

CINCO INTENTOS FILOSÓFICOS FRANÇOIS FÉDIER

TRADUCCIÓN Y EDICIÓN

FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ

FRANÇOIS FÉDIER es estudioso y traductor francés de la obra de Martin Heidegger y Friedrich Hölderlin.

Nació en Francia en 1935. Fue discípulo de Martin Heidegger y Jean Beaufret.

A mediados de los sesenta participó junto a poetas y artistas en las *Phalènes* fundadas por el poeta Godofredo Iommi Marini en Europa, quien más tarde lo invita a participar junto a otro grupo de arquitectos, artistas, filósofos y poetas sudamericanos y europeos, a una travesía de actos poéticos que se inicia en la Patagonia y culmina en territorio boliviano, el cual quedó cifrado en el poema colectivo *Amereida* (1967).

Ha sido invitado a Chile a dictar conferencias a la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, algunas de ellas publicadas como apoyo al material docente. Otros textos suyos han sido traducidos y publicados en español en otras casas de estudio superior de nuestro país.

Sus reflexiones sobre Heidegger, Hölderlin, y su lúcida meditación acerca del destino del poema en la modernidad, han sido claves para sus lectores en la actualidad.

Desde 2000 a la fecha, algunos de sus escritos han sido publicados además del francés, en italiano y español. En 2013 fue responsable junto a otros de la edición del volumen *Le Dictionnaire Martin Heidegger: Vocabulaire polyphonique de sa pensée*. Actualmente reside en París.

**CINCO INTENTOS
FILOSÓFICOS
FRANÇOIS FÉDIER**

CINCO INTENTOS FILOSÓFICOS

© François Fédier

© Francisco Méndez Labbé: 301.144

Registro de Propiedad Intelectual: xxxxxxxx

ISBN 978-956-8192-22-8



e[ad] Ediciones

Escuela de Arquitectura y Diseño

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Traducción y edición: Francisco Méndez Labbé

Diseño: Sylvia Arriagada y Catalina Porzio

Impresión Salesianos S.A.

Viña del Mar, marzo 2019

CINCO INTENTOS
FILOSÓFICOS
FRANÇOIS
FÉDIER

TRADUCCIÓN Y EDICIÓN

FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ



Índice

Presentación	9
Prólogo	13
Melodie	21
Ver bajo el velo de la interpretación: Cézanne y Heidegger	25
Tras la Técnica	49
Hölderlin y Heidegger	81
En Rusia	111
Textos originales	141

Presentación

Hace algunos años, Francisco Méndez nos entrega el material aquí editado. Para él, François Fédier «es uno de los nuestros», frase que reúne relaciones de vida, de pensamiento, experiencias creativas y una activa amistad con aquellos refundadores de la Escuela de Arquitectura UCV, como también al día de hoy, con nosotros, profesores de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

De algún modo Fédier ha encontrado su morada en esta Escuela y también en Ciudad Abierta, de la cual es uno de sus fundadores. Puedo decir con certeza, que él ha experimentado, a la distancia, lo que acá ha ido aconteciendo.

Su relación se inicia primeramente con el poeta Godofredo Iommi Marini en Europa entre 1960 y 1964, cuando este inaugura sus particulares actos poéticos de los cuales el filósofo es apasionado actor e interlocutor junto a un grupo de artistas, entre ellos Méndez que vive también en ese entonces en París, los cuales se unen a Iommi en torno a la *Phalène*, nombre fundador que dio sentido a tales realizaciones.

Los textos surgidos aún están en su mayoría inéditos, y gracias a Méndez, contamos con una primera publicación que él nombró *La Phalène, Acción poética* (2015), libro de pequeño formato y tiraje reducido, que recoge anotaciones propias y de varios de los integrantes que participaron de las experiencias poéticas guiadas por Iommi. En esa discreta edición encontramos una nota que

François Fédier había dirigido al grupo mientras operaban en Europa, fechada en 1964, de la cual extraigo un fragmento: «La *Phalène* no conoce el fracaso. Cuando ha habido fracaso es que no ha habido *Phalène*. Esto es claro. No es un juicio: hay o no hay.» Sin duda alguna estamos ante la aguzada mirada del filósofo frente a la aparición o inexistencia de un momento original del decir poético *in situ* y a viva voz de Iommi, se trata aquí de un horizonte de vida y pensamiento del cual Fédier no quiere ser ajeno, pues la acción y el pensamiento le son connaturales a este fiel discípulo y traductor de Martin Heidegger.

Luego de las *Phalènes* en Europa, François Fédier es invitado por Iommi a una aventura poética esta vez por América (1965), se trata de un cruce por el interior del continente americano desde Tierra del Fuego hacia el extremo norte del continente, junto a poetas, pintores, escultores, arquitectos, en total un grupo de diez. Realizaron en continuidad actos y *Phalènes* durante el recorrido, el cual alcanzó a durar 43 días, iniciado en Punta Arenas, Chile y culminando en Tarija, Bolivia. Se detuvieron al menos en 48 lugares, desde los más descampados hasta aquellos case-ríos y poblados por los que el grupo pasó. Esta experiencia fue nombrada Travesía Amereida, reunión de las palabras América y *Eneida*, como un modo poético de reconocer el origen latino de este continente y donde el viaje es espacio creativo abierto por la poesía para revelar lo propiamente americano.

Unos años más tarde, François Fédier intentaría venir desde París al acto de apertura de los terrenos de Ciudad Abierta. La fecha fijada para ello era el 20 de marzo de 1969, que correspondía a la conmemoración del bicentenario del natalicio del poeta Friedrich Hölderlin. Si bien ello no se cumplió, podemos leer en

los escritos de tales actos lo siguiente: «Sabemos que en nuestra apertura –si es que ella es fundación– no hubo fecha propuesta y cumplida. Acaso esa inaprehensibilidad también nos hable poéticamente de la desvinculación honda que pueda existir entre voluntad y fundación.» Comprendemos con ello que Fédier con su gesto dio curso a la destinación poética de la apertura de esos terrenos que tanto el poeta Godofredo Iommi como el arquitecto Alberto Cruz (1917 - 2013) ya venían calculando.

Contamos con otras ocasiones en las que Fédier ha sido nuestro huésped presencial de lo que acá ha ido aconteciendo. Nos ha entregado su palabra siempre aclaratoria respecto a su experiencia de la Travesía Amereida, al destino en Ciudad Abierta, al aparecer de las esculturas de Claudio Girola, etc. en catálogos de exposiciones. Algunas de sus presentaciones fueron editadas a través de proyectos de título de estudiantes de Diseño PUCV, y otras al interior de la Escuela como material de estudio.

Por lo anterior, es fácil comprender que su vínculo primero en París con Iommi y Méndez, y luego su persistente peripecia creativa junto al grupo de la actual Escuela PUCV como de Ciudad Abierta, afianzó una mirada donde la palabra y la acción van en constante y directa relación con la poesía, y en ello François Fédier ha sido un activo y perseverante interlocutor.

Esta es nuestra primera edición en formato libro, algunos de estos escritos ya han sido publicados en español, por lo que decidimos incorporar su idioma original, como un modo de precisar el conocimiento de su pensar. Los aquí presentados tienen la particularidad de tratar asuntos que nacen de experiencias propias de Fédier, de su cotidianidad y colocadas con justeza en lenguaje filosófico. La traducción realizada por

Francisco Méndez ha cuidado la fidelidad a esas precisiones, por lo que esta edición ha mantenido en su totalidad el escrito entregado por Méndez, exceptuando ciertas correcciones muy menores de estilo.

Sylvia Arriagada

Dra. en Diseño PucRío

Profesora Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV

Miembro de Ciudad Abierta y de la Fundación Alberto Cruz Covarrubias

Prólogo

La lectura de los textos que con el título *Cinco intentos filosóficos* se presentan en esta edición, requieren, en mi opinión, que el lector tenga una actitud adecuada para abordarlos de la manera más plena posible. Es necesario disponerse a encontrar una forma nueva de plantear los problemas, más precisamente, tratar de mirar los asuntos de manera diferente y original.

Mirar de una manera nueva no es tarea menor.

De estos cinco trabajos, he creído de interés hacer un comentario sobre dos de ellos: el trabajo sobre el pensar de Heidegger y la pintura de Paul Cézanne y el escrito titulado «En Rusia». El motivo de tal elección es doble: por lo especialmente motivantes de leer, y por la originalidad en la manera en que se plantean los temas a tratar. Pero no cabe duda, todos estos escritos requieren poner en obra una gran lucidez y sangre fría e incluso una fuerte cuota de sobriedad, capaz de barrer del horizonte, sin tregua, la masa de lugares comunes y las ideas preconcebidas que forman la base operativa del pensamiento común. Lo recién descrito obliga a una fuerte disciplina de lectura. Salir del conjunto de ideas, prejuicios o ideologías en las que estamos instalados, muchas veces es un obstáculo insuperable. Requiere, como no, capacidad autocrítica y sobre todo una dosis importante de coraje.

Goethe, entre otros, señaló que aprender a leer había sido el esfuerzo fundamental de toda una vida.

Ya Kant, en esa clásica carta sobre la Ilustración, decía *¡sapere aude!*, atrevete a saberlo por ti mismo, sin temores, abandona la minoría de edad intelectual, asume la autonomía de tu propio pensamiento, que es la condición de toda vida intelectual plena.

Estas dificultades de lectura y análisis de los textos, por su condición de textos pensantes, son ayudados por la traducción precisa y clara de Francisco Méndez –arquitecto y pintor– quien permite una mejor aproximación a estos *Cinco intentos filosóficos*. Pero ¡no nos dejemos engañar! En cada uno de estos textos, hay temas fundamentales del pensar contemporáneo, así por ejemplo, la pregunta por la Técnica, Hölderlin, Heidegger y la relación entre filosofía y poesía, y la relación entre la pintura de Paul Cézanne y el pensar de Heidegger.

La presente edición me hace recordar algunas de las palabras del semiólogo Umberto Eco, quien señala que no solo es necesario saber leer los escritos y los comentarios a los escritos, sino también, son objeto de lectura – y de gran importancia– los monumentos que conmemoran hazañas y que se encuentran en el espacio público de las ciudades, por tanto, las ciudades hay que saber leerlas y en este sentido y en esta dirección, me parecen muy logradas las reflexiones sobre Rusia.

Por eso, haré un pequeño comentario a esta mirada sobre lo que se ha dado en llamar el «alma rusa». Se trata en este caso, de ver a Rusia de una manera nueva, de descubrir en ese lugar una segunda capa, y tal vez una tercera, que permita comprender de una manera más plena algo que en principio está velado.

Así en este trabajo, Fédier señala lo siguiente:

Estuvimos con mi mujer en Moscú, entre el martes 17 al 26 de septiembre del 2002. Hace años que Vladimir Benjaminovitch me urgía: vengan, escribía, apúrense en venir. Lo comprendía equivocadamente, pensando que aludía al término de alguna situación «política» –el fin del «deshielo», la toma del poder por las fuerzas «anti-democráticas». Pero ni en Rusia ni en occidente hay lugar en el «mundo» en que vivimos para la política en el verdadero sentido del término. Imaginar lo contrario es simplemente manifestar que ya no tenemos idea de lo que la política es o debiera ser.

El párrafo anterior nos obliga a indagar por la causa del apuro con que Fédier era convocado a Rusia. Esta pregunta se va aclarando de manera sutil en el desarrollo de este intento. Se trata de proponer, en mi opinión, una segunda mirada sobre el lugar que permita una observación más profunda, la invitación se aclara finalmente y lo que su amigo quería mostrar es algo que hoy se está desvaneciendo.

Me atrevería a decir en este punto, que ese algo que se está desvaneciendo es nada menos que el alma rusa y que la posibilidad de conocerla, pasa por conocer uno de sus símbolos fundamentales, que no es otra que la cabeza esculpida en piedra del poeta Varlam Shalámov.

La importancia decisiva de los símbolos, creo, es tan indiscutida que no tiene sentido discutirla en esta instancia. Para acercarnos a la potencia simbólica de la figura de Shalámov, el texto de Fédier relata una anécdota magnífica en la que buscando el conservatorio Tchaikovsky en un diálogo casi imposible con una ciudadana rusa, pero que según cuenta el autor, poseedora de una amabilidad impresionante, les acompaña hasta donde

aparece la estatua de Tchaikovsky y el edificio que buscaba. Dice el autor que al devolverle un paquete que le había llevado mientras lo guiaba, y señalarle su agradecimiento, de pronto la sorpresa: «ella que se había molestado con nosotros, mete la mano en uno de sus paquetes y nos tiende una sonrisa jovial, un par de confites.» Lo descrito es aparentemente una escena menor pero refleja, de manera casi perfecta, algo del alma rusa. Aquí se lo nombra con una expresión polémica, pero a la vez magnífica: «lo sagrado». Se lo presenta en sus líneas generales y en forma primaria como aquella condición humana que consiste en no entrar jamás en contacto con el poder, en especial con la forma de la barbarie o con las manifestaciones casi siempre siniestras del poder total. Respecto del poder, la elegancia de este pueblo consiste en guardar prudente distancia, pero recordemos nuevamente a Varlam Shalámov en la descripción del texto *Relatos de Kolimá*, donde, según Fédier, se describe una nueva escena decisiva y emocionante sobre el alma rusa, en la que relata la escena de un prisionero que se dirige al campo, y en medio de la injusticia sobre otro detenido, y a pesar del temor, describe de sí mismo lo siguiente:

Y de repente me invadió una ola de calor. Comprendí que toda mi vida se jugaba en ese momento. Y que si yo no hacía algo –por lo demás no sabía que– habría venido en vano en este convoy, habría vivido en vano mis veinte años. Y la vergüenza de mi propia cobardía que quemaba mis mejillas, me abandonó: sentí que se volvían frías, mientras mi cuerpo se tornaba más ligero. Salí de la fila y declaré con voz temblorosa: le prohíbo que golpee a este hombre.

En mi opinión, si se sigue el hilo conductor de lo descrito, el alma rusa aparece en dos vertientes, primero una casi heroica que encontramos en el relato de Kolimá, y segundo una más genérica, y tal vez más sutil, que dice relación a la distancia del poder que habíamos denominado lo sagrado. Pienso que, esa distancia tiene que ver, según lo describen los textos recién leídos, con la vida rusa campesina que la ciudad no ha podido destruir del todo, y que, una mirada aguda puede descubrir que sigue ahí siempre presente.

Y ahora, un pequeño juego de palabras tomadas del texto. El término *Führung* está ligado o se puede ligar a *der Führer*, que en el sentido habitual aparece como el líder o el guía implacable, pero la palabra *Führung*, no significa necesariamente, imponer directrices, sino de dar a los seguidores la posibilidad de desarrollar la propia fuerza. Entonces, la lógica del poder ya no habla del enemigo sino del adversario. Ya no se trata de actuar contra otros sino con otros.

Me parece que la mirada aquí está cruzada por el respeto, es decir, por dejar ser a los otros lo que realmente son. Por otra parte, en los trabajos de Heidegger, en múltiples oportunidades aparece esta idea de respetar al otro o a lo otro en su propia realidad. Así lo decía en ese magnífico artículo titulado «¿Por qué permanecemos en la provincia?», donde en tono imperativo pide al hombre de la ciudad no arrasar con la vida campesina sino respetarla, y sugiere de manera elocuente la siguiente afirmación: fuera las manos.

El segundo escrito del que haré referencia en breve reflexión, tiene un comienzo desconcertante pero estimulador que, con el

título «Ver bajo el velo de la interpretación», fue publicado en la colección *Regarder voir* (París, 1995). Allí se inicia la reflexión con el discurso que Martin Heidegger publicara en 1958 en la Universidad de Aix en Provence.

Allí Heidegger decía:

...¿Por qué hablo aquí, en Aix en Provence?

Amo la suavidad de este país

y de sus pueblos.

Amo el rigor de sus montes.

Amo la armonía de ambos.

Amo Aix, Bibemus, la montaña Santa Victoria.

Aquí he encontrado el camino de Paul Cézanne, que de principio a fin corresponde en una cierta medida a mi propio camino del pensar.

Amo este país con su costa marina; allí se anuncia, en efecto, la proximidad del país griego.

Amo todo esto porque estoy convencido de que no hay una sola obra esencial del espíritu cuyas raíces no se sumerjan en un suelo original sobre el que debe erguirse.

Dos anotaciones me parecen aquí relevantes. Estas son palabras textuales de Heidegger pronunciadas en 1958, es evidente que la figura de este filósofo es fundamental para el profesor François Fédier, todo el artículo queda montado sobre esta analogía, entre la pintura de Cézanne y el pensar o, mejor dicho, el camino del pensar de Martin Heidegger. La cita dice algo decisivo: «Amo la suavidad de este país y de sus pueblos, amo el rigor de sus montes, pero mi interés central es la armonía de ambos». En la pintura de Cézanne –y para ello– basta la observación de su

obra, encontramos el cruce de estas dos fuerzas, el rigor de los montes, que por decirlo así se impone, y aparece en la naturaleza y en la suavidad de su pueblo. Pareciera que aquí se entrelazan dos fuerzas, las de la naturaleza y su ámbito necesario y la de la libertad y el horizonte de lo humano. Este camino recorrido por Cézanne es también el de Heidegger, no olvidemos, como una y otra vez, Heidegger habla del paisaje natural, de la importancia de estar anclado al suelo natal, del anhelo de la provincia, como condición necesaria para poder pensar el mundo y nuestro destino en él.

El todo es aquí el tema central, no nos olvidemos que Heidegger abre ya en *Ser y Tiempo* la así llamada analítica del *Dasein*, ejercicio fenomenológico de gran importancia, que entra en polémica frontal con el pensamiento moderno, rompiendo con lo que había sido la historia de la metafísica, fundada en la relación sujeto y objeto, y planteando una nueva conceptualización que busca captar el todo de la existencia en el vínculo del *Dasein* con los entes del mundo y los otros *Dasein*.

En ambos, Cézanne y Heidegger, hay de alguna manera un nuevo inicio y además la búsqueda de una nueva armonía.

Abel González

Licenciado en Filosofía UCV
Profesor Titular de Filosofía Contemporánea y Ética
Facultad de Humanidades Universidad de Valparaíso

Melodie

Fue gracias a Vladimir Veniaminovitch Bibikhin que pude conocer a Olga Alexandrovna. Desde que nos dejó, hemos evocado con ella la manera de ser de este amigo a quien echamos mucho de menos. Mientras más parece alejarse la fecha de su muerte (van a ser cinco años desde el 12 de diciembre de 2009), mejor descubre el ojo del espíritu, él que siempre parecía *levitar*, al punto que hoy día no puedo recordarlo de otra manera, que ya en vida, era un *habitante del cielo*. Durante los cortos quince años que lo conocí, me abrió a la inmensidad rusa, que yo presentía leyendo sus grandes escritores; pero me faltaba tocar con el dedo lo que ella tiene de singular: su impulso o, más bien, su expansión extática.

Tuve entonces la alegría de encontrarme con Olga Alexandrovna Sedakóva. A raíz de viajes en Francia pude mostrarle algunas maravillas de nuestro país, por ejemplo la *Pietá* de Jean Fouquet, que se encuentra en la pequeña iglesia del pueblo de Nouans-les-Fontaines, cerca de Loches. Pero lo que ella nos trajo, fue hacernos comprender cómo decir la poesía.

* El texto «Melodie» es inédito en francés.

Fue una tarde, hace algunos años en París. Había sido oficialmente invitada a leer poemas. Llegado el momento, en vez de bajar los ojos sobre una hoja de papel, los levantó, la cabeza ligeramente echada hacia atrás, y se puso a recitar de memoria. Creo que todos los asistentes se estremecieron. Vi demudarse a mi amigo Guy de Galember. ¿Qué era lo que pasaba? Al principio no oíamos un canto, sino una lengua acentuada, palabras en las que cada sílaba era deletreada. Sin ningún énfasis, yo diría incluso, sin efectos, sin esfuerzo. Sedakóva pronunciaba su lengua rusa, como si hubiera querido poner al desnudo la rugosidad de sus complejas consonantes; de manera que estas parecían, por así decirlo, tomar cuerpo en un arcoiris de ritmos y sonoridades, que a nuestros oídos (ni uno solo sobre diez comprendía el ruso –yo el primero) se ordenaban de repente en un indudable poema, es decir en *melodía*, ya que la melodía, es el corazón mismo de la poesía.

Esa tarde me apareció esto: la μελωδία no es, en principio, ella misma «melódica»; ella se torna así, cuando lo que al principio no es más que un ensamblaje de partes dispares, logra unificarse. Para lograr llegar a la melodía, es necesario un incansable trabajo de la voz –por los labios, precisa Mandelstam. En un tiempo en que la poesía está en peligro (como en efecto lo nota Kafka: «Es en una casa ardiendo donde el problema arquitectónico fundamental, se hace visible por primera vez»), sólo los labios permiten dedicarse en silencio a este trabajo. Pero los labios no son sino el límite extremo de la misma boca, agrega Sedakóva, «símbolo del ser humano, según Mandelstam». Es pasando por esta ascesis del soplo («Memorioso golpeteo de los labios» sobre la flauta –catorceavo verso del poema compuesto el 7 de abril de

1937 en Voronej) que el ser humano puede entrar en resonancia con lo que es, por cuanto se trata para él, de armonizar de manera órfica las disonancias del mundo. Los versos griegos y rusos, sean cuales sean las divergencias entre ambos (donde figura sin duda la presencia sin merma de la rima en los segundos), atestiguan el parentesco de las lenguas griega y rusa, su misma dilección por la riqueza de los recursos consonánticos, donde aflora la adversidad sin que por siempre jamás, sea superada y que no cesa de bramar en sus profundidades.

Aquí se toca la difícil cuestión de la nota elegíaca que aflora en toda poesía. Olga Alexandrovna es por excelencia una poeta de la elegía. Entonces, habría que entender como se debe este término. Los antiguos griegos comprendían esta palabra a partir de la interjección ἔ (el grito o, más bien, el gemido de alguien que se siente mal). Los sabios llaman «popular» a tal etimología espontánea: ἔ ἔ λέγει, «decir: *hélas hélas*».¹ Pensando así, se olvida sin embargo que *legein* no es primero «decir», sino: encontrar cómo *poner juntos* (unir en una sola palabra) lo que se debe decir con la manera de decirlo –y aquí, «decir *hélas*»: lo que causa el sufrimiento así como el sufrimiento mismo. Sólo entonces hay *elegía*. La musa de la elegía, sugiere Mandelstam, es la misma *Mnemosyne* o Memoria, «la mayor de la ronda»:

De ese rostro ligero y tierno, cae la máscara del olvido; los rasgos se despejan, triunfa la memoria, aunque a precio de la muerte: morir es rememorarse, rememorarse es morir.

1. *Hélas, Hélas*, se puede traducir por: Ay, Ay, pero también por la exclamación: ¡Qué lástima! ¡Qué desgracia! [N. del T.]

Morir en el ser humano, es tener ante sí, bien presente la muerte; pero en el sentido en que vivir implica saberse un *ser mortal*. La memoria (querámoslo o no) nos recuerda que tal es cada ser humano. Ella es así. hablando correctamente, el corazón donde bate nuestra existencia. Esta memoria, la verdadera memoria –que por este hecho parece ser inmemorable– escapa a la conciencia e inconsciencia. Es ella lo que cada poeta busca a través de todos sus poemas. Es ella la que hace que cada poema sea el fulgor de una sola y única llama.

Ver y entender cómo Olga Alexandrovna recita los poemas –los suyos, así como los de Mandelstam (supe que conocía también de memoria una cantidad de poemas de otros poetas, empezando por los de Pushkin). He aquí lo que fue una suerte inesperada: la de poder constatar que lo que dice la poesía es verificable, que se puede ver con los propios ojos y entender con los propios oídos. Platón, cuando evoca a los poetas, escoge en particular y con el mayor cuidado, cinco adjetivos: *hapalê*, *abatós*, *koûphon*, *ptênón* y *hiérón*. El alma de los poetas (dice Fedro) es *tierna* (es decir, maleable como la cera) pero intacta; en cuanto a los mismos poetas, ellos son (dice Ion), cosa sin peso, alada y consagrada.

Tal es la experiencia que nos fue dado hacer gracias a Olga Sedakóva.

París, 11 de diciembre de 2009.

Ver bajo el velo de la interpretación: Cézanne y Heidegger

Tengo bajo mis ojos el texto de las primeras palabras que pronunció Martin Heidegger el 20 de marzo de 1958 en la Universidad de Aix en Provence.

...¿Por qué hablo aquí, en Aix en Provence?

Amo la dulzura de este país y de sus pueblos.

Amo el rigor de sus montes.

Amo la armonía de ambos.

Amo Aix, Bibemus, la montaña Santa Victoria.

Aquí he encontrado el camino de Paul Cézanne, el que desde su inicio hasta su fin, corresponde en una cierta medida con mi propio camino del pensar.

Amo este país con su costa marina; allí se anuncia, en efecto, la proximidad del país griego.

Amo todo esto porque estoy convencido, de que no hay una sola obra esencial del espíritu, cuyas raíces no se sumerjan en un suelo original sobre el que se trata de erguirse.

* El texto «Ver bajo el velo de la interpretación» fue publicado en la colección *Regarder voir*, París, 1995; comprendía 24 páginas. [N. del A.]

Es el mismo Heidegger quien pone en relación «el camino de Cézanne» –el camino de la pintura– y su propio «camino del pensar».

¿Hay entre la pintura y el pensamiento una *armonía* comparable con aquella donde se unen la dulzura del país y el rigor de los montes? En todo caso, dice Heidegger, hay una correspondencia. Más precisamente, el camino del pensar, *en cierta medida*, corresponde al camino de la pintura.

La primera pregunta que se plantea (aquella que decide todo lo que sigue) trata sobre lo que Heidegger entiende por *camino*. Esta palabra tiene un sentido preciso, ¿o no es más que una metáfora? (Esta cuestión es crítica en esto: que desde la partida, empeña la reflexión en un sentido que necesariamente va a dar el tono a toda la investigación).

Si el nombre de *camino* no es más que una «metáfora», ¿cuál es entonces su sentido propio? Creo que se concederá en reconocer como *camino* la traza visible de un modo de existencia completamente específico al ser humano; ponerse a hacer la experiencia de lo que sea. Partir a la búsqueda. Tratar de ver. El sentido propio de la palabra no es en absoluto la vía de comunicación. Para que haya vías de comunicación hay que primero, partir a la aventura.

Hay encaminamiento [*camino*] cuando un ser humano, viendo abrirse un espacio, emprende ir y venir allí, y entonces percibe una orientación que va, de allí en adelante, a guiar su progresión. Progresión es una palabra engañosa, ya que posiblemente ella sea lo que más difícilmente se pueda designar realmente, como *paso delante*. Si la palabra no estuviera [frangollada] habría que hablar aquí de «búsqueda». Para tratar al menos de fijar provi-

soriamente el tipo de movimiento que está en juego, digamos que está determinado por lo que está más y más visiblemente en su origen –dicho de otra manera, para volver a la locución de Heidegger, hay *camino del pensar* si el pensamiento está en movimiento de tal modo que el propósito del pensar, aquello a propósito de lo que hay pensamiento (es decir «compensación» o mejor dicho *allégeance*), se torna cada vez más comprensible.

¿No podemos decir igualmente: hay *camino de pintura* en el momento en que la pintura hace aparecer cada vez más visiblemente el por qué de la pintura?

¿Es exageración al escuchar la palabra de Cézanne «Amo enormemente la configuración de mi país» pronunciar el sujeto de su pintura?

Heidegger, en todo caso, conoció esa palabra *configuración*. Para tratar de entenderla con las palabras de su lengua, propuso la siguiente traducción: *Gestalten-Einklang*, al unísono o la unisonancia de las figuraciones. Así traduce mediante dos palabras, la palabra única *configuración*.

La *configuración de mi país* podría ser reconocida como el sujeto de su pintura, si todos los cuadros de Cézanne tienden a hacerla aparecer. Para llegar a *ver* eso, hay que dar imperativamente un primer paso sobre el camino de Cézanne del que habla Heidegger.

Ensayemos: el país que Cézanne llama «su» país, es bien, en un sentido, el país de Aix –pero, en un otro sentido, es un país puramente mental, un país esencialmente volumétrico y vertical, en que la montaña Santa Victoria, en su propio cielo, sería como el sólido perfecto.

Amo enormemente la configuración de mi país. Ese país es bien, aquel donde vive Cézanne. Pero *vivir*, para Cézanne, es ante todo pintar, llevar la «configuración de ese país» a tomar precisamente figura pictórica.

Al comienzo de su alocución en Aix, donde repite seis veces el verbo «amo», Heidegger evoca la suavidad de ese país y el rigor de los montes, e insiste: «Amo la armonía de los dos». ¿Esta *armonía* no sería la configuración misma del país, tal como en otra parte la nombra Cézanne, «la obra maestra de la naturaleza» o «el cuadro de la naturaleza»? Ahí, tampoco ninguna metáfora: el país donde él pinta se ofrece como cuadro, y es una obra maestra. Para no perder lo esencial de lo que aquí dice Paul Cézanne, tengamos cuidado sólo a esto: la obra pintada, el cuadro realizado, no es jamás, en un sentido difícil de pensar, lo que es lo primero. Primordialmente hay un «cuadro de la naturaleza». Y así como la «naturaleza» nos comporta, somos parte contenida en el seno del cuadro de la naturaleza. De múltiples maneras interferimos en este *cuadro*. Una de las más fascinantes es la de *hacer aparecer* el cuadro.

Incluso aunque no lo sepamos, existimos.

Existimos en sueños.

Pero la mayor parte de nuestra existencia tiene lugar en vigilia. Percibimos, es decir estamos en contacto de lo que *es*. Sabemos, o más bien, siguiendo a Heidegger, entendemos algo de lo que es *ser*.

Esto, este entendimiento, resulta que pide algo de nosotros. Tenemos que manifestar nuestro entendimiento del ser. La manifestación inmemorial de ese poder que sella la humanidad del hombre como existencia, es la posibilidad del habla. Heidegger

escribe (E.I., t. 5, p. 366): «...el ser tiene habla, en las modalidades más diversas, en todas partes y siempre, atravesando toda la lengua». Dice bien, «toda lengua», *alle Sprache* (y no *Sprachen*, las posibilidades de lengua en plural, las lenguas).

Heidegger evoca aquí una lengua, o más bien, una lengua *única*, la singularidad de toda lengua: la posibilidad de toda palabra. Es a través de *ella* que habla el ser.

Hay un signo de la unidad del género humano: la multiplicidad de las lenguas, y el axioma: «Toda lengua hablada es traducible (al interior de límites variables, por supuesto) en toda otra (lengua)». Ya que si toda lengua es traducible, es porque en primer término, toda lengua es traducción. Traducción de sentido.

En francés, esta palabra es más rica que la alemana *Sinn*. Sentido quiere decir tanto la significación como la dirección. Ir a la izquierda es ir en un cierto sentido. Ir y venir no es solo alternar los movimientos, sino invertir las direcciones. Estas direcciones son experimentables. Por ejemplo, las direcciones del espacio. Las constatamos. «Arriba»-«abajo», «izquierda»-«derecha», «delante»-«detrás», estas determinaciones, que no existen sin el hombre, no son en absoluto una creación humana. Son más bien la articulación primaria de la espacialidad geodésica en el seno de la cual existe un ser humano.

Hablando del camino de Cézanne, Heidegger evoca una existencia pictórica. No la biografía de un pintor, sino el itinerario en el cual su pintura –quizás *la* pintura misma– llega a manifestarse.

Si seguimos nuestra conjetura, y que la «configuración de mi país» sea bien el sujeto de la pintura de Cézanne, ¿cómo comprender esa palabra de *configuración*? Es que no se puede entenderla como armonía de figuraciones o de figuras? ¿Qué

figuras? Heidegger distingue: «La dulzura de este país y de sus poblados» (o sea, el país como habitado por el ser humano) y el «rigor de sus montes», es decir, la Naturaleza en cuanto *tierra*. En la pintura de Cézanne reina así tan enteramente como es posible, una ley de armonía que se convierte en visible siguiendo una gran diversidad de modos. Por ejemplo, la reducción del espectro de los colores alrededor de una polaridad verde-ocre. Si examinamos la distribución de esta paleta, lo que llama la atención es la densidad de los polos. Ocre saturado, es decir, conteniendo las tierras amarillas y rojas; verde esmeralda oscuro, constituido de colores no terrestres (azul del cielo, amarillos y rojos del atardecer, verde vegetal).

Miremos una acuarela de Cézanne. Por ejemplo, aquella reproducida en la página 55 de *El universo de Cézanne*:¹ «El país de la Santa Victoria. La paleta es todavía más restringida: azul/amarillo/verde/pardo, sin olvidar la base incolora (?) de la hoja de papel. Se trata siempre del mismo y único azul, más o menos diluido en agua; es el color más uniformemente presente en toda la superficie. Le hace contraste un amarillo en el límite entre el ocre y el amarillo y que a veces yuxtapone, aunque en menor cantidad, las pinceladas, los trazos o las superficies azules.»

Permitan que me limite a un solo fenómeno pictórico (en efecto, trato no de exponer la pintura de Cézanne, sino de comprender la correspondencia entre la pintura y el pensar).

1. Michel Hoog en la colección *Les Carnets de Dessins*, Henri Scrépel (ed.), París, 1971. [N. del A.]

La banda superior de la acuarela, aquella que se extiende por sobre los dos puntos más elevados del «paisaje» (la copa de un árbol y la cumbre de la montaña), que entonces se insinúa *detrás* del árbol y *detrás* de la montaña –brevemente, el «cielo», está distribuido, en cuanto al color, de la manera siguiente: desde el borde superior y según una especie de senoide, el papel está teñido de un azul extremadamente aguado, siguiendo un conjunto de superficies curvas. Nubes sobre el cielo. El cielo, en sí mismo, es incoloro –o, más bien: el mismo papel, sin color, es imaginado convirtiéndose en la diafanidad pura.

Desde el punto de vista figurativo: hay a un lado y otro en el medio de la acuarela (marcado arriba por la cumbre de la montaña y abajo por la concentración más viva de los colores), el cielo se despliega más o menos según dos *losanges* (formados por las dos laderas de la montaña y las dos grandes curvas de las masas de nubes). El todo está ligeramente desequilibrado, en pendiente hacia la derecha, de tal modo que el cielo se inclina a la derecha, hacia el medio de la acuarela.

Examinemos algunos de los fenómenos pictóricos que descubre aquí Paul Cézanne.

Primero, el color está abstraído de toda designación inmediata. Así el cielo no es azul. El color azul en la acuarela es, de este modo, des-naturalizado o des-realizado (le ha suprimido toda función «realista»), de manera que el *azul* no muestra más lo que es «azul», sino que muestra el *color* en la situación extrema como lo dice la sentencia: «a medida que se pinta, se va dibujando; más se armoniza el color, más se precisa el dibujo». Así emprende el pintor, el tratar la cuestión del color en términos de *luminosidad* o, mejor todavía, en términos de luz.

¿Qué es singularmente la luz, para Cézanne? Ante todo, es un fenómeno muy concreto, del cual el pintor constata las fases. Así, R.P. Rivière y J.F. Schnerb, en su artículo «El taller de Cézanne»,² anotan: «Desde las diez de la mañana, paraba de pintar: *El día baja*, decía». Se trata de la luz del día, no de la luz del sol, incluso si la segunda es un modo de la primera (y un modo tal que a partir de las diez de la mañana, *el día baja*). Ahora bien, Cézanne nota: «No se hace la luz, se la reproduce». El secreto de esta reproducción –la *realización*– consiste en una modulación donde la relación de los tonos tiene lugar según una ley de armonía.

Cézanne se ha puesto en guardia, férreamente, contra las «teorías literarias», las «charlas sobre el arte», que son (le escribe a Émile Bernard el 26 de mayo de 1904) «casi inútiles». Por ello debemos redoblar la atención cada vez que Cézanne *habla* de su arte. No es que lo que diga sea la clave. Ante un cuadro, la clave jamás provendrá sino del cuadro mismo. Pero es Cézanne quien escribió al mismo Émile Bernard (23 de octubre de 1905): «Le debo la verdad en pintura y se la diré». Y bien, ¿cómo habla de la mala pendiente de todo arte?

El arte se transforma terriblemente en su aspecto exterior y reviste una forma demasiado mezquina, al mismo tiempo que la inconsciencia de la armonía se revela cada vez más por la discordancia misma de las coloraciones y, lo que es más lamentable aún, por la afonía de los tonos.

2. Reproducido en *Conversaciones con Cézanne*, Michael Doran (ed.), París: Macula, 1978. [N. del A.]

Lo propio de una pendiente se aprende cuando se la remonta. El arte (se puede afirmar con certeza) se cumple en gran forma, al tiempo que la conciencia de la armonía se revela cada vez mejor gracias a la polifonía de las coloraciones –y, maravilla de las maravillas: por la modulación de los tonos.

Cézanne, al hablar de los tonos pictóricos, los traspone a tonos musicales. Da a entender a quien no hubiera visto todavía la luz pictórica, que puede imaginarla como espacio de todas las modulaciones sonoras, o del silencio.

El arte es ante todo *conciencia de la armonía*. Ahora bien, Cézanne dice, la inconsciencia de la armonía provoca la «afonía de tonos». Si entendemos bien, esto significa que la armonía es el principio sin cuya presencia los tonos no pueden ser lo que son, es decir, modulaciones. Dicho de otra manera: la gran forma es, en el orden de lo visible, la *realización* consciente de la armonía, que es primera en relación a toda realización. Luz mental. Luz del día mental. Lo que sobre todo no quiere decir: luz en la cabeza. El pintor de la realización es un pintor «realista». Solo que un fenómeno como el día puede pasar desapercibido y un fenómeno como la armonía puede quedar inconsciente. Tener la sensación del día o realizar la armonía es, para el pintor, estar cada vez presente, existir, tomar su parte, corresponder al fenómeno, dándole lugar. En sus cartas a Émile Bernard, Cézanne no deja de volver a una suerte de lugar de evidencia, cuya formulación cierne en el límite de lo comunicable, «la verdad en pintura». Escuchemos un extracto de la carta del 23 de diciembre de 1904:

He aquí sin discusión posible –soy muy afirmativo: una sensación óptica se produce en nuestro órgano visual, que nos hace clasificar,

por luz, medio tono o cuarto de tono, los planos representados por sensaciones colorantes. (La luz, entonces, no existe para el pintor). Tanto que, obligatoriamente, usted va del negro al blanco, siendo la primera de estas abstracciones, como un punto de apoyo tanto para el ojo como para el cerebro, nos enredamos, no llegamos a poseer nuestra maestría, no llegamos a poseernos.³

Comencemos por el paréntesis «la luz, entonces, no existe para el pintor» –ya que no debiera entenderse al revés. Cézanne no hace más que volver a decir lo que habíamos anotado más arriba: «No se hace la luz, se la reproduce». Para comprender la nueva formulación, basta imaginar lo que existe para el pintor: las «sensaciones colorantes». He aquí lo que el pintor manifiesta al colocar sus pinceladas (Vollard ha descrito la lentitud con que Cézanne colocaba los tonos). He aquí lo que significa para él *realizar* –tarea fácticamente espantosa, si se recuerda que jamás hay una sensación sola, sino que cada una pone en resonancia potencial la totalidad de las sensaciones ópticas posibles. Ahora bien, es a partir de las sensaciones colorantes que ha lugar la luz para el pintor. Cézanne lo dice con todas sus letras a Émile Bernard (Carta del 23 de octubre 1905: «...las sensaciones colorantes que da la luz...»). No es que la relación color-luz sea tal que la luz dependa de los colores. Es lo contrario, lo que es verdad. Pero para el pintor, es el color lo que existe. No puede haber preocupación más que de una sola cosa, el color como *coloración*. Si nos quedara un resto de incompreensión, el término

3. *Correspondence*, John Rewald, París: Grasset, 1937, p. 269. [N. del A.]. Ver también en *Correspondencia*, John Rewald, Buenos Aires: El Ateneo, 1948, pp. 261-262. [N. del E.]

«afonía» (en la carta a Zola del 27 de noviembre de 1884) debiera disipar todo equívoco. Una coloración no se realiza sino a partir del momento donde ella cesa de ser afónica, es decir, cuando encuentra (o mejor dicho, cuando re-encuentra) su voz en el seno de las coloraciones, cuya armonía global no es sino luz. Tan bien que es la luz la primera en relación a toda coloración, que Cézanne deja de pintar en cuanto el día baja.

Hay, entonces, una diferencia entre la «sensación óptica» y la «sensación colorante»: la «sensación óptica» contiene en la indiferenciación lo que podemos llamar, con los términos de la tradición académica, color y valor. Ahora bien, lo que hay de notable en Cézanne, es que todo su esfuerzo de pintor consiste en quitar el punto de vista del valor como escala graduada entre un negro y un blanco *abstractos*, para alcanzar un punto de apoyo más sólido, es decir, *concreto*, que impida todo desfallecimiento en la maestría donde sólo allí es posible que *nos poseamos*.

Lo concreto es el color. Más exactamente: el color en concreción. En el asombroso diálogo de Joachim Gasquet,⁴ se encuentra una frase que Gasquet pone en boca del pintor: «El color es el lugar donde se encuentran nuestro cerebro y el universo».

No es por lo demás el único lugar. Pero para el pintor que es Cézanne, es bien el único. El cerebro del hombre constituye la lógica. El universo solo no es otra cosa que un caos. La obra del pintor: componer un cuadro por el color.

4. Primera parte, «El motivo», en *Conversaciones con Cézanne*, París, 1978, p. 112 [N. del A.]. Ver también Segunda parte, «El motivo», en *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Gadir, 2010, p. 170. [N. del E.]

Cézanne escribe el 26 de mayo de 1904 a Emile Bernard: «El literato se expresa con abstracciones, mientras que el pintor concretiza por medio del color y del dibujo, sus sensaciones, sus percepciones». El verbo transitivo «concretar» significa: hacer concreto, hacer sólido. Entonces, hacer sólidas sus sensaciones. ¿Por qué Cézanne agrega, «sus percepciones»? Sensaciones y percepciones están ligadas. Una percepción es una sensación concebida, y concebir la sensación es estar todavía más fuertemente «bajo el impacto» de la sensación, padecerla más, oír su voz.

¿Cómo se concreta la sensación? Cuando ella permite percibir el cuadro de la naturaleza. Mientras más hace ver el cuadro de la naturaleza, un cuadro que pinta Cézanne, más es ejemplarmente *realización*. A fin de entender mejor lo que es la realización para Cézanne, escuchemos cómo uno de sus testigos más atentos, Karl Ernst Osthaus, refiere los propósitos del pintor:

Se ponía comunicativo y comenzaba a desarrollar sus pensamientos sobre la pintura...: «Lo principal en un cuadro, decía, es encontrar la distancia justa. El color tenía que expresar todas las rupturas en la profundidad...». Y diciendo esto sus dedos seguían los límites de los diversos planos sobre sus cuadros. Mostraba exactamente hasta dónde había logrado mejorar la profundidad y dónde la solución no había sido encontrada todavía; aquí el color había quedado como color sin convertirse en expresión de distancia. Su argumento era tan convincente, tan vivo, que yo no recordaba haber educado tan bien el ojo en tan poco tiempo.

La afonía de los tonos es cuando el color queda únicamente como color. El color recobra su voz cuando ella expresa la dis-

tancia. Pero todo esto no tiene sentido, sino en presencia de un cuadro de Cézanne.

La acuarela que contemplamos produce un efecto de distancia, es decir, de un espacio completamente singular. La extrema restricción del espectro coloreado, la importancia de la superficie no pintada, instauran una tensión simplificada, tanto más fácil de leer: tres polos de color ocre (el más importante a la izquierda, al medio; en mezcla, abajo en el medio; tres toques a la derecha al medio). El verde y el pardo, abajo al medio. Por todas partes, el azul –igualmente presente allí donde hay más ocre.

El ojo aprende a ver: sigue las indicaciones de las pinceladas. Por ejemplo: ubicar los colores idénticos, los itinerarios de los colores, los trazados de las pinceladas. Percibir las relaciones de color, la densidad de las masas de color, el equilibrio de estas saturaciones en relación al vacío detrás de ellas.

Émile Bernard, en sus «Recuerdos sobre Paul Cézanne»,⁵ describe el trabajo a la acuarela del pintor: «Su método era singular, absolutamente fuera de los medios habituales y de una excesiva complicación. Comenzaba por la sombra y con una mancha, que recubría de una segunda más desbordante, después con una tercera, hasta que todos los tintes, haciendo ecrán, modelaran el objeto, coloreándolo». Modelar, es bien el objetivo. Expresar el volumen en el espacio. Pero Cézanne también anota con precisión: «No debiera decirse modelar, debiera decirse modular», ya que se trata aquí del espacio pictórico, que se exhibe gracias a los múltiples ritmos que compone la disposición de las «manchas» o «tintes».

5. *Conversaciones con Cézanne*, p. 59. [N. del A.]

¿Cómo hace aparecer Cézanne el espacio? De una manera esencialmente alquímica o, para decirlo todo, poética. Nada más que por el color, él mismo gobernado por un sistema prodigiosamente complejo de *relaciones de colores*. Lo que Cézanne llama *lógica* tenemos que entenderlo imperativamente como el conjunto de los órdenes de articulación posibles. Cada uno de estos órdenes es un despliegue de libertad, es decir, de absoluta singularidad. El espacio pictórico, de ningún modo puede ser traspuesto directamente al «espacio real». Al contrario, es el espacio pictórico que hace posible la manifestación del espacio como espacio. K.E. Osthaus tiene razón cuando constata que su ojo se *educa* al ver cómo en Cézanne el color, la variación consciente del color, el tejido de los colores y de sus relaciones sutiles hacen surgir un puro espacio.

La alquimia es una operación de transmutación. Lo que es transmutado aquí es el color. ¿Cómo da lugar el color a lo espacial?

Es imposible responder a esta cuestión sin encontrarse con el corazón de toda la vida artística de Cézanne. En cuanto a este corazón, sólo el pintor ha sido capaz de decirlo: son todas sus obras una a una, en el sorprendente lugar que juntan las idas y venidas (los éxitos y fracasos) sobre el camino de la pintura. Pero podemos detectar un índice precioso del arte cézanniano en este hecho tan legible como la firma del pintor: ya no es posible distinguir, en ningún lugar, nada como «todo» o bien como «parte». No hay detalle. Una pincelada es ya el cuadro entero y el cuadro entero es como el mundo.

Parece que Martin Heidegger no había visto nada de Cézanne antes de los primeros años de la posguerra. En su libro, que enseña tantas cosas esenciales sobre Heidegger (*Auf Einen Stern Zugehen / La marcha hacia la estrella – Encuentros con Heidegger*), Heinrich Wiegand Petzet sitúa en 1947 la primera conversación consagrada expresamente a Cézanne. Es probablemente el trabajo pronunciado en la conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte de Rilke, lo que guió decisivamente la atención del filósofo sobre Cézanne. Muy poco tiempo después, Heidegger tiene la ocasión de examinar las obras de Cézanne donde Ernst Beyeler, el prestigioso vendedor de cuadros de Bâle, a quien lo liga una amistad cada vez más confiada.

El trabajo explícito por el cual Heidegger compromete su pensamiento frente al arte, comienza, sin embargo, en 1935, con la conferencia sobre *El origen de la obra de arte*. Origen en un cierto sentido absolutamente no-causal. Lugar-origen. *Topos*. La respuesta de Heidegger: la obra de arte pone en obra la verdad. Origen de la obra de arte: el lugar donde se pone en obra la verdad. Dicho de otra manera: la obra misma, a condición que ella *contenga* el origen de toda obra, es aquello por lo que la puesta en obra ha lugar.

En la conferencia de 1935, Heidegger toma como ejemplo de obra un templo griego. Dice que no es a imagen de nada. Es que en él la verdad está en obra. En la pág. 50 de la conferencia (E.I., t.5, p. 50), se puede leer: «Visto que es parte de la manera de ser de la verdad el hecho, para ella, de irse a instituir en el ente, para así estar allí, en fin, verdad –hay, entonces, en la manera de ser de la verdad, este rasgo que se refiere a la obra (*Zug Zum Werk*: esta atracción hacia la obra) siendo una de las

posibilidades para la verdad de ser ella misma, ente en medio de los entes».⁶

Desde 1935, la verdad es entendida como *Lichtung*. La palabra ha sido expresada hasta aquí por *claro* [de bosque] o *zona despejada*. Estas traducciones están lejos de ser insignificantes. Sin embargo, como *Lichtung* ha sido, en el trabajo incesante de Heidegger hasta su muerte, uno de los términos que no cesa de enriquecerse en resonancias, es a la vez prudente y juicioso escuchar atentamente lo que Heidegger llega a decir de él, más adelante, en el camino de su pensamiento. Así por ejemplo, explica en 1964: «La palabra alemana *Lichtung* es, lingüísticamente un préstamo al francés *clairière* [claro del bosque]... El claro en el bosque espeso... El sustantivo *Lichtung* remonta al verbo *lichten*. El adjetivo *licht* es la misma palabra que *leicht* [ligero]. *Etwas lichten* [levantar algo] significa: hacerlo ligero, liberarlo, abrirlo, por ejemplo, hacer un lugar en el bosque libre de árboles. Este espacio libre que ha llegado a ser así es la *Lichtung*. Lo que está aligerado en el sentido de libre y abierto, no tiene nada en común, ni lingüísticamente ni en cuanto a lo que corresponde esencialmente, con el adjetivo *licht*, que significa *hell* [claro]. Esto es lo que no hay que perder de vista para cuidar de la heterogeneidad de *Lichtung* y de luz».⁷

Es importante entonces proponer otra traducción francesa para *Lichtung* que *clairière* [claro de bosque] o *éclaircie* [zona

6. Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», En *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 2010. [N. del E.]

7. Martin Heidegger. «El final de la filosofía y la tarea del pensar». En *Tiempo y Ser*. Madrid: Tecnos, 2000. [N. del E.]

despejada]. Aunque no sea más que para marcar que la *Lichtung*, tal como la piensa Heidegger, es un fenómeno más original que toda zona despejada. ¿Es que tenemos un verbo francés que diga lo que dice en alemán el verbo *lichten*? Sin duda alguna. Es *alléger* [aligerar]. Pero nuestra lengua, que no es menos discriminativa que cualquier otra, distingue del verbo *alléger* [aligerar] un verbo *allégir* [desbastar],⁸ cuyo abanico de significados es particularmente sutil. Mientras que *alléger* significa aliviar en parte una carga, *allégir* precisa cómo ha lugar el aligeramiento: en forma global, de manera que el diccionario *Bescherelle*, por ejemplo, lo define así: «Disminuir en todas las direcciones el volumen de un cuerpo». Tal es el sentido técnico en el uso de las Artes y Oficios. No hay un sustantivo femenino formado a partir del verbo. Pero el poeta sabe emplear el verbo no *en allégeant* [aligerando], sino *en allégissant* [desbastando] el sentido. Robert Marteau en *Voyage en Vendée* (Hautécritures, Poitiers, 1985, p. 7.) dice: «Todo templo ha sido erigido según este orden, y que tú lo sities desde el exterior o del interior, te enfrentas a la prueba de que la materia que lo constituye ha sido *allégie* [desbastada], lo mismo que edificada por modo vibratorio».

La materia de la cual se constituye todo templo (y «templo» es nombre propio de la obra en cuanto ella contiene lo absolutamente otro que ella misma, o sea su origen) es una materia *allégie* [desbastada]. Materia descompuesta, excavada, transmutada de manera que ya no es más materia inerte, sino

8. El término «desbastar», si bien implica una disminución de volumen también implica una intención –la de preparar para algo más acabado– lo que sobrepasa el sentido de *allégir*. [N. del T.]

materia que clama. El espacio en cuyo seno cesa toda afonía, el espacio libre y abierto, esto es lo que Heidegger llama *Lichtung*.

La terminación de esa palabra la vuelve activa. Así, se es tentado de recurrir a la palabra *allégeance* [alivianamiento], empleada en el sentido de una compensación de la pesantez. En el *Tesoro de la lengua francesa* se menciona el sustantivo masculino *un allégi* con el sentido de *évidement* [vacío]. ¿Por qué no forjar el sustantivo femenino singular *l'allégie* [la desbastada] para decir, mejor que con *allégeance* [alivianamiento], el libre espacio en cuyo seno todo lo que es, entra en presencia y hace aparición en el mundo?

Heidegger entonces, muy temprano después del fin de la guerra, se encuentra con la obra de Cézanne. La mira con su óptica y con su lógica. Al finalizar el curso con el cual Heidegger ha retomado la enseñanza (XI sesión de *Was heißt Denken?*) [¿Qué significa pensar?], se ocupa de una montaña: «Llevamos ahora la atención a una montaña, no dentro de la óptica de su estructura geológica, ni en la de su situación geográfica, sino únicamente mirando su presencia».⁹ Cómo no observar que para ver esta presencia, el estudio de las *Montañas de Santa Victoria* puede ser saludable.

Sucede que al final de su vida Heidegger escribió un texto titulado «Cézanne». Es la quinta parte de la serie *Gedachtes* (Pensativamente), escrita en 1970 para René Char. Se trata de tres frases; he aquí la segunda:

En la obra tardía del pintor, la duplicidad del presente y de la presencia se ha convertido en simplicidad unidad, ella ha sido

9. *Qué significa pensar*. Madrid: Trotta, 2005, p. 195. [N. del E.]

«realizada» y al mismo tiempo sobrellevada, transmutada en una identidad muy secreta.

Duplicidad traduce la palabra *Zwiefalt*, que no tiene ninguna acepción peyorativa. Por «duplicidad» hay que entender el ser doble. De hecho, la duplicidad de que habla aquí Heidegger es la del *ente*, a la vez nombre y verbo, a la vez algo que es *ser*, de la misma manera que este algo es para ella, el hecho que ella sea. Duplicidad que no tiene sentido más que relativamente con *simplicidad*.

Hablando así de la obra tardía de Cézanne, Heidegger la aborda y la comprende a partir de la «realización» –que interpreta como *simplificación* de la duplicidad. Simplificación no es quizás la palabra correcta, en la medida en que simplicidad no se obtiene por el término de una reducción. En la simplicidad no está abolida la duplicidad. El mismo Cézanne declara: «Cuando el color está en su riqueza, la forma está en su plenitud». Tal es la *identidad* de la que habla Heidegger: si el color es aligerado [allegé] de su afonía, el dibujo da lugar a una forma rica y precisa.

En un comentario escrito en 1974, Heidegger agrega:

Lo que Cézanne llama *la realización* no es otra cosa que el presente haciendo aparición en el desbastamiento [*allégie*] de la presencia –y a decir verdad, de tal manera que la duplicidad de los dos es sobrellevada en la simplicidad de la pura irradiación de sus cuadros.

Este texto retoma los mismos términos que el de 1970, pero en una articulación ligeramente diferente. El propósito sigue siendo el mismo, tan desconcertante a primera vista. En efecto,

Heidegger expone lo que significa la *realización* cézanniana con ayuda de las palabras de su propio pensamiento.

El presente –*das Anwesende*: en el pensamiento tardío de Heidegger, esta palabra es mucho más hablante, o mejor: es escuchada con una atención mucho mayor que con la que entendemos habitualmente las palabras de nuestras lenguas. *Das Anwesende*, participio del verbo *anwesen*, significa la modalidad según la cual todo lo que es, lo sepamos o no, viene a concernirnos: en tanto que *prae-s-ens*, es decir, en tanto que *llegando a ser cerca de...*

Nuestra lengua tiene la particularidad de comprender con fuerza en la palabra *presente* algo movido, aunque entendamos poco el hecho que la primera significación del «presente» es bien: lo que está ofrecido. Si esta palabra puede arrastrar tal significación, es porque todo presente es en realidad ofrenda, aquello en lo que se acerca o se da alguna cosa que nos concierne primordialmente.

En cuanto a la ofrenda misma o dimensión rítmica en cuyo seno tiene lugar la aproximación de lo que viene a ser, Heidegger la nombra *Anwesen* –presencia o, más explícitamente en el texto de 1974, *Lichtung des Anwesens*, desbastamiento [*allégie*] de la presencia. La presencia que hace posible toda aproximación *desbasta*. La presencia desbasta todo lo que se ofrece en ella; no olvidemos el sentido que tienen en nuestra lengua el verbo *allégir* [desbastar], a saber: hacer más liviano por un desbastamiento entero, por una suspensión en todo el sentido de la pesantez. En el desbastamiento de la presencia, todo lo que se ofrece entra propiamente en una dimensión de levitación muy asombrosa.

Sí, Heidegger mira la pintura de Cézanne con su propia óptica y lógica. Por lo demás, no es humanamente posible llegar a ver, sea lo que sea, de otra manera. Pero entonces, ¿el Cézanne que ve Heidegger es todavía Cézanne? En otros términos: ¿Heidegger no coloca un velo, por su aproximación al pintor, a lo que fue y sigue siendo Cézanne?

Si tratamos de resumir la interpretación que Heidegger da al camino de Cézanne, hay que decir esto: [Cézanne] va y viene en un país cuya topología se precisa a medida que el caminar llega a su término. Este término es posible de cernirlo –en la interpretación de Heidegger– gracias a la idea de *suremancement* [pasar por encima, dominar o vencer una dificultad]. Heidegger emplea de hecho, en los dos textos que hemos citado el verbo *verwinden*. Poco importa el matiz decisivo que separa en alemán (y en Heidegger en particular) *verwinden* de *überwinden*. Lo esencial es advertir que *verwinden* es la palabra por la cual Heidegger designa, sobre su propio camino de pensamiento, la tarea, que queda por cumplir, en el momento presente de la historia humana: no para dejar la metafísica, sino para pensar de tal modo que nosotros quedemos libres; no de dejarla o abandonarla, sino de honrarla bien con nuestra más alta preocupación, libres de retomar todo su cuestionamiento de una manera todavía más inmediata.

Si entendemos bien a Heidegger, Cézanne es un pintor historial, en quien se cumple la mutación misma de nuestro tiempo. ¿Cómo llamar esa mutación? Heidegger, por su parte, no habla generalmente más que de «nuevo comienzo». Cézanne no es más explícito. Los dos evitan recurrir al término que se ofrece de suyo para cualificar la única novedad posible –sin

duda, porque tanto para el uno como para el otro, lo esencial no es justamente la novedad por la novedad.

Sin embargo, este término se impone. Es el de *moderno*. Pero no en el flujo borroso y cómodo donde cada uno puede hacer evacuar cualquier cosa e incluso su contrario (¿no vemos pulular bajo nuestros ojos, más allá de lo «moderno», las abigarradas figuras de la «posmodernidad» –como si esa palabra pudiera tener el menor sentido, mientras la *modernidad* no sea entendida como lo que ella es?).

Moderno no ha esperado nuestro tiempo para tener un sentido perfectamente tradicional. Es moderno, con todo rigor, lo que no es antiguo. Así, hay que poder definir lo que es antiguo.

Hölderlin ha consagrado la energía de su pensamiento, a fijar en su desconcertante asimetría, la oposición entre antiguo y moderno. Imposible de exponer aquí en toda su finura la comprensión de lo moderno en Hölderlin. Retendremos de ella sólo un aspecto (pero precisamente, en todo lo que es moderno, un solo aspecto contiene en toda su integridad aquello de lo cual no puede ser nunca más en adelante una parte): lo moderno es una nueva relación con el mundo o, más exactamente: una relación explícita al mundo. Esta relación es tal que de ahí en adelante no es más posible a un ser humano pensar el mundo sin poner en juego, expresamente, su propia relación al mundo.

Así como Heidegger declara en numerosos lugares, no es en absoluto necesario que sea fijada terminológicamente la situación nueva. Permanece lo esencial, que es que el hombre la experimente y que la piense, es decir que *realice* sus implicaciones.

Manifiestamente, Cézanne es el pintor que unifica todas las cuestiones pictóricas, retomándolas a partir del color. No se trata

allí de una simplificación. En el color y con él, Cézanne llega al punto germinal donde la pintura entera encuentra el ponerse en juego en su origen.

Del mismo modo, Heidegger, designando la palabra como único hogar del pensamiento, no opera ninguna reducción, pero pone en forma nueva la cuestión del pensamiento.

El peor de los desconocimientos consistiría aquí en no ver que esas dos operaciones –y en general todo esfuerzo por acceder a la modernidad– obedecen a una necesidad urgente. Ya que la relación del mundo moderno con el mundo antiguo es en sí misma una relación moderna. Lo que quiere decir: no medible según la antigua diferencia del adelante y del después. Vivimos en efecto en el seno de la escisión que Heidegger llama «duplicidad», cuando ya esta escisión ha comenzado a hacer imposible toda existencia en ella. De ahí la pasión con que un hombre como Heidegger ha estudiado a Cézanne: ha visto en su obra la sorprendente confirmación de la necesidad en que estamos de cambiar todo lo que nos parece ser la herencia más sólida del pasado –no para «hacer lo nuevo», sino más bien para ser fieles al origen mismo del que nos reclamamos.

De Heidegger nos es referido un propósito, que da un precioso esclarecimiento de la relación del filósofo al pintor (Hartmut Buchner, «Fragmentarisches». En *Erinnerungen an Martin Heidegger*, Neske, 1977, p. 47.): «Si solamente alguien fuera capaz de pensar como pintaba Cézanne –¡con *tal* inmediatez!». ».

Inmediatez está tomada aquí en su sentido filosófico, que significa «sin intermediarios», «sin término medio». El modo según el cual pinta Cézanne vuelve otra vez a ser aprehendido con las herramientas del pensar. Pero esta toma está orientada

enteramente hacia el corazón del trabajo cézanniano, el que consiste –esta vez en las palabras de Cézanne– a *realizar sus sensaciones*. Pintar inmediatamente no es hacer más que desplegar el espacio del color.

¿Cómo *pensar* inmediatamente? He aquí la cuestión que el caminar de Heidegger ha despejado más y más legiblemente. En su camino, el filósofo se ha visto de repente animado de manera insospechada por la obra de Cézanne. Igual que el mismo Cézanne, Heidegger no ha cesado de vacilar y de dudar: ¿habría conseguido el paso decisivo al «otro comienzo»? Igual que él, se adentró en este pasaje sin esperanza de retorno.

Para nosotros la correspondencia entre pintura y pensamiento no puede más provocarnos duda. Sin recurrir a ninguna forma de analogía, sin embargo es posible señalar lo que entre ellos pertenece a una simetría. Así podemos, para tomar nuestras marcas, plantear la pregunta crítica: ¿a qué corresponde en el espacio del pensar, lo que sobre el camino de Cézanne apareció como sensación coloreante?

Responder a esta pregunta como se debe, en la medida en que esto necesita una experiencia del pensar, nos hace de pronto salirnos del mundo antiguo, liberándonos para aquel al cual Cézanne y Heidegger, junto con otros verdaderos y escasos *modernos* (la «constelación... a la que damos figura», según las palabras de Hölderlin), nos alientan a dar el salto.

Tras la Técnica

El título de esta comunicación se presta a equívoco: por lo tanto, voy a comenzar por fijar su sentido preciso. Expondré después por qué me parece bien, más allá del equívoco, abordar la «cuestión de la técnica» de esta manera.

«Tras la Técnica» se entiende espontáneamente en un sentido de *sucesión*, como cuando se dice: «después de la lluvia, el buen tiempo». Si se comprende así el título, se espera que se sea considerado: lo que vendrá después de la técnica.

Pero no es así en absoluto como hay que comprender mi título –y primero, por la simple razón que no habrá un después de la técnica en ese sentido. Si la técnica es un fenómeno que bien conoce incontestablemente un «adelante», no puede haber un «después» de ella (lo que, suponiendo que seamos lo suficientemente capaces de aprehender la indicación, nos debería dar suficientemente de qué pensar). No habría algo para darle seguimiento a la técnica, porque se trata con esta última de un eminente fenómeno de irreversibilidad. Posiblemente habría que

* El texto «Tras la Técnica» apareció en el libro *Entendre Heidegger* (París, 2008, ISBN 978-2-916492-23-0). [N. del A.]

precisar de inmediato que este término de «fenómeno» tampoco tiene aquí la acepción corriente de un evento manifiestamente extraordinario. «Fenómeno» debe entenderse, al contrario, como invita a considerarlo Heidegger, es decir: lo que para ser visto en plenitud, necesita de una *fenomenología* –es decir, una plena atención, puesta sobre todo en la preocupación que considera desplegar, para acoger, no procustamente,¹ lo que pide ser tomado en cuenta– tomarlo sin someterlo a un tratamiento que lo mutile (sea por descuartizamiento, sea por supresión), de manera que por fin este fenómeno pueda aparecer tal cual es en sí mismo. Definido en este sentido, el fenómeno de la técnica pide un tipo de cuestionamiento único.

Más que ocuparnos desde ahora de la relación de este fenómeno con el tiempo, volvamos a lo que motiva la redacción de mi título.

Après [tras], en efecto, no tiene la acepción del latín *post* (esto, *después* esto otro); guarda su acepción original, aquella de nuestro adverbio *auprés* [cerca de]. Entendido así, «tras» es como índice de un movimiento de acercamiento, con este matiz importante, que el movimiento se esfuerza por llegar a acercarse a aquello que al comienzo se encuentra lejos. En el lenguaje popular –que habla bajo la urgencia, que se renueva por suerte permanentemente, de volver sin cesar a ver lo que está dicho– en él está presente este matiz. Decir: «Correr tras

1. Procustamente viene de Lecho de Procusto. En literatura francesa se hace alusión a este suplicio cuando se habla de alguien que mide las ideas de otros con las suyas propias. Toda regla odiosamente mezquina y tiránica es un «Lecho de Procusto». [N. del T.]

[*après*] alguien», señala de entrada que la carrera en cuestión ocurre relativamente con alguien, poco importa si es a propósito o no, que no deja de estar alejado.

He titulado mi conferencia «Tras la Técnica» para recordar una particularidad, aparentemente poco advertida, del título alemán de la conferencia de Heidegger, cuyo cincuentenario conmemoramos.

Esta conferencia, pronunciada el 18 de noviembre de 1953, lleva el título: «*Die Frage nach der Technik*» –donde *nach der Technik* tiene bien la acepción de lo que vengo a decir: *après la technique* [tras la técnica]– en la medida en que el cuestionamiento² se pone en busca de la técnica, fenómeno *acerca* del cual, a pesar de las apariencias, no estamos en absoluto en la partida, a pesar de las apariencias.

En nuestra lengua, preguntarse conduce a lo que formulamos: una pregunta sobre... (así uno se interroga *sobre* la existencia de Dios, *sobre* la importancia de los recursos naturales, etc.). En alemán, hacer una pregunta implica que sea formulada con la ayuda de la preposición *nach*, la cual procede del adjetivo *nah* (el «próximo»), lo que abre en cierto modo la dimensión donde podrá eventualmente producirse un acercamiento a lo que se quiere conocer.

Todas estas observaciones serían casi ociosas si nos desentendiéramos de notar lo esencial, es decir, que las lenguas hablan siguiendo un cierto espíritu. Si estamos atentos a la indicación que

2. En francés la palabra *question*, es a la vez «pregunta» y también «cuestión» por lo tanto queda al arbitrio del traductor usar una vez una acepción, otra vez la otra.
[N. del T.]

da la lengua alemana, podemos comenzar a entrever esto: hacer una pregunta no es siempre pedir simplemente que se junten las indagaciones a propósito de *sobre* qué uno se informaría. Y pasar al sujeto que nos ocupa, podría ser la ocasión de sondear que la técnica, la técnica misma, no está allí bajo nuestros ojos, accesible de inmediato, analizable como un simple objeto del que se tiene el placer de examinar, sino más bien, ella se escapa al tipo de posesión que desplegamos habitualmente para coger aquello que tenemos bajo nuestros ojos, de manera que cuestionar la técnica impone desde la partida abandonar esa actitud familiar para ponerse *en ruta hacia* ella –y no tardar en hacer allí, una experiencia, es decir, que este paso presente un aspecto altamente paradójico, la menor de las paradojas, el que *yendo hacia* ella, esto no disminuye la distancia que nos separa de ella. En otros términos: *ir hacia* la técnica es tener que estar *tras* ella; mejor todavía –si aceptamos, a la vez, dejarnos guiar también por el espíritu de la lengua–, dándole razón a la vieja locución clásica: tener que, enfrentados a la técnica, *estar dispuestos a cuestionar...* –oigamos hablar nuestra lengua: estar ocupados en cuestionar– dedicar nuestro cuidado, desplegar toda nuestra acción para tomar frente a la técnica, la única *postura* que la deja a ella misma venir de sí misma, trayendo las palabras en las cuales ella se va a fenomenalizar.

La pregunta por la técnica no es una pregunta fácil. No es que ella implique un despliegue de investigaciones que exceden las capacidades que individualmente podemos poner en obra, sino simplemente, porque ella pide un cambio sin precedentes del modo de cuestionamiento.

Considerar, aunque no sea más que un cambio cualquiera, sino algo que suscita cierta perturbación. Pero este cambio, el cambio del modo de preguntar, corre el riesgo de trastocar de una manera tan profunda, que es prudente comenzar a ejercitarse, por decirlo así, desde el exterior (es decir, por descalces formales) antes de emprenderlo en serio.

A manera de título preparatorio, veamos el título elegido por Heidegger cuando se trata de publicar, en 1962, el texto del curso dictado durante el semestre de invierno 1935-1936, titulado originalmente: *Cuestiones fundamentales de la metafísica*.

El libro de 1962 lleva el título *Die Frage nach dem Ding* [*La pregunta hacia la cosa*]. Este título permite verificar lo que acabamos de adelantar. A primera vista, él da a entender que uno se interroga sobre lo que es una cosa. Pero en realidad, él invita a entregarnos a un ejercicio cuya práctica requiere cualidades poco cultivadas, el ejercicio consiste en considerar cara a cara (si se puede decir) alguna cosa que no deja de escaparse; a saber, en el caso preciso, el hecho que una «cosa» –lo que llamamos «cosa» y que los alemanes llaman *ein Ding* (y los ingleses, *a thing*)– podría bien, a pesar de todos los descubrimientos técnicos que se acumulan desde hace siglos, estar mucho más alejada de lo que pensamos: tan alejada incluso que ya no podemos presentir más lo que son las cosas, sin que en lo sucesivo sepamos radicalmente lo que ellas son (razón por la cual una desazón casi insoportable se instala cuando alguien viene simplemente a enunciar que lo que pensamos hoy de las cosas nos cierra el acceso a lo que ellas son de verdad).

Lo que son las cosas, Heidegger nos invitará más tarde a aprender el B, A, BA, en la condición de la experiencia más

humilde, haciendo aparecer que la menor de las cosas no es verdaderamente sino en la medida en que, con ella y en ella, está en principio y se reúne el cuadro entero, no solamente de todas las cosas, sino de todo lo que es.

Antes de esta lección de las cosas, se puede leer en la última página del libro publicado en 1962 (cuyo título podría traducirse *Preguntar tras la cosa*):

Hemos dicho anteriormente que la pregunta de la cosa (*die Dingfrage*) era una pregunta historial; ahora vemos más legiblemente hasta qué punto eso está bien así. La manera como Kant pregunta tras la cosa, consiste en preguntar después de “intuicionar” y “pensar”, después de la “experiencia” y sus “principios”; lo que significa: esta cuestión pregunta tras³ el hombre. La pregunta: ¿Qué es una cosa? No es otra que la pregunta: ¿Qué es entonces, el ser humano? Pero esto no implica que las cosas sean simples fabricaciones de la ingeniosidad humana; todo lo contrario, significa: el ser humano debe ser comprendido como ese ser, que ya, siempre salta más allá, por encima de las cosas, pero de tal manera, que saltar más allá de las cosas no es posible sino en la medida que las cosas, siendo ellas mismas, vengán al encuentro <del hombre> –y esto es precisamente en que ellas nos remiten a nosotros mismos, detrás de nosotros, detrás de todo lo que en nosotros, queda en la superficie. En el cuestionamiento (en el preguntarse) kantiano hacia la cosa, se abre una dimensión entre la cosa y el ser humano cuya extensión lleva lejos y por delante, más allá de las cosas, mientras lleva hacia atrás, bien lejos atrás, a los seres humanos.³

3. Ver también en Martin Heidegger, *La pregunta por la cosa*. Ed. Palamedes, 2009, p. 295. [N. del E.]

El estilo de Heidegger no se reconoce tanto en el vocabulario, como en la manera que tiene de hacer aparecer, fenomenológicamente, por ejemplo: esta «dimensión» de la que habla al final del texto que acabo de citar. Me parece importante el subrayar este rasgo, porque esto permite captar cierta cosa, que en la atmósfera asfixiante y compartimentada que reina en lo que nos corresponde como mundo, se nos escapa, fatalmente, cada vez más.

Esta dimensión de la que habla Heidegger –¿qué digo?: esta dimensión que vemos desplegarse, por poco que agudicemos el oído, aplicándonos a seguir lo que está dicho– otros, lo han hecho aparecer a su propia manera. Así (no cito más que uno solo, pero cuando se tiene la atención aguzada, se pueden ver otros grandes ejemplos donde, paralelamente, se expone una manifestación comparable), así, Henri Matisse, en su pintura da libre curso a lo que él llama en sus dichos: «espacio espiritual», o «espacio cósmico», «verdadero espacio plástico», cuya especificidad consiste, dice él, en ser un «espacio vibrante». En una declaración, proporcionada por André Verdet⁴ y que data del fin de su vida, Matisse declara:

También está la cuestión del espacio *vibrante*. Dar vida a un trazo, a una línea, hacer *existir* una forma, eso no se resuelve en las academias convencionales, sino afuera, en la naturaleza, en la observación penetrante de las cosas que nos rodean.

4. Citado en Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, establecidos por Dominique Fourcade, Colección Savoir, Hermann, París, 1972, p. 251. [N. del A.]

En palabras más antiguas⁵ (que data de 1929), exponía la intención que preside su trabajo de pintor:

Mi objetivo es expresar mi emoción. Este estado de ánimo es creado por los objetos que me rodean y que reaccionan en mí: desde el horizonte hasta mí mismo e incluso yo mismo. Porque a menudo me meto en el cuadro y tengo consciencia de lo que existe detrás mío.

Las palabras pueden no ser las mismas, el ángulo de ataque de las preguntas puede apuntar a direcciones distintas –pero una inspiración de innegable analogía anima al pintor y al filósofo: la que los obliga, al uno como al otro, a salirse del orden convenido de la representación habitual– a salirse de él de una vez por todas, es decir, incluso con la convicción de no poder volver a él. En este movimiento, no podemos ocultárnoslo, hay un considerable riesgo: perder el contacto de los contemporáneos, no ser para ellos, en absoluto inteligible. No por deseo de singularizarse, queriendo parecer a toda costa «original», sino bajo una urgencia enteramente otra, que no puede dejar en absoluto de ir en el sentido, ya que se trata en lo sucesivo de existir en relación, si es posible, inmediata, de aquello de lo cual arranca el origen de lo que usted es, de lo que usted hace, como de todo el ámbito que lo rodea.

En el caso de Heidegger, las vicisitudes de la historia, han aumentado aún más este riesgo, al punto que es fácil enmascarar bajo la apariencia de una cándida buena fe, críticas cuya

5. *Ibid.* p. 99. [N. del A.]

motivación real es la incapacidad de considerar, aunque sea el más ínfimo cambio de los hábitos adquiridos.

La manera en que todavía hoy, cincuenta años después de pronunciada la conferencia, se despeja comúnmente lo que Heidegger trató de hacer emerger concerniente a la técnica; la ligereza con que el filistinismo intelectual escamotea su propósito, con la fórmula amortiguante e inepta que es la «tecnofobia» (¡por desgracia! –no invento nada, me limito a citar), todo esto podría dejar estupefacto si no se pudiera localizar el origen de esta torcedura: la micrología o si no la misología⁶ que condena a desdeñar todo lo que no es reductible a los esquemas con los cuales uno se mueve confortablemente, ahí donde no hay más que «problemas» en espera de su «solución». No subrayo esta carencia porque me dejaría llevar por un mal ánimo. Nada puede caber aquí que provenga de la coyuntura de un simple afecto. Cuando se trata de pensar, se impone decididamente desde el primer paso, el haber dejado de lado el terreno de la opinión y de las inclinaciones. Heidegger frente a la técnica, no se abandona a una «fobia». Si así fuera el caso, digámoslo claramente, no valdría la pena de ocuparnos de eso ni un solo instante.

Ponerse en estado de pensar, pone a los que lo acometen, que pongan en obra, una lucidez, sangre fría y una sobriedad capaces de barrer sin desamparar, fuera de su horizonte, la masa de lugares comunes, de figuras retóricas y de ideas recibidas que forman el fondo de funcionamiento del pensamiento común.

6. Micrología, que estudia los cuerpos microscópicos. Misología, odio de la razón o del razonamiento. [N. del T.]

Si tenemos realmente la intención de enfrentarnos a la tentativa de pensar la técnica, hay que saber que eso nos va a pedir también a nosotros, el que nos zafemos de las pesanteces del pensamiento habitual. Esto es mucho más difícil de cumplir que de enunciar, por la razón que todos tenemos espontáneamente, la inclinación de pensar como piensa todo el mundo. Vive en cada uno de nosotros, nunca completamente dominada, el miedo por excelencia, de tener que pensar por uno mismo. Tenemos miedo de pensar de manera diferente a la de pensar con los medios del hábito y el conformismo, porque el pensar verdaderamente es una de las formas más penetrantes del riesgo que necesariamente es existir, cuando existir implica que existiendo haya que soportar su propia finitud.

Pero entonces, ¿por qué pensar la técnica? Aquí pareciera que nos encontramos ante el último obstáculo. Porque si la urgencia de pensar la técnica viene de otra parte que del pensar mismo, si por ejemplo, saca su motivación de los inconvenientes que el desarrollo técnico ha terminado por esparcir un poco por todas partes, una sorda inquietud, entonces es muy probable que bajo el término «pensar la técnica», no se encuentre en realidad otra cosa que ese conjunto de reacciones consensualmente sociales, que pasan por el pensar.

El verdadero pensar es ruptura –como ruptura es todo lo que tiene un verdadero peso en la vida humana. Ruptura en la relación a lo que precede, pero sobre todo, ruptura a todo lo relacionado con lo que usurpa la apariencia de estar próximo –resumamos: ruptura que no cesa de romper con la *impostura*.

A propósito de la pregunta sobre la técnica, escuchemos lo que dice Jean Beaufret. Este hombre, que aprendió tan admira-

blemente el arte de romper hasta desterrarse a sí mismo, que se convirtió, incluso en Francia, en un extranjero. ¿Si no, cómo explicarse que a los veinte años de su muerte, acaecida el 7 de agosto de 1982, no haya aparecido en Francia, más que un solo homenaje a Jean Beaufret?

Debo saludar la presencia entre otros esta mañana, del que escribió este homenaje: Pierre Jacerme. Su texto se titula *Martin Heidegger et Jean Beaufret / Un dialogue*. (*Revue Philosophique*, n.º 4, 2002).

Hace casi cuarenta años, el 9 de septiembre de 1963, Jean Beaufret escribía a Heidegger (la víspera, entonces, del décimo aniversario de la conferencia):

Creo que veo, mejor que a Meßkirch la extraordinaria dificultad de la «Pregunta hacia la técnica». Ya que se trata de la pregunta de las preguntas, que más allá de Aristóteles, remonta hasta Heráclito, en la medida en que el irresistible carácter de la técnica en la plenitud de su desarrollo, responde al secreto mismo, κρύπτεσθαι de la φύσις, al hecho retraído en que <la φύσις se revela así>, por lo que toda la historia entera ha sido llevada por el rebajamiento de lo extremo.

La carta –hay que decirlo– no habla exactamente en esos términos. Jean Beaufret que escribe hasta allí en francés (salvo cuando menciona el título «Die frage nach der Technik» –quizás ahora podamos comprender por qué), a partir de «hasta Heráclito», pasa en efecto al alemán –escuchémoslo– tal como fue recibido por Heidegger:

Creo que veo, todavía mejor que a Meßkirch, la extraordinaria dificultad de «Die frage nach der Technik». Ya que se trata de la

pregunta de las preguntas, que más allá de Aristóteles, remonta a Heráclito, *insofern das Unaufhaltsamme des Wesens der Technik dem Geheimnis selbst, dem krüpteothai der fűsis, dem verborgenen «Dasz»⁷ entspricht, durch das die ganze Lichtungsgeschichte des Seyns getrage ist.*

¿Qué es lo que pasa con este cambio de lengua? No es superfluo el hacer la pregunta, menos incluso, porque por ella –antes de ponernos a traducir lo que ha escrito Jean Beaufret– tenemos la ocasión de precisar el sentido de la pregunta. En efecto, es bueno cuando preguntamos, ¿si nosotros preguntamos *sobre...* o bien si preguntamos *tras...*?

¿Por qué Jean Beaufret pasa del francés al alemán? ¿No es justamente porque emprende el preguntar, en el sentido que nosotros pretendemos poner en evidencia, es decir, no a propósito de algo que estaría ahí bajo nuestros ojos, sino hacia no sólo lo que no está ahí, sino que no deja de escabullirse –según una fuga cuyo solo arranque puede abrir paso a un acercamiento?

Él dice que la pregunta de la técnica es «la pregunta de las preguntas». Entender esta formulación, siguiendo la inclinación de nuestra comprensión, hace que simplemente, pasemos al lado de lo que se trata de pensar. Porque la pregunta de la técnica no es la pregunta ante la cual las demás empalidecerían su figura. Es la pregunta de las preguntas, en el sentido que es en ella, donde vienen a resumirse todas las demás preguntas, en la medida precisa en que ellas son otra cosa que pedidos de información; es la pregunta en la cual todas las preguntas filosóficas encuentran de cierto modo su figura emblemática.

7. *Allégie*, del verbo *allégir*: rebajar, desbatar, por ejemplo disminuir el volumen de un madero. [N. del T.]

Tratemos de ver esto lo más directamente posible, es decir en el momento del cambio de lengua. Al ponerse a escribir en alemán, Jean Beaufret introduce una ruptura donde la indicación es tan abrupta como clara. La palabra de esta ruptura es la conjunción *insofern* –donde se entiende la palabra *fern* (*far*, *περ –lo mismo **per* que en *periculum*, nuestro «peligro» –πέρα. προ, es decir, los vectores los más constantes en nuestras lenguas, de las tensiones hacia el lejano extremo). Volveremos a esto; pero para hacerlo como se debe, veamos antes, cual es el curso de esta frase, que como lo recuerdo, comienza en francés.

La pregunta de la técnica, se la explica a sí mismo Jean Beaufret leyendo y releendo la conferencia «*Die Frage nach der Technik*», es una pregunta eminentemente filosófica (y en absoluto un problema susceptible de ser resuelto antropológicamente, sociológicamente, en breve, no puede ser medido con la vara de la ciencia). En cuanto cuestión filosófica, esta pregunta –donde se está tras preguntarse sobre la técnica– lleva primero a Aristóteles. ¿Por qué esto? Porque es él quien define allí (en 1439 b 15 de la *Ética a Nicómaco*), allí donde nosotros distinguimos «arte» y «artesanía», el rostro único de maestría que los griegos llaman indiferentemente τέχνη. Él la define como la primera modalidad de comprobar de «producir fuera del retiro»⁸ –de ἀληθεύειν, como escribe con todas sus letras Aristóteles. De ahí se despeja la característica formal de toda técnica: a saber, que ella tiene que ver fundamentalmente con la historia filosófica de la «verdad», la comienza con ἀλήθεια tal como el mundo helénico ha realizado de hecho y para siempre la experiencia.

8. *Hors de retrait*, fuera de lo oculto, de lo retraído. [N. del T.]

Lo que yo al comenzar, no hacía sino indicar, encuentra aquí, su puesta en evidencia: la técnica tiene su realidad en un comienzo histórico –en el sentido más fuerte del término, que es cómodo de marcar por la palabra «historial» (en la acepción precisa donde se entiende, que por este tipo de comienzo, es toda una humanidad la que se convierte por este hecho, en parte comprometida con un destino, la que se revela dirigida a aquellos que serán expresamente sus destinatarios, es decir, aquellos que en esto, tendrán que llevar la responsabilidad). Antes de este comienzo no hay, hablando propiamente, la posibilidad de que aparezca una «técnica» en estricta acepción del término. Para que aparezca una «técnica» es necesario en efecto, que antes que nada, haya una explicitación de la τέχνη –es decir, fenomenología de lo que hace posible toda fabricación humana.

La humanidad no siempre ha conocido la técnica –esta constatación no debe hacernos perder nuestra sangre-fría y llevarnos a suponer yo no sé qué infame pensamiento de segunda intención «etnocentrista». Para decirlo rápidamente, tomo prestados sus términos a Bergson: si vale mejor hablar primero de *homo faber*, más bien que de *homo sapiens*, sin embargo nada sería más desorientador que identificar *homo faber* con *homo technicus*. Tal es el aporte decisivo de Heidegger: haber comprendido que hubo una mutación sin precedentes con la τέχνη griega –mutación tanto más inaparente que nada parece distinguir desde el punto de vista de su fabricación (me gustaría decir, de su «finición»), en efecto, lo repito, nada distingue las obras griegas de cualquier otra obra aparecida en otra parte. En donde hay hombres, hay obras que salen de sus manos, que manifiestan el carácter de alta gravedad que persiste en todo ser humano. La aparición del

hombre griego no es el comienzo de una nueva humanidad. Pero es el comienzo en que la humanidad, como diría Leibniz, se torna «conscientemente» ella misma. Por esto es que Heidegger insiste siempre: τέχνη es un término en que la acepción primera es la de un saber. ¿Pero en qué sentido «saber»? La pregunta debe ser planteada, porque esta palabra «saber» tiene tal paleta de diversas acepciones, que corremos el riesgo de perdernos si descuidamos el definirla.

Tomemos el ejemplo del maestro carpintero: él «sabe» arreglárselas para hacer una mesa; pero en ese saber está primero el hecho de tener en vista antes –el haber visto de una vez para siempre– aquello que para él, es hacer existir. Así la τέχνη es para el *homo faber* el momento donde se convierte propiamente el hombre que sabe ser *faber*, porque él se sabe *faber* y por lo tanto, entiende antes que nada, lo que es ser, a partir de ese saber. Con los filósofos ese saber se convierte temáticamente filosófico, lo que quiere decir para nosotros: basta leer a Aristóteles para ver cómo la τέχνη es un saber propiamente eidético –en el sentido donde el εἶδος de Sócrates y Platón, el rostro inmutable, tal como fue visto de una vez para todas, configura una inteligibilidad del saber que marca de principio a fin el objetivo propio de la τέχνη.

Resumamos: plantear la pregunta de la técnica remite al entendimiento griego de la τέχνη, no historiográficamente, sino siguiendo una genealogía historial de la inteligibilidad. Pero esto no implica en absoluto que la «técnica» –lo que llamamos por ese nombre– sea la τέχνη griega. Entre la τέχνη griega y nuestra técnica existe evidentemente una relación; pero esa relación es sintomáticamente inaparente.

Para hacer aparecer ahí un comienzo de legibilidad, hay que remontar más allá de Aristóteles. Es exactamente allí donde Jean Beaufret pasa a otra lengua y su primera palabra es *insofern*.

¿Cómo traducir *insofern*? Observando primero que responde a la pregunta *in wie fern* –literalmente: ¿en qué medida lejos, a qué distancia de lo lejano? La pregunta de la técnica dice Jean Beaufret, «más allá de Aristóteles, remonta hasta Heráclito», *insofern*: «tan lejos como aquello». Ese lejano-allí, en efecto, desde donde habla Heráclito cuando comienza a asomarse la experiencia historial de la historia, hace aparecer a Heráclito a una distancia inconmensurablemente mayor de Aristóteles de lo que Aristóteles, él mismo, es distante de nosotros. Es tan lejos, que hay que remontar, si se trata de entrever, lo que de otra manera queda inaparente en la relación en que se ligan entre ellas «fabricación», τέχνη y «técnica».

Para sentir esa relación historial, hay que haber afrontado primero, lo que Jean Beaufret llama *das Unaufhaltsamme des Wesen der Technik*.

Das Aufhaltsamme: «el carácter irresistible», como lo traduje más arriba. Traducción bien insuficiente, ya que no se trata de una simple característica. *Aufhalten* es: retener, detener y más particularmente: detener alguna cosa que está en curso o incluso en plena carrera. *Das Aufhaltsamme*: lo que es fundamentalmente indetenible, refractario a todo encauzamiento, que es imposible de frenar o refrenar. Entonces, lo que se presenta con esta capacidad de hacer ceder todos los efectos de bloqueo, es lo que Heidegger llama: *Das Wesen der Technik*.

Tenemos tendencia a entender esta locución como designando «la esencia de la técnica». Pero más vale abandonar este

terreno –si al menos nuestro empeño es de comprender algo de lo que Jean Beaufret trata de descubrir profundizando su lectura de Heidegger.

Porque la esencia, lo que entendemos bajo ese nombre, no es otro que el avatar, en una filosofía que se convirtió en disciplina de escuela, del εἶδος –del rostro inmutable bajo el cual se presenta aquello que es, cuando lo enfrenta la τέχνη.

Cuando se trata de comprender –entendemos bien: «comprender» en un sentido pleno, cuando ya no se trata más de la presa que está en el corazón de la empresa, pero más bien, respectivamente, la relación recíproca donde se entrecruzan y se unen aquello que es comprendido y lo que lo comprende– cuando se trata de comprender la técnica, tomarla como ella misma se toma, es decir, liberando el εἶδος, ya no tiene más razón de ser. En otros términos: cuando Heidegger dice *das Wesen der Technik*, la palabra *Wesen* ya no tiene en absoluto la acepción tradicional de esencia.

Wesen es uno de los términos que Heidegger ha escuchado con la atención más sostenida. Lo que importa comprender de esto para nosotros, es que *Wesen* es una palabra cuya resonancia es infinitamente más rica que la de un término técnico. *Das Wesen*, es ante todo, la pura y simple substantivación del verbo *wesen*, que ha tenido desde el medioevo hasta la época clásica un empleo muy significativo en la lengua alemana. En particular, este verbo se distingue por su aspecto de intensa vivacidad. En la antigua lengua se asocia de buena gana a dos otros verbos, *leben* (vivir) y *wirken* (estar en pleno trabajo) –de manera que una locución como: *lebet und weset und wirkt* (está vivo en plenitud y en pleno trabajo) da de inmediato un atisbo que se impone a

la acepción con que el oído alemán entiende la palabra *Wesen*. Acabo de traducirlo tan bien que mal, combinando los dos verbos que lo rodean: *leben* y *wirken*. Cuando se evoca esta plenitud de estar en pleno trabajo y que se la figure como no conociendo tregua, no se está lejos, creo yo, de lo que se trata de pensar con la palabra *Wesen*, tal como invita a entenderla Heidegger.

Lo que vale la pena remarcar, el verbo *wesen* da su forma al pretérito del verbo «ser»: *war* –exactamente como el radical indoeuropeo, que se encuentra en el griego Φυσις le entrega al latín y al francés la forma del pasado: *fuit*, él fue.

En la época en que este verbo era de uso corriente, *wesen* se entendía (igual como el sánscrito *vásati*: él habita) en la acepción de «morar», «habitar». ¡Pero atención!, en el sentido en que habitar, si es que se trata en el sentido táctico de habitar, está en las antípodas de adquirir hábitos, pues este pide una continua renovación de invenciones e iniciativas. Para nuestro gobierno y quizás para aprender algo, tomemos nota que también la vieja palabra francesa *estance* [estancia] tenía exactamente esa acepción: la morada, el estar [*séjour*] –es decir, el estar en un lugar [*stlocus*], esta manera de entender, exige a quién la tenga, una atención sostenida y un trabajo constante en todo momento.

Cuando Heidegger da indicaciones sobre *Wesen*, lo aproxima gustoso del verbo *währen*, que no es otro que el durativo de *wesen*. Basta pensar esto: que durar, en su sentido pleno, no implica en absoluto la inmutabilidad (¿es preciso agregar más bien lo contrario?). Basta haber observado esto, para que se abra el abismo que separa la esencia (en el sentido tradicional) de lo que Heidegger entiende por *Wesen*.

Das Wesen der Technik –Jean Beaufret no traduce: ¡y con razón! Para hacerlo como corresponde deberíamos encontrar una palabra o giro en el cual hablara una mutabilidad, o mejor, para retomar una vieja palabra de nuestra lengua, una *muableté* [mutabilidad] –cuya marca sería más bien que la aptitud de extenderse continuamente en el tiempo, sino más bien de la verdadera *muance* (se recordará que se decía antiguamente «muance de terre» por terremoto)– una *muance*, entonces, donde predomina una intensa capacidad de impulsar siempre hacia lo nuevo. Es una lástima que la palabra *muance* se haya restringido a designar exclusivamente un hecho jurídico, el de la dependencia de un dominio sobre otro. Péguy intentó antaño de darle a esta palabra la acepción de: lo que da movimiento, lo que no cesa de volver a dar movimiento.

Pero poco importa que no tengamos palabra para traducir *Wesen* en cuanto estemos en estado de comprender la acepción bajo la cual hay que tomarla. *Das Unaufhaltsame des Wesen der Technik*: ahí se dice, la propagación que va extendiéndose y que de pronto vuelve a animar el mar de fondo que es el fenómeno de la técnica, cuando ella es comprendida a partir de la plenitud que la trabaja y que Heidegger comprende como *Wesen der Technik*.

Aquí permitidme abandonar un instante a Jean Beaufret y darle una mirada directamente a Heidegger. Él nombra lo que no deja de trabajar en el corazón de nuestra técnica: *das Gestell*. Allí, todavía importa más el comprender la indicación que explica la elección de esa palabra, más bien que querer imponer un término, susceptible de ser traducido en un léxico. André Préau lo tradujo por *arraissement* [apresamiento e inspección de un barco], lo que es una excelente traducción ya que con esta idea de

«volver a la razón, por las buenas o las malas», «sucede» algo del irresistible movimiento de fondo inherente al objetivo técnico. Pero esto no debe detener nuestra reflexión; todo lo contrario: se trata de comprender como se hace –el apresamiento y la inspección– y es justamente lo que dice la palabra: *das Gestell* que no pide sino hablar. En ella se lee el radical del verbo *stellen*, la raíz indo-europea **st(h)el-*: hacer erguirse. ¿Es que es un puro azar si en esta época nuestra, las producciones del arte contemporáneo son llamadas por los que las realizan «instalaciones»?

¿Las estelas tan queridas por Victor Segalen, tienen con las «instalaciones», la misma relación que la τέχνη con la técnica?»

Das Gestell, la palabra donde Heidegger busca decir la viva y movable dependencia de nuestra técnica, esa palabra (lo he dicho) habla con toda claridad. Antes que nada, es una palabra del lenguaje corriente (donde designa toda clase de montajes obtenidos juntando los elementos destinados a estructurar: una armazón, un soporte, un chasis). Pero ya es hablante, nada más que por su composición. El prefijo *ge-*, presente en todas partes de las lenguas germánicas, señala ahí un tipo de notable unidad, la que viene del hecho que reúne, que junta –¿qué en este caso? Y bien, lo que indica el radical verbal. Este último –*stell, stellen*– de colocar: colocar de pie, de colocar en un sentido de verticalidad.

Parece que en francés no tenemos un término donde ese aspecto aparezca como un componente primordial. Pero sí, hay

9. Esta observación, insisto, es hecha sin ironía, ni segundas intenciones. Las instalaciones contemporáneas corresponden simplemente a lo que es, ni más ni menos, nuestra edad del mundo. [N. del T.]

una palabra donde su trazo mayor, lo que le importa a Heidegger, viene casi por sí mismo a primer plano. Es nuestra palabra: *consummation* –a condición de tomarlo a contrapelo de su sentido habitual [consumo de energía]. Si orientamos el escuchar, en el sentido fuerte de la palabra –*sommatio*n [requerimiento], se la puede escuchar decir: la multitudinaria variedad de requerimientos, por los cuales la humanidad planetaria se ve en lo sucesivo requerida de no apuntar a nada (a comenzar por ella misma) sino bajo el rostro somero de la totalidad. Accedemos con evidencia al centro de la pregunta en cuanto percibimos, tal como ella ha sido delimitada, como motor del consumo, el «apresamiento» [*arraissement*].

Jean Beaufret en su carta no dice una palabra respecto a este total requerimiento. Es que a este respecto lo requiere otra pregunta: ¿de dónde viene el requerimiento de poner, de disponer, de instalar, que anima la técnica como si fuera esta su morada? Debemos redoblar la prudencia, ya que preguntarse de dónde viene esto –a pesar de las apariencias– no es interrogarse, de ninguna manera, sobre un «origen» (este término, todavía entendido en su sentido habitual). No se trata de preguntarse de dónde proviene la técnica sino: estar tras el preguntar sobre su acomodación.

Para no perdernos, sigamos más que nunca a Jean Beaufret. Él ha escrito: la pregunta sobre la técnica pide que se remonte más allá de Aristóteles, a Heráclito, porque esta pregunta de las preguntas, *dem Geheimnis selbst entspricht*. Si no damos a cada una de las palabras su sentido más pleno, no estaremos simplemente allí donde nos ha llevado hasta ahora Jean Beaufret. Veámoslas entonces, una a una.

El verbo: *Entsprechen*. Es hablar (*sprechen*) diciendo la palabra que es una verdadera interlocutora de aquello de que se habla (*ent-*), de lo que se trata de nombrar. Este vocablo que responde, responde a..., en cuanto responde de... ¿A qué responde y de qué? *Dem Geheimnis selbst*.

Con esta palabra *Geheimnis* encontramos de nuevo el prefijo *ge-* y en la misma acepción de reunir (agrupar). *Geheimnis* tiene habitualmente el sentido de «secreto». Este término: «secreto», basta oírlo hablar en latín, es decir, viene de *secernere*, *secretum*: lo que se ha puesto cuidadosamente aparte, para no estar muy lejos de *Geheimnis*. *Ge-heimnis* es, ante todo, lo que sólo se confía a los familiares, a los que saben de los seres de la casa y guardan el secreto de ese saber. Sea.

Pero aún no hemos llegado al secreto de los secretos. *Geheimnis* es en realidad el secreto mismo, no más comprendido exteriormente, en tanto sea guardado por aquellos a quienes les había sido confiado. No es un verdadero secreto sino lo que de suyo se guarda a sí mismo como secreto. Esta es la indicación del prefijo. En tanto no abandonemos la representación antropológica del secreto, donde este último es un contrato entre personas que convienen no divulgar una información que juzgan más prudente guardar para ellas, nos es imposible comprender ese secreto que es el *Geheimnis* (tal como lo entienden juntos Jean Beaufret y Martin Heidegger).

Queda el pequeño término de *selbst*, que aparentemente se agrega a *Geheimnis*, cuando en realidad es él, el secreto del secreto. Ya que si *Geheimnis* es bien, lo que guardando el secreto se junta para guardarlo mejor, *selbst* es el índice de lo que yo llamaría la reflexibilidad pura, o más bien, una reflexibilidad impersonal

(es decir, una reflexibilidad que precede y hace posible, por ejemplo, reflexionar al ser humano, *reflexionar* en el sentido corriente en que tomamos esa palabra, cuando en realidad, la verdadera reflexibilidad no es otra cosa que el hecho de hacer lo que hacemos, haciéndolo como debe hacerse, es decir: para hacer que esto se haga, es decir, se haga sólo en relación a sí mismo).

Lo que el hogar de la vitalidad de la técnica tiene de irresistible, escribe tranquilamente Jean Beaufret, responde al secreto mismo –entendamos: al secreto de sí mismo.

Enseguida seguirán tres precisiones, para no dejar pasar lo que se ha conseguido en una indeterminación que deje escapar lo que ya hemos logrado llevar a cabo.

La primera es en aplicación a *Geheimnis selbst* –y cita dos palabras del fragmento 123 de Heráclito. El secreto: en sí mismo –en otros términos: el κρύπτεσθαι de la Φύσις.

κρύπτεσθαι tiene la voz mediana, es decir, esa voz que –al menos para la lengua griega– articula las formas verbales de lo que vengo en nombrar, una reflexibilidad pura (donde lo que indica el verbo, su «acción» se cumple relativamente en el cumplimiento mismo), κρύπτεσθαι, es para la Φύσις, ponerse en retiro (retraerse). Por poco que se entienda Φύσις como «el surgir donde no cesa de aparecer todo lo que está en tren de nacer», hay que someterse a la paradójal evidencia que el secreto de lo que nace, no es otro que el movimiento antitético por el cual Φύσις no se manifiesta, es decir, se retira, para guardarse mejor a sí misma. Recordemos aquí la traducción del fragmento 123 de Jean Beaufret: «Nada es más caro a lo que nace que el retirarse (retraerse).

La segunda precisión es una nueva aplicación, esta vez sobre dos palabras de Heráclito. Tenemos de esta manera una tercera

nominación del secreto. El secreto: en sí mismo es dicho ahora como: *das verborgene* «*Daß*». «*Daß*» es la conjunción del hecho que –del evento tiene lugar. En efecto, *das verborgene* «*Daß*» retoma y traduce «le κρύπτεσθαι de la Φύσις». En efecto el evento, el *quod* de lo que se trata aquí, es la eclosión-misma de todo lo que es, pero comprendida esta vez como estando en retirada, como retirándose tanto más y tanto mejor que lo que hace aparición haya llegado a llenar todo el horizonte.

Queda la tercera precisión. Ella pone en relación el secreto que nombra Heráclito –la escapada de la eclosión, el hecho que la eclosión se escape y se escabulla como hogar de la capacidad de futuro de la Φύσις– ella pone en relación este secreto con toda la historia del pensamiento filosófico. Esta escapada, dice Jean Beaufret, «por la cual es llevada la entera historia de *l'allégie* del ser».

Releamos:

Creo que veo mejor que en *Meßkirch*, la extraordinaria dificultad de «*Die Frage nach der Technik*». Ya que se trata de la pregunta de las preguntas y que más allá de Aristóteles se remonta hasta Heráclito, así de lejos hay que remontar en efecto, por más que lo irresistible que hay en el hogar de mudanza de la técnica responda al secreto de los secretos: en sí-mismo, responde al κρύπτεσθαι de la Φύσις, responde al hecho en retirada, que <la Φύσις se retira en sí misma> por lo cual la historia entera es llevada al rebaje del ser.

La historia de *l'allégie* [del rebaje], créanlo bien que no es sin vacilar que la propongo esta mañana para tratar de esta manera la locución *Lichtungsgeschichte*.

Lichtung, Jean Beaufret lo entendía a justo título como *éclaircie*. *L'éclaircie dans la forêt* [el claro en el bosque] corresponde exactamente al alemán *Waldlichtung*. Es el «claro», donde la densidad de los árboles deja de ser compacta. ¿Por qué no quedarse en *éclaircie* o *clairière*? Por una simple razón, a saber, que la palabra *Lichtung* como lo ha observado el mismo Heidegger y como él insiste, no tiene –a pesar de las apariencias– relación con el sustantivo «*das Licht*» [la luz]¹⁰. Exactamente como en inglés *light*, el adjetivo *licht* (su doble *leicht* es hoy día más usual), tiene bien la acepción del latín *levis*, lo que es leve, rápido.

El verbo *lichten* no tiene, contrariamente a lo que se cree (en tanto se ligue el adjetivo *licht* al sustantivo *das Licht* –la luz) en el sentido de aportar luz, sino que quitar compacidad a lo que es demasiado denso. Se agrega otro matiz precioso, el de la locución *den Anker lichten*, «llevar el ancla». Es el matiz de la partida. Cuando se ha levado el ancla para siempre, todas las riberas conocidas desaparecen sin tardar detrás de usted.

Con su terminación típica, *Lichtung* debe entenderse como una palabra que designa un movimiento donde algo debe realizarse. *Die Lichtung* no es un lugar, en absoluto. Con ella algo ha lugar, algo que tiene que ver directamente con un desanclaje, que nos libera para partir a lo lejos con el corazón aligerado.

10. Entendamos bien: la palabra «claro del bosque» así como «claridad» tampoco tienen relación con la luz. Vienen del radical *Kel* (llamar, clamar). Para que resuene una llamada es necesario que haya un espacio libre, más exactamente, un espacio despejado. Pero nada se dice con «claro» o «claro de bosque», sobre la posible relación entre el llamado y el espacio despejado donde resuena el llamado. Pero *Lichtung* dice precisamente la manera como ha lugar el despeje del lugar liberado. [N. del A.]

Se trata que en el caso, que para decir: el hecho de volver leve y mudable, nuestra lengua conoce sin que se confunda con *alléger* [aligerar], su casi homónimo: *allégir*. *Alléger* es simplemente quitar peso. *Allégir*, dice muy finamente que donde lo que es muy compacto se le hace más desligado. *Allégir* en efecto, es en todas partes donde se presenta la posibilidad, el sacar todo lo que está en exceso. *Allégir* es también más próximo de afinar que de adelgazar. Pero no se debe tomar de manera demasiado superficial este afinamiento.

Se puede leer al principio del segundo capítulo de *Le Père Goriot*, una carta de Laure de Rastignac dirigida a su hermano, donde se transcribe lo que se preguntaba su hermana Agathe: «¿Es que la felicidad nos *allégirait*? Si se trata de la felicidad, cómo dudar todavía que *allégir* pueda concernir a algo superficial. La felicidad *allégir* todo lo que nos agobia, pero de manera como las escamas caen de los ojos –es decir, según esta economía soberana donde un ínfimo cambio trastorna enteramente, lo que hasta ahora parecía haber alcanzado una forma intangible.

Allégir tiene como particularidad fundamental que lo que está *allégi*, es no llevar nada en él que sea externo o superfluo, en fin, de ponerse en estado de ser uno mismo y nada más que uno mismo.

Entender en esta palabra *allégie* esta liberación, que es salida hacia uno mismo, ya estamos aquí, creo yo, en estado de comprender lo que dice *Lichtung* en Heidegger. Así como el verbo *lichten*, esta palabra está desde siempre presente en él y designa, por así decirlo, una de las vías del encaminarse a la cual ha sido más fiel y que ha seguido con más fruto. *Lichtung*, *allégie*, ayudan en efecto –una vez nombradas en nuestras lenguas– a

aproximarse allí donde es posible pensar lo que los griegos experimentaron y llamaron: ἀλήθεια –y que la filosofía según los griegos, concibe como la verdad.

Lo que escribe Jean Beaufret, importa que lo comprendamos en su propio movimiento. Este movimiento es particularmente ejemplar. Ejemplar para nosotros que estamos también *tras* el preguntar a la técnica. En la última versión que he dado de esta carta, he intentado hacer aparecer el escandeo repitiendo el verbo sobre el cual Jean Beaufret orienta su atención: el verbo «responder».

Cuando se está verdaderamente –en preguntar– tras la técnica, es una genealogía muy singular la que viene a exponerse a sí misma. Pero de una manera tan inhabitual que repentinamente se está alejado de lo que es un tipo de discurso. El paso del francés al alemán no es más que el índice visible de un descalce mucho más inquietante.

Digámoslo sin rodeos: cuando Jean Beaufret y Heidegger hablaban de «secreto», se encuentran en realidad, tanto el uno como el otro, absolutamente lejos de donde se cree que están. «Secreto» aunque moleste a los simplificadores no tiene nada que ver con «misterio». El secreto al cual nos invita a estar atentos Jean Beaufret es

*das verborgene «Daß», durch das die ganze
Lichtungsgeschichte des Seyns getragen ist.*

Daß (en griego *öti*, en latín *quod*) no es otro que la conjunción de la constatación –la constatación de que esto es así.

El «que» de lo que aquí es cuestión no apunta a alguna cosa por la cual, sino más bien: el simple hecho que «toda la historia entera de la *allégie* del ser es transportada». Pero este hecho es dicho como *verborgen*: muy al abrigo del retiro (y no escondido –que aquí no tiene ningún sentido, mas bien es incongruente).

Hablar de toda la historia entera de la *allégie* del ser, formulación que invita a ir hacia adelante, es también nombrar toda la historia de la filosofía, en tanto esta última es la historia de la verdad. La verdad en el seno de una filosofía convertida en una disciplina de escuela, que no es otra que el avatar de la ἀλήθεια de los antiguos. En el corazón de la ἀλήθεια, Heidegger nos invita a pensar un recurso para el retiro que no es otro que el secreto mismo.

Yo quisiera todavía rápidamente, agregar dos complementos. El primero, que trata directamente de lo que acaba de ser dicho. Si nuestra técnica, en lo que ella tiene de más secreto está en relación con la historia filosófica de la verdad, es fácil de captar ahora lo que ha sido sólo rozado al comenzar. No habrá tras la técnica algo que le dará seguimiento –eventualmente para reemplazarla con ventaja– porque la técnica, es bien, en la acepción estricta del término, la verdad de nuestro mundo. Con la técnica el ser humano está en el mundo como nunca lo había estado antes de la τέχνη, ya que antes de la τέχνη no estaba en relación de verdad con el mundo.

Pero estar en relación de verdad con el mundo, justamente no implica que nos hemos entregado atados de pies y manos al «desencadenamiento» de la técnica. Pensar lo que ella es, es decir, estar tras su cuestionamiento para entrar en el movi-

miento [impulso] de su verdad, no puede más que cambiar por completo nuestra relación con ella. Pensar la técnica –lo que se llama «pensar»– abre una apertura sobre una relación libre con la técnica, una relación en que nosotros, tan simplemente, no seríamos más, obligados a la consumición.

Pero para esto hay que pensar. Y aquí vengo al segundo complemento. La última frase de la conferencia de 1953 declara: «*Das Fragen ist die Frömmigkeit des Denkens.*»

Se trata en esta última frase de «preguntar» y de «pensar» y se trata de lo que liga a los dos, que Heidegger llama «*Frömmigkeit*». En los diccionarios esta palabra se traduce por «piedad». Sin embargo, traducir: «Preguntar es la piedad del pensar» es imposible; no solamente porque esto da de qué burlarse a ciertos imbéciles sino por una razón de fondo: la piedad –la *pietas* romana– contiene indisolublemente ligado a ella un elemento de ritualidad que simplemente no está más a la medida del tiempo en que vivimos.

Una página antes de la última, Heidegger tiene el cuidado de explicar lo que significa *fromm* (el adjetivo de donde sale *Frömmigkeit*). Escribe: «*fromm*, πρόμος, d. h. *fügsam dem Walten und Verwahren der Wahrheit*». Junto con apoyarse en la palabra griega πρόμος, Heidegger vuelve sin embargo a este tiempo que es el nuestro y describe en consecuencia, si esto pudiera decirse, «una piedad no ritual». Ella es *fügsam* –en primera aproximación: «dócil». Pero más que una docilidad, habría que entender aquí una «docibilidad», es decir, la sorprendente disposición a dejarse enseñar de lo que se trata, de saber como conviene el acercarse a ello. Traduzcamos:

fromm, πρόμος, es decir, *docilizado*, vuelto flexible y apto a tomar la forma del reino soberano de la verdad y de lo que pide el darse la pena de cuidarla.

Πρόμος, en Homero es el que en la batalla, se adelanta, aquél que sale de las líneas para enfrentar en duelo personal al adversario.

Lutero, en su traducción de la Biblia, llama *fromm* al patriarca Noé, que la Vulgata califica de *virus justus*. Olga Sedakóva, poeta rusa, nuestra contemporánea, evoca en el texto «Viaje a Dorpat y retorno», una ceremonia fúnebre en la Universidad de esa ciudad, donde el cortejo del mundo académico pasa ante el ataúd de un sabio que había tenido un rol eminente en la mantención del nivel espiritual en la época del *socialismo real*. «Una ceremonia secular, escribe, elevada gracias a una vieja tradición universitaria, al rango de una no-ecclesial, *blagotchestié*:¹¹ *pietas*».

Incluso esta piedad no-ecclesial no alcanza a dar cuenta como es debido a lo que es la *Frömmigkeit* del pensamiento. Esta última no es como la *pietas*, conmemoración ritual. Antaño, para traducir *Frömmigkeit* había arriesgado la palabra: «hazaña». Pero «hazaña» no dice suficientemente que salirse del rango, no depende en ocurrencia, de la sola audacia sino que obedece a una conminación mucho más profunda, aquella donde hay que ir hacia adelante para volver a ganar una proximidad per-

11. *Blagotchestié* es la palabra, en ruso, donde se dice de la actitud religiosa por excelencia, la que consiste en honrar como corresponde [*blago-tchestié-tchstié*, término pariente del griego *timhv**] todo lo que nos viene de la divinidad. Sedakóva, oponiendo la pura *pietas* a una «piedad no-ecclesial» trata de hacer aparecer una distinción muy fina, allí donde se acostumbra confusamente a contentarse. [N. del A.]

dida. Creo que bastará para nosotros hoy en día: la hazaña de la paciente fortaleza.

De esto es que se trata con la pregunta de la técnica: ponerse sin cesar, de volver a ganar la proximidad de lo que se aleja de tal manera que terminamos por ver este alejamiento sólo a través de la máscara gesticulante de una amenaza de muerte. Pero la técnica en ella misma, no es tan amenaza de muerte como promesa de maravillas. Considerada como corresponde, ella se muestra como no ha dejado de ser: como verdad que nos mira, es decir pide –sin la menor intimación– que en cambio la tomemos en cuenta. Pero tomar en cuenta en la época en que estamos, no puede ser de otra manera que volviendo a comenzar cada día el itinerario como nuevo. Tal es la hazaña de fortaleza que nos pide hoy en día la inteligencia de la técnica.

Sábado 17 de marzo 2003
Universidad Victor Segalen¹²
Brest

12. Victor Segalen: escritor francés nacido en la ciudad de Brest (1878-1919). Descubrió en China los monumentos funerarios de los Han y el misticismo oriental que inspira sus poemas (*Stèles* 1912 y sus novelas *Les Inmemoriaux*). [N. del T.]

Hölderlin y Heidegger

En el país del cual provengo este concepto hace años que se ha vuelto un patrimonio lingüístico –en el fondo desde la aparición en 1938 del primer libro de Martin Heidegger. Lo tradujo Henry Corbin y se llamó *Qu'est-ce que la métaphysique?* El párrafo quinto contiene la conferencia «Hölderlin y el ente de la poesía», tema que hoy abordaremos, a decir verdad, como «quinta palabra conductora» que, por lo tanto, significa:

Pleno de benemérito pero poéticamente
vive el hombre en la tierra.

Podría nombrar a muchos testigos, los que precisamente por haber leído estas conferencias le prestaron atención a la poesía de Hölderlin –pero ya no más como un fenómeno peculiar, más bien dicho al borde del Romanticismo prematuro– sino para decirlo con anterioridad, como *destino*. Desde Francia estamos tal vez; y aún en posición de recibir lo inquietante que

* El texto «Hölderlin y Heidegger» es inédito en francés (fue escrito en alemán y pronunciado en una conferencia en ese mismo idioma). [N. del A.]

aparentemente rodea lo «fatal» con mayor serenidad sin aludir inminentemente a lo *infinito*. Como quiera que sea –queda la certeza, en tanto no estemos dedicados a la germanística, que en la mayoría de las veces Heidegger nos llevó hacia Hölderlin.

El título de mi disertación de hoy debería denominarse «Heidegger y Hölderlin». Sin embargo, deseo hablar de Hölderlin y Heidegger –y, por último, no por ser este el título de un renombrado libro: o sea, la disertación aparecida en 1954 en Zúrich de Beda Allemann.

Escuchemos, lo que Heidegger escribió el 3 de enero de 1955 a su amigo Medard Boss sobre la adquisición de Allemann:

Nuevamente he vuelto a estudiar a fondo su disertación y admiro cada vez más esta labor...

«La fiesta de la paz» tiene un propósito sobrehumano; pero Hölderlin durante el mismo año desiste de su creación también de su pensamiento de reconciliación, para reencontrarse con el camino de «regreso a lo nacional». Patria = tierra del padre, de Dios de los Dioses.

Ese cambio lo vio claramente por primera vez Allemann, dejándolo marcado en los rasgos decisivos. El nuevo himno encontrado es una sorprendente confirmación de su descubrimiento, que lleva mis propios intentos errados hacia una base totalmente nueva...

En 1955 Heidegger tenía 66 años de edad y Allemann 29. Durante toda su vida, Martin Heidegger siguió siendo un hombre que tenía la capacidad de aprender: aprender significa que te digan lo inesperado, lo insospechado, lo indignante –una postura que exige un singular poder-escuchar.

A Heidegger, ya a fines de 1951, le había llamado la atención Beda Allemann. El estudiantado de aquel lugar había invitado a Heidegger a dictar una conferencia y al día siguiente a una conversación con los oyentes. Es un hecho, que este encuentro con Heidegger motivó a Allemann a hacer su disertación. Probablemente ha de agradecerse al pensador la incorporación de una amplia visión y agudeza del trabajo de Allemann. Heidegger, como podemos extraer del tomo 15 de su obra completa, les pareció a los participantes del «Seminario de Zúrich», libre y desenvuelto. El editor de ese libro, Curd Ochwadt, en sus posteriores observaciones hace mención que el protocolo del seminario «conservó el encanto propio del visible y espontáneo desarrollo del pensamiento». El protocolo era precisamente de Allemann. En conjunto con el seminario de invierno sobre Heráclito en 1966/1967 (que Friedrich-Wilhelm von Herrmann terminara de editar) a mi parecer es ese protocolo la mejor forma de llegar al singular estilo de Heidegger, si él, para la perdurable suerte de los presentes, ejerce el oficio de pensar entre ellos.

El libro de Allemann sigue siendo un libro importante. ¿Por qué? Porque su autor logró definir ante todo su petición (que para la ciencia poética «el pensamiento de Heidegger se torne significativo» –tal como figura en el epílogo del libro, p. 219) de un imperturbable acceso a la causa de Heidegger.

Cito un párrafo del libro mediante el cual se evidencia este hecho claramente (p. 89):

Es importante, «que la visión de lo esencial en el encuentro de Heidegger con Hölderlin no se distorsione de antemano mediante las tendencias de las ciencias literarias, las que al

referirse a Heidegger no logran siquiera llegar al ámbito de sus planteamientos.»

Especialmente aquí puede vislumbrarse la superioridad de Allemann: desde el comienzo sencillamente comprende que, para aprender lo esencial sobre Heidegger no se debe *emplear* a Heidegger. ¿Por qué no? Porque pensar es inusable. Ya que si se usa, inmediatamente se pierde como *pensamiento*. Desde la experiencia del pensamiento se dice:

Muy pocos tienen la experiencia necesaria en diferenciar un objeto letrado de una cosa pensada.

Si en mi país se llegara a hablar de esta forma de unos «pocos», llegaría muy pronto, desde todo el mundo, el prejuicio de lo llamado «elitista». Aquí, sin embargo, se ha omitido que «pocos» no ha de entenderse cuantitativamente. Esos pocos, sabe Dios que no son en ningún caso «los elegidos». Más bien, son aquellos pocos –dan ganas de llorar– que son capaces de reafirmarse frente a lo finito, es decir, experimentar lo finito como «nunca mío»; son aquellos que logran animarse desde la limitación, dentro de lo poco que realmente logran ver, de crear en la fuerte medida de su emoción.

Aparentemente Beda Allemann pertenece a esos pocos.

De inmediato Heidegger informó a Jean Beaufret sobre importancia de Allemann. Puedo acordarme exactamente cómo Jean Beaufret, un buen día en el año 1956, nos habló del libro de Allemann y cómo nosotros sus estudiantes nos asombramos frente a la representación de «la vuelta a lo patriótico».

Al año siguiente, me aconsejó Jean Beaufret hacerme cargo de la traducción de ese libro: así me encontré con mi camino. El trabajo logró terminarse hacia fines de 1958 y la versión francesa *Hölderlin y Heidegger* apareció en 1959; en 1985 se había vendido toda la primera edición. En vista de esto, el editor me permitió revisar y corregir la traducción. La nueva edición aparecida en 1986 le ofrece ahora al lector francés un texto que corresponde a la condición actual del pensamiento.

Deseo, damas y caballeros, agregar una palabra más, que por ahora tendrá una connotación un tanto personal. ¿Qué exactamente he aprendido al trabajar en el libro *Hölderlin y Heidegger*? Que traducir, si se transfiere algo auténtico, lleva al traductor al límite del lenguaje. Esto no quiere decir de ninguna forma que la traducción sea la única manera de llegar a esos límites –a pesar de que en nuestra época la traducción, por lo general, está más unida que nunca a las preguntas de la vida espiritual.

Pero, si por encima de esto se trata de un libro en el que hay una permanente discusión con dos autores como lo son Heidegger y Hölderlin, los que de manera muy propia hacen estallar todo margen proveniente de una tradición, se subentiende entonces que traducir me sobreexigió extremadamente. Sin embargo, recuerdo bien con cuánto entusiasmo avanzó el trabajo: de lo citado por Heidegger, en aquel tiempo prácticamente no había casi nada traducido al francés, y la «obra tardía» de Hölderlin era, por así decir, desconocida. Aunque era lo suficientemente osado para sentirme capaz de creer poder llevar solo a fin el trabajo, estaba consciente que en el peor de los casos podía contar con una basta ayuda. Por lo tanto, bien armado me animé a avanzar cual descubridor ante tierras vírgenes –y efectivamente eran

tierras vírgenes, como desde entonces he podido percatarme cada vez con mayor claridad.

Si entonces tuviera que agradecerle a Allemann tan sólo una cosa, sería sin lugar a dudas el acceso directo a Hölderlin como poeta independiente – ¡lo mismo con respecto a Heidegger! La primera parte del libro, las primeras 66 páginas –que están dedicadas a la elaboración «del retorno a lo nacional» como ley inmersa en la poesía, que únicamente está dedicada a la aspiración de corresponder a la época– esas páginas merecen ser consideradas similares a las mejores que jamás se hayan escrito en la poesía de Hölderlin, e inclusive a las mejores de la poesía en general.

Por ello, se entiende que el propio Heidegger se sintió profundamente conmovido por este escrito. Volvamos nuevamente a la carta de Medard Boss: allí se habla de un cambio. «Ese cambio escribe Heidegger, Allemann lo percibió por primera vez con claridad y lo marcó para los casos decisivos». Se trata de aquello que Heidegger, cuatro años después, cita durante la vehemente conferencia «La tierra y el cielo de Hölderlin»:

Aquello pues, que se denomina «el cambio occidental» de Hölderlin, lo que Hölderlin mismo nombrara y lo que Hölderlin mismo quiso interpretar de otra forma considerándolo bajo el nombre «la vuelta a lo nacional».

Y lo duramente señalado en la carta a Medard Boss (padre-país = país del padre, de Dios, de los Dioses), sigue escribiendo:

«lo patriótico» significa la relación del país con el padre como el Dios supremo, se refiere a «esa relación» que otorga vida, en la que el hombre está inserto, en que posee un «destino».

¿Qué puede vislumbrarse aquí, que para nosotros sea relevante? Continuemos leyendo en el mismo lugar, es decir, lo observado, lo que Heidegger añadió a lo que citara en la segunda carta de Hölderlin a Böhlendorff:

La determinación de Hölderlin al «retorno patriótico» y lo «nacional» aquí pasa desapercibido; no sólo por ser difícil de presagiar y el todo dentro de su significado aún no esté enfáticamente decidido, puesto que Hölderlin ha repensado el estado de su camino que lleva por título «retorno patriótico» dejándolo atrás, en tanto que lo ha superado.

Se trata del camino del poeta. Más importante que los estados del camino, es el camino mismo. ¿Pero qué significa esto para el encuentro del pensador con el poeta? Heidegger tiene su propio camino. ¿Dónde se origina entonces el llamado encuentro? ¿Acaso en el cruce de ambos caminos? No es tan fácil presentar las circunstancias. Todo depende posiblemente de la propia interpretación sobre un encuentro. Por ello, ahora tenemos que determinar nuestro tema como pregunta: Hölderlin y Heidegger: ¿qué importancia tiene ese encuentro?

En primer lugar, se ha de decir que este encuentro *continúa* prevaleciendo. Heidegger comenzó en la secundaria a leer a Hölderlin y durante su sepelio, a pedido de él, fueron precisamente citadas algunas líneas del canto de Hölderlin. Pero con ello no

nos adentramos al ámbito propiamente tal del encuentro. O sea, para que un poeta pueda toparse en su camino con un pensador tiene que haber entre ellos alguna forma de conversación. ¿Cómo debemos entender esta conversación? En la página 123 de *De camino al habla*, en mitad de un texto que tiene el significativo título de «A partir de un diálogo sobre el habla», dice el entrevistador sobre los pensadores:

cualquiera está siempre en una conversación con sus antepasados, y acaso mucho más y secretamente con sus descendientes.

Aquí pareciera ser que se trata solamente de la conversación entre pensadores. Pero, en realidad, todo lo dicho vale para cualquier conversación genuina. Cuando los humanos hablan –no olvidemos los primeros seis reglones de *De camino al habla*:

Hablamos durante la vigilia y en sueños. Hablamos siempre; también en los momentos en que no emitimos ningún sonido, cuando escuchamos o leemos, inclusive hablamos cuando particularmente no estamos escuchando o leyendo y en su efecto nos dedicamos a un trabajo o si nos dejamos llevar por su musa. De alguna manera siempre estamos hablando.

–cuando los humanos hablamos, ya estamos entablando una conversación, es decir, misteriosamente vibra con ello lo inusual que Heidegger en su primera obra principal denominara el tiempo *original*. En la página 123 de mi ejemplar de *De camino al habla* he copiado un párrafo de una carta de nuestro poeta Charles Baudelaire:

¿Sabía usted por qué traduje a Poe con tanta paciencia? (...) Cuando abrí por primera vez un libro de él, vi con temor y maravillado... *frases* enteras pensadas por mí y que desde hacía veinte años ya habían sido escritas por él.

Al mostrarle a Martin Heidegger una antigua caligrafía japonesa en la cual estaba impreso el dicho «en todas partes y siempre habrá vecinos», tras un tiempo de reflexión dijo (tal como informa Hartmut Buchner):

Hm –en mi lengua se dijo alguna vez que al ente existente le pertenece el estar conmigo y eso significa estar en aquel lugar.

Ahora debería aparecer con mayor claridad, por qué Hölderlin sale al encuentro primero en mi disertación. No porque haya vivido antes, sino porque está en conversación *con sus descendientes*, es decir, los desafía para que se compenetren en un diálogo, para que esa conversación sea verdadera. El desafío es al mismo tiempo inexorable y absolutamente suave –como si no fuera un desafío. Yo hablo en primer lugar de Hölderlin y de su diálogo con los descendientes. Si somos aquellos; si somos fuertes y suficientemente puros para participar en el diálogo satisfaciendo las exigencias, eso es otra pregunta. Pero que Martin Heidegger participa de este diálogo, eso es lo que aquí admitiremos. No obstante, con ello, no nos hemos acercado a nuestro objetivo: ¿Qué sucedió, qué sucede en el encuentro de Heidegger con Hölderlin?

Debemos proceder con cautela, ya que aquí todo es incierto. No porque las circunstancias sean confusas, sino porque nuestros

conceptos corrientes muy pronto se evidencian como totalmente insuficientes si con ello queremos alcanzar el objetivo.

Cuando me encontré traspasando su libro, llegué a hablar con Allemann del término «ciencia poética». Lo que en aquel tiempo me inquietó fue la diferencia entre «ciencia literaria» y «ciencia poética». ¿Cómo se podía separar aquí? Con otras palabras: ¿cuál es el concepto de «ciencia» que Allemann toma para su «ciencia poética»? Puedo recordar cómo esa ciencia de Allemann fue sacada determinadamente por la ciencia moderna. Aún tengo en el oído cómo Allemann me hizo notar que «ciencia» no podía traducirse simplemente por *science*, ya que esa palabra es sugerida y entendida solamente en la medida positiva de las ciencias naturales. Con la «ciencia poética» se trata de algo completamente diferente: de un saber que única y simplemente se esfuerza, desde el propio objetivo, que es necesario saber, a ganar la medida de ella. Aquí sucede con Allemann mismo, así visto, un giro: la ciencia a saber no deberá continuar asegurándose el acceso de su objetividad por medio de la superioridad de su método –por el contrario: sólo la poesía, ella solamente, deberá fomentar el saber por sí misma. Para ello será necesario que el hombre se interese por la poesía. ¿Eso querrá decir que el hombre «viva poéticamente»? No nos apuremos tanto y digámoslo más cautelosamente: quiere decir que la poesía debe ocuparse de los hombres.

¿Cuándo ocupó especialmente la poesía de Hölderlin al propio Heidegger? Antes de poder responder objetivamente a esta pregunta hay que incluir una observación adicional. La observación se refiere en general a la relación de Heidegger con la poesía.

Desde sus años de estudio, Heidegger siempre estuvo leyendo

poesía. Este hecho fácilmente se malentiende y puede adjudicarse a una educación «clásica» exitosa. Con ello se perdería lo esencial. Heidegger *amaba* la poesía. La poesía de diversos poetas siempre volvía a despertar en él. A ello se unió una notoria timidez: él se negaba a recitar la poesía de memoria –como si no fuera él su dueño y no las considerara de su propiedad. Para él la poesía no era solamente un «bien cultural» sino que *mucho* más. Charles Baudelaire escribió en 1846:

Ustedes pueden vivir tres días sin pan; –sin poesía jamás; y aquellos entre ustedes que opinan lo contrario, se equivocan: desconociéndose ellos mismos.

Tal dicho puede distanciar. Sin embargo, en la mayoría de los casos sería malentendido, si quisiéramos delimitar su envergadura a cada persona, sin sospechar, que ante todo visualizó como ley no escrita, para todo ser existente.

Por ello, no puede ser mi intención nombrar a todos los poetas a quienes amó Heidegger. No debiéramos, siguiendo una muy expansiva costumbre, siempre cojear hacia la psicología (más aún hacia la psicología profunda) y pensar que podemos avanzar con la ayuda de la biografía hacia lo auténtico. Lo que pretendo es llamar la atención sobre algo, que a mi parecer, siempre se le da muy poca importancia, y es el hecho que podría ser sumamente significativo para sopesar con precisión la importancia de la poesía.

Como lema para el tomo 13 sus *Obras Completas*, Heidegger ha escogido cuatro versos alemanicos:

un grano en la tierra
una palabra al viento
lo escucharás por todas partes
cuando llegue el momento

Los versos son de Lina Kromer. Lina Kromer «procedente de Obereggenen» de la región de la Selva Negra. El nombre de una llamada «poeta de la tierra natal» ha querido colocar Heidegger en la primera página de su libro que reúne lo sembrado de «Desde la experiencia de pensar».

En lugar de detenernos sin ganas (como lo harían con sumo gusto los bellos pensantes aquí en Alemania, y no pocas veces los franceses, de manera que hoy en día de todas partes «la gente simple» no se atreve a hacer resonar una pronunciación demasiado campesina, para no exponerse como provincianos), entonces en lugar de alterarnos, proponemos abrir otro libro –la pequeña monografía de Hölderlin de Ulrich Häusemann– y podemos leer en la primera línea:

Al festivo y esperanzado lector de los himnos de Hölderlin puede pasarle, que el texto, al leerlo le juegue de repente una mala pasada. Allí se encuentra una expresión que aparentemente no calza con el alto impulso de la poesía. Tal vez se obvia esa parte –o uno le presta atención. Se vuelve a leer la frase y tan sólo aquel que es suabo repentinamente entiende el sentido. Sí, aquí nos encontramos con el dialecto suabo, en un lugar en el cual jamás lo habríamos esperado. Y una poesía, que antes admiráramos a una altura muy lejana, se transforma repentinamente en una vigorosa y apretada cercanía.

Mientras no queramos ver que el amor de Heidegger por el dialecto no es equivalente a una estrechez de la mirada hacia el lenguaje, sino que, muy por el contrario, significa para el hombre, en su limitada existencia, un acceso perdurable hacia el fondo del manantial del cual originalmente vive el lenguaje, estamos en peligro de acercarnos a Heidegger de manera totalmente equivocada. Que ese manantial, como prácticamente todos los manantiales están siendo absorbidos por el suelo, durante el siglo recién iniciado, no cambia en nada las cosas. Heidegger ahora *también* se preocupa de hacer poesía, esa que suele ser olvidada con gusto, ya que no pertenece a la inevitable «alta cultura», y que se descuida. Tal postura no puede encontrarse con una frase hecha. Aquí no mora el provincialismo y ninguna nostálgica queja hacia los tiempos pasados, sino el convencimiento de Heidegger, quien antes de celebrar el cumpleaños 188 de Hölderlin en Aix-en-Provence, comenzara a leer la conferencia «Hegel y los Griegos», dándole la siguiente forma:

¿Por qué hablo aquí en Aix-en-Provence?
Yo quiero la suavidad de esta tierra y de sus pueblos;
yo quiero la severidad de sus montañas
yo quiero la armonía de ambos;
yo quiero Aix, Bibemus, la cordillera Sainte-Victoire;
aquí encontré el camino de Paul Cézanne, a quien
desde el comienzo hasta el final corresponde
en cierta forma mi propio camino de pensar.

Yo quiero esta tierra con su costa porque en ella
se anuncia la cercanía de Grecia.

Quiero todo esto, porque tengo plena certeza, que no hay obra fundamental del espíritu, cuyas raíces no estén arraigadas en lo original.

Mencionar hoy en día la palabra «arraigo» supone algunas interpretaciones peligrosas, a las que hay que poder hacerles frente, si por otra parte, realmente nos esforzamos en no seguir las usanzas actuales. Tampoco se debe ocultar que con ello estamos tocando otra cosa complicada para la cual aún no estamos bien preparados. Tal vez nos sirva prestar atención a la poeta Marina Ivanovna Tzvietaieva, la que en silencio nombró junto a su compañera Anna Andrejevna Ajmtova (nacida en el año 1889, al que ella una vez denominara año de «doble filo»), una secreta hermana gemela de Martin Heidegger. Marina Ivanovna Tzvietaieva nació el 26 de septiembre de 1892, el mismo día en que naciera Heidegger, sólo tres años más tarde. Durante el último año de vida de Rainer Maria Rilke, Tzvietaieva mantuvo correspondencia con él. Aquí mencionamos un extracto de una carta que la poeta le enviara al poeta el 6 de julio desde Vendée:

Hacer versos es una transmisión de la lengua materna –a otra lengua, ya sea al francés o al alemán, lo que prácticamente da lo mismo. Ninguna lengua es lengua materna. Hacer versos es una adaptación. Por ello no entiendo cuando se habla de poetas franceses o rusos, etc. Un poeta puede escribir en francés y no ser un poeta francés. Eso es ridículo. Yo no soy poeta ruso y siempre me asombro si me toman por uno o me ven como tal. Uno se vuelve poeta (...) no para ser francés, ruso, etc., para ser un todo. O más bien: uno es poeta porque no se es un francés.

Nacionalidad –cerrar y encerrar. Orfeo rompe la nacionalidad, pero la expande de tal forma (que todos los que fueron y los que son) que todos quedan encerrados. ¡Hermoso alemán, ahí! ¡Y hermoso ruso! Sin embargo, cada lenguaje tiene algo que sólo le pertenece a él, que es propio de él. Es por ello que se te oye diferente en francés que en alemán, ¡por ello has escrito en francés! Alemán es más profundo que francés, más opulento, más extendido, más oscuro. Francés: reloj sin resonancia, alemán más resonancia que reloj (golpe). El alemán vuelve otra vez, siempre a ser adaptado por el lector, el francés está ahí. Alemán va a ser francés es. Un lenguaje mal agradecido para poetas –por ello tú la escribes. ¡Va siendo casi un lenguaje imposible!

Alemán –promesa infinita (eso, ¡después de todo, es un don!) francés definitivamente un don. Platen escribe en francés. Tú (Verger) escribes en alemán, es decir –tú, al poeta. Puesto, que después de todo, el alemán está más cerca del lenguaje materno. Pienso que más cercano que el ruso. Aún más cerca.

Aquí la intención de la poeta no es la de realizar una recíproca evaluación del lenguaje, o en absoluto seleccionarlo. (Queda en evidencia el hecho, ya que ella tradujo a su poeta preferido Pushkin, con gran esmero, al francés).

El *lenguaje materno* se menciona, entonces, dentro de un significado inusual. Para poder realizar esto hay que prescindir del acostumbrado uso de la palabra. «Lenguaje materno» acá entonces no significa: *el lenguaje de las madres* (o de la madre) –sino que, aunque suene raro: la madre del lenguaje, o sea, la lengua original de donde brota la diversidad de la cual proviene todo aquello que conocemos como «lenguaje». Nos debe llamar la

atención que Tzvietaieva usa la palabra «lengua materna» como Heidegger, por otra parte, usa la vuelta a «lo patriótico». Con mayor exactitud: ambos invierten la acostumbrada comprensión de la palabra –lo que de paso puede anotarse que es más fácil decirlo que hacerlo.

De esta comprensión invertida del concepto «lenguaje materno», afloran figura e idoneidad del poeta en otra luminosidad, y su postura frente a su lenguaje está en otra relación. Ya ningún lenguaje existente es realmente el «lenguaje materno», cada poeta debe intentar el salto hacia fuera, justamente hacia el «lenguaje materno», sin embargo, él tendrá que partir desde su propio lenguaje, el que «tiene algo que se oye», que le pertenece. Ahí actúa una falta de ambición que se refleja más bien dicho en el término «nacionalidad». Tzvietaieva escribe: «Nacionalidad – cerrar y encerrar».

¡Intentemos escuchar! Cerrar e incluir son indicaciones de dos movimientos contrapuestos. Casi todos en la actualidad entienden la nacionalidad desde el aislamiento. Tzvietaieva, sin embargo, nos da una señal para que continuemos pensando: el aislamiento no se deberá entender sin lo contrario, no sin que esté incluido, de manera que el aislamiento no es suficiente, ni solamente estar incluido, para mantener en pie una «nacionalidad» propia. *Nacionalidad* es, pues, en el pensamiento de la poeta, el nombre para la estadía con la existencia, donde por una parte el tímido cierre con cerrojo y por otra la osada apertura se unen. En silencio debemos agregar que esa unión no se realiza por sí misma y que sería imposible sin el esfuerzo de los poetas que la mayoría de las veces pasan desapercibidos.

¿Es exagerado entonces, sospechar en los mencionados versos de Lina Kromer algo de esa falta de ambición?

un grano en la tierra
una palabra al viento
lo escucharás por todas partes
cuando llegue el momento

Tierra y amplitud –ciertamente, que para las distintas siembras secretamente se necesitan; por ello el grano muere sin amplitud y sin el suelo la palabra se extingue en la amplitud. Si los versos se escuchan de esta forma, el deseo de Heidegger, de saberlos en la primera página del volumen «Desde la experiencia de pensar», ser diferente que la señal de un apego anticuado en «relaciones idílicas». Es recomendable tener cuidado entre una poesía «folclórica» y una poesía «docta» no *ipso facto* en una posición subordinada. Solamente lo poético en sí decide en las cosas de la poesía.

En lo que a nosotros concierne: cada vez estamos en mejor situación para contestar la pregunta anterior. Ella decía: ¿Cuándo Martin Heidegger acaparó la poesía de Hölderlin? Aquí no preguntamos por experiencias ni por maduraciones internas. Ahí no puede desarrollarse un conocimiento real. Si nosotros, entonces, nos dedicamos a lo comprobable, nos damos cuenta que (según la palabra de Walt Whitmann: «Una gran poesía tan sólo la realizan grandes lectores»), cuando Heidegger habló por primera vez en público sobre Hölderlin, lo hizo de tal manera, no deja duda alguna, que le era propia cierta confianza con la creación del poeta.

¿Bajo qué circunstancias Heidegger habló por primera vez públicamente con Hölderlin? En las disertaciones del Semestre de Invierno de 1934-1935, tan sólo algunos meses después de la renuncia al rectorado, es decir, después de que se diera cuenta que su intento de ejercer como rector en la Universidad de Friburgo fallara. Allí, en su calidad de profesor de Filosofía, dictó la conferencia: «Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”».

La citada conferencia finalizó como sigue (GA 39, pág.294):

Este esfuerzo por la poesía de Hölderlin se inició con sus palabras:

Sobre el altísimo deseo callar.

Fruta prohibida, como el laurel, es el que más
la patria en su mayoría. Esa desean probar
cada cual al final.

Este esfuerzo se cierra con las palabras de Hölderlin:

No aprendemos nada con mayor dificultad que usar libremente
lo nacional.

La disertación la conforman de comienzo a fin «lo patriótico» y «lo nacional», tal como fueran pensadas por Hölderlin. Debería saltar a la vista que se trata aquí de algo que tiene que ver con la ya citada «nacionalidad». No menos evidente es que tanto en Friedrich Hölderlin como en Marina Tzvietaieva la temática de lo nacional no está precisamente a la mano. «No hay nada que aprendamos con mayor dificultad que usar libremente lo nacional».

Pues bien, aún rechazamos el intento de Heidegger al atreverse a salir al encuentro imparcialmente. Las razones para ello son distintas. Algunas de ellas no son tan sólo justificables, ellas son inconfundibles: la terrible miseria que ocasionó el estado criminal de Hitler en Europa, derriba a cualquiera que de alguna forma halla sido acaparado por el régimen hacia una complicidad que ningún ser humano en su sano juicio puede negar.

Pero, si alguien al estar aterrado absolutiza la complicidad, es decir –para hablar como Hölderlin–, «tomar el pecado como algo infinito», podrá otra persona señalar el peligro, al que con eso estamos expuestos. Se refiere al peligro de no continuar pensando de manera razonable, un peligro sin lugar a dudas, al que por sobre el verdadero horror del crimen, ya no puede tener mucho peso como tal, pero, sin embargo, continúa ocultamente reinando.

Lo serio –¡no lo más grave!– es que el monstruo-nazi, que ahora dé por finalizada toda posible relación con la «nacionalidad» (a pesar de que este acontecimiento del nacional-socialismo, en realidad, jugó tan sólo un funesto papel acelerativo). Todos nos encontramos aquí en una posición, en la que es casi imposible resolver otra cosa que excluir lo criminal. Estamos en una situación en la que no somos capaces de reunir la fuerza para mantener los ojos abiertos y ver, a pesar de todos los prejuicios.

Poco tiempo después de fracasar el rectorado, Heidegger dedica su cátedra a la interpretación de dos himnos de Hölderlin.

En el pequeño prefacio de la traducción de esta disertación, la que editamos en conjunto con mi amigo Julien Hervier en 1988, aparece la frase: «la disertación de Heidegger sobre Hölderlin no es una huida “de la dura realidad”, no es un retirarse “a

un mundo imaginario”, pues al mundo de la poesía, como si la poesía misma no fuera una relación responsable hacia la realidad, como si no fuera la realidad más verdadera...». Esa frase no tuvo mucho eco, al menos ante el «público». Peculiar el público con su sonámbula realidad, es decir, la inquebrantable opinión que hacer versos no es otra cosa que, mal que mal, evadir soñando la realidad. Dejemos esta obstinación por su superficialidad. ¿Significa esto que tendremos que entonar algún «tono superior»? Por el contrario: debemos, dejando de lado todos los convencimientos prejuiciosos, atenernos única y exclusivamente a lo comprobable y a lo realizable.

¿Cómo tiene que verse entonces la intención de Heidegger de aprender y enseñar sobre Hölderlin? Como categórico rechazo de todo tipo de «política». ¿Por qué hay que hacer notar esto? Y primeramente: ¿en qué sentido «político» puede entenderse esto? Aquí no debemos conformarnos con lugares comunes. Hay que seguir una determinación mucho mayor sobre la «política»: es pues aquella, que corresponde a la Edad Moderna y con la cual la política mide el área del desarrollo del poder y con ello las luchas de poder. Si «política» solamente es semejante a aquello, se entiende por sí mismo, que Heidegger durante su disertación en Paraménides nombra a los griegos «sin más, un pueblo apolítico».

Eso fue pues, y siguió siendo lo desconcertante en la labor de Heidegger como rector: en ese sentido siempre podrá volver a mencionarse como un compromiso «político», si bien Heidegger insistió nunca haber aspirado a otra cosa, ante el re-arraigo de la universidad a su suelo filosófico, de trabajar en la preparación de una futura revolución de la existencia.

¡Eso es importante!

En la carta de Johann Gottfried Ebel del 10 de enero de 1797, Hölderlin escribe:

Creo en una pronta revolución del pensamiento y de las formas representativas que todo lo existente lo volverá bochornoso. Y a esto Alemania tal vez puede aportar mucho.

Esto se pensó en la época de un notorio fracaso de la «gran revolución», después que en todas partes comenzaron a atenuarse paulatinamente las esperanzas puestas en la revolución. Hölderlin mismo, quien cinco años más tarde, a su regreso a la patria paseaba por los alrededores que limitan con Vendée, percibió algo de aquel destino que abatió a los seres humanos de ese lugar, y actualmente es señalado por Alexander Solzhenitsyn como el primer crimen *político* de la historia de un pueblo.

La «gran revolución» en Francia es indiscutiblemente dentro del movimiento histórico la mayor repercusión política que solemos llamar «Ilustración». Sin embargo, la comprobación de que esta revolución ha fracasado, no conduce a Hölderlin a la desesperada conclusión que la Ilustración *como tal* es una confusa intención. «Ilustración», a su vez, como una señal del instinto humano hacia el crecimiento y sólo puede salirse de su rumbo si ese instinto se abandona por desconocimiento. Si, entonces, la Ilustración desemboca en crueldad, esto significa que *no* ha sido fiel a su oriunda razón de movilidad –es decir, el saber en torno a su tendencia de formación. Por consiguiente, Hölderlin no piensa en contra de una Ilustración sino que

en una «Ilustración superior». Esa amplia y comprometedora apertura del término «Ilustración superior», aparece en un texto en el cual, seguramente, el poeta trabajó durante el invierno de 1796-1797 y que podemos leer en el volumen 14 de la «publicación de Hölderlin de Frankfurt». Dietrich Eberhard Sattler, quien publicara su edición y prontamente finalizará con los cantos patrióticos, cambia muy certeramente el título del texto que llama «Fragmentos de cartas filosóficas».

De este ampliamente esbozado fragmento vamos a destacar únicamente lo que en relación con nuestra pregunta se torna inminentemente significativo: la crítica existente de Hölderlin sobre la Ilustración. ¿En qué sentido esta Ilustración es deficiente? La respuesta del poeta pareciera, por lo pronto, realizarse en el marco de la conocida discusión que entre nosotros se denomina *querelle des anciens et des modernes* [querella de los antiguos y los modernos]. Hölderlin escribe: «Con nuestros términos nos creemos más ilustrados que los antiguos.»

Sin embargo, con ello no desea dar a conocer una superioridad de los antiguos, sino que sólo desea subrayar que la inevitable Ilustración no nos ilustra en realidad, y, si bien es cierto, no está en condiciones de darnos el único saber que nosotros necesitamos. Habría que agregar, que nos creemos más ilustrados *porque* nuestros conceptos son «férreos».

Tal vez no exista mejor ejemplo de un «concepto férreo» que aquel del progreso, como podemos verlo en el siglo XVIII y, desde entonces (a pesar de algunos inconvenientes), irrevocablemente reina sobre toda la humanidad actual. Sin embargo, de paso, prestamos atención de inmediato: existe una real opinión del fenómeno que irreflexivamente denominamos «progreso», el

que sin lugar a dudas no representa nada «férreo», siendo, por ello, muy difícil de delimitar.

A un concepto férreo le pertenece lo rígido, es decir, lo –de una vez por todas– establecido, por tanto, la creencia de que lo real puede establecerse en rígidos conceptos. He dicho lo real, no sin antes darme cuenta de que el propio nombre conlleva algo de ese «concepto férreo» en sí mismo. En el tiempo en que Hölderlin registra el pensamiento de una «Ilustración superior» (dándose cuenta al hilar fino que la «Ilustración superior» siempre está a punto de evadirse) llamando «naturaleza» lo que torpemente trató de describir por la palabra «lo real» o el concepto, que en realidad no es mucho mejor, de «lo real de la realidad».

Poco tiempo después, el 4 de junio de 1799, Hölderlin envía a su hermano Karl una carta en la cual se habla de la relación del hombre con la naturaleza. El tono que emplea es el de una palabra de reclamo que dice: «Que él [ser hombre] no se crea el maestro y ceño de la naturaleza.»

Sin embargo, el llamado a los seres humanos de prepararse para una «Filosofía útil», de ser «maestros y señores de la naturaleza», ese llamado que se menciona en el *Discours de la méthode*, concuerda con el pensamiento básico de Descartes de colocar a la naturaleza bajo el reinado de un entendimiento calculado. La *naturaleza* tiene, a partir de ahora, el sentido que rige para toda la Ilustración de los tiempos modernos –el sentido de un área cerrada para las empresas de las *ciencias*. Esta interpretación científica de la naturaleza altera sin intención, pero con graves consecuencias, el propósito de la meditación de Hölderlin, es decir, pensar la «naturaleza» como una «relación infinita».

Lo que sucede en los «Fragmentos de las cartas filosóficas» de Hölderlin es el rechazo inminente de un tipo de filosofía imaginable y, en ese sentido, el intento de iniciar otro pensamiento filosófico, mediante el cual podrían salvarse la experiencia y el pensamiento de la «relación íntima» del ser humano en la infinita conexión con la naturaleza.

Aquí hemos llegado, damas y caballeros, al punto decisivo de mis acotaciones. Aquí podemos medir la peculiaridad y la unicidad de Hölderlin, que no deja de ser considerable, si observamos la penosa superficialidad con la cual aún se recurre a esta pregunta. La unicidad de Hölderlin no es una idea fija presuntuosa de Heidegger, sino que se trata de un fenómeno demostrable: entre todos los poetas es sin excepción el único, quien en la historia del pensamiento occidental –por corto tiempo sí– jugó un papel conductor.

Ni a Homero, ni a Sófocles, ni a Virgilio, ni a Dante, ni a Shakespeare, ni a Goethe le incumbe el destino de Hölderlin. Él tan sólo tuvo que cargar con el designio de colaborar pionero, cuando se realizó un cambio filosófico, en medio del entendimiento de los más connotados filósofos contemporáneos en la comprensión de aquello que estaba sucediendo. Era el período de la llamada recepción de la filosofía de Kant. Desde enero de 1797, Hegel también vive en Frankfurt y los dos amigos realizan una conversación casi diaria donde, sin lugar a dudas, es Hölderlin quien lleva la delantera.

Pero no es lo esencial que Hölderlin se dedique a la filosofía. Mucho más importante es que él se realizó *como poeta*. Con ello no se quiere decir que lo hizo solamente a favor de la poesía –ya que de hecho se inició con el canto de su propia creatividad

filosófica. Sin embargo, repito, como poeta fue un tiempo la fuerza motora de aquello después de él (pero no le concernía a su propio objetivo) se transforma en «el idealismo alemán». Como poeta significa: en su calidad de poeta, que es otra que la del filósofo. Es un tanto simple que los hombres de la «Ilustración» piensan que la capacidad de la «poesía» tal como de la «filosofía» pueden ser propios. El traspaso del límite entre el canto y el pensamiento, siempre que *no* sea de manera ingenua, como por ejemplo sucedió con Voltaire, no va dejando ni poesía ni pensamiento auténtico, tiene una trágica consecuencia: Hölderlin tuvo que expiar costosa y excesivamente por ello. Hubiera entonces confiado a reflexionar a los descendientes (tal como Heidegger lo percibiera en los trabajos preparatorios del tercer texto de *Empédocles*) que a pesar de todo, cantar y pensar, aunque «desconocidos entre sí», son «vecinos» –¿y no «continúan siendo extraños», como se mencionara originalmente?

¿Qué significa, entonces, que al tiempo que Kant se propone buscar nuevamente desde su origen, Hölderlin filosofa poéticamente? ¿Cómo definimos lo poético y qué sentido tiene para nosotros la poesía? Solamente le preguntaremos a los poetas, y entre los poetas, ni más ni menos que a Marina Ivanovna Tzvietaieva. En una prosa, que fuera publicada entre agosto y octubre de 1933 en un prefacio parisino, ella informa sobre su abuelo Iłowajski, el historiador:

Ni en su propia casa, ni en su propia vida el historiador ha descubierto la historia (tal vez menos la historia, más bien el destino que sólo se manifiesta al poeta).

El destino sólo se manifiesta al poeta. ¿Nos llega de allí la señal que necesitamos para sentir la poesía como tal? ¿Pero qué significa «destino» –y más que eso– «destino» como palabra propia de la poesía? Mientras no sepamos con mayor precisión qué queremos decir con la poesía, nos quedamos en un principio atrapados en la mencionada inquietud en torno a lo fatal. Eso no lo debemos hacer si queremos serle fiel al espíritu de Hölderlin. ¿Existe entonces la posibilidad de pensar en la palabra «destino» de manera más objetiva? De hecho. Para ello solamente debemos fijarnos en Heidegger, el «maestro alemán», o (digámoslo más objetivamente) el profesor aprendiz de las cosas superiores sobre la Ilustración. Una noche durante el año 1964 estuve con él, arriba en Rötobuck. Lo que me contuvo la respiración en ese entonces era la pregunta respecto al parentesco de los poetas entre sí. Fue así como le pregunté a Heidegger: ¿existe algo así como una historia de la poesía?

La respuesta llegó tras una reflexión: «Sí, probablemente sucedió algo así entre Homero y Sófocles.»

Debo reconocer que no logré apreciar ni entender la respuesta en toda su envergadura. Pero recordé que el poema de Hölderlin en el cual se encuentra el verso «ante lo supremo deseo callar...», comienza con las palabras: «una vez le pregunté a la musa». Por suerte luego continué preguntando: ¿quién es la musa del poeta?

Recuerdo muy bien que la pregunta no puso en absoluto en aprietos a Heidegger. Tranquilo me contestó: «La voz del destino.»

La palabra «destino» no experimenta en el pensamiento de Heidegger un cambio significativo, sino más bien una evolución considerable. Este simplifica «destino» hacia eso que la palabra da a percibir. Desde luego, no es fácil de entender y mucho me-

nos de realizar. Para ello, se necesita lo que Heidegger cita en la primera carta a Jean Beaufret (del 23 de noviembre de 1945): «El rigor del pensar, el cuidado del decir y la economía de palabras». Así es como delimita Heidegger aquello que Hölderlin desea nombrar «Ilustración superior». La aparición de la edición completa nos pone en condición de asir y de experimentar más y más este tipo de Ilustración. Para ello, si me permiten usar esta oportunidad, pienso que todos los que están comprometidos con el futuro de un pensar libre, deben agradecer de todo corazón a los colaboradores, y yo agradezco especialmente a Hartmut Tietjen. En el recién aparecido volumen (el primero de la IV sección), por ejemplo, figura un apunte sobre la razón, que aquí seguramente no está demás:

«Razón» en el sentido más profundo: donde no hay más bienes y fuerza, sino una señal de carácter y reinado de la existencia. «Escucha» –calla, ¡guarda silencio!

En este profundo sentido escribe Heidegger, es decir: conforme al «destino más profundo», que le es propio a los seres humanos de nuestro tiempo –tal como lo enseña Hölderlin en la carta de Böhlendorff. En un sentido más profundo la razón es: animosidad para escuchar especialmente con mayor profundidad. Si en ese sentido logra ser más razonable, podemos escuchar en la palabra «destino» lo enviado a nosotros, lo que nos concierne, que estemos dentro de *una* historia.

La palabra «destino» Heidegger no la ha «tomado prestada» de Hölderlin. Por lo general, hablar de esa manera al rastrear las «influencias» que «actúan» de un antecesor hacia un sucesor, eso

pertenece a una Ilustración-fantasma. Mediante una razonable instrucción tan sólo podemos decir: en su camino, llegando al acertijo de la historia, se ha informado Heidegger de Hölderlin sobre el «aún velado» «carácter poético del pensador». Sin embargo, eso *no* quiere decir que por ello el pensar se vuelva «poético». Eso tan sólo significa, que el sabio fue acogido por el pensador en el diálogo, siendo llevado por él hacia su propio lenguaje.

Mientras tanto, Heidegger nos confidenció: «Hace tiempo que no me gusta usar la palabra “lenguaje”, si me pongo a pensar en su esencia». La palabra más adecuada para el fenómeno del que «lenguaje» es ya un traspaso, habla de «el decir». La palabra significa (agrega Heidegger): «el decir y su dicho y lo que está por decir».

Hacer poesía es decir, en un sentido especialmente resaltado, lo que la gramática tan sólo conoce como formas frecuentes e intensivas del verbo. Sin embargo, hacer poesía es *dictare*: decir con múltiples voces, decir y nunca terminar de hablar, puesto que lo que se va a decir jamás se agotará, ya que estar en contra de lo que se va a decir exige, por sí mismo, ser dicho.

Las dos formas del decir las anotó Heidegger durante el otoño de 1944 (GA 50, pág. 156):

Pensar y hacer poesía –cada uno un sentir, cada uno un decir:
la palabra que hace sentido.

Los pensadores y los poetas, los que dicen con sentido y lo que sienten diciendo.

En el concepto «poéticamente vive el hombre», lo dicho por el poeta es profundamente reflexivo, de manera que al sobrepasar

sar el límite del idioma curiosamente no se pierde nada de su contenido. En francés se dice por «habitar»: *habiter, habitare* –lo que al verbo *habere* es idéntico a *dictare* con *dicere*. Hacer tan poca poesía, simplemente «decir» quiere decir haber «dicho» tan poco, ahora mismo habitar.

Pleno de benemérito pero poéticamente
vive el hombre en la tierra.

En Rusia

Estuvimos con mi mujer en Moscú, entre el martes 17 y el 26 de septiembre del 2002. Hace años que Vladimir Benjaminovitch me urgía: «Vengan, me escribía, apúrense en venir». Lo comprendía equivocadamente pensando que aludía al término de alguna situación «política» –el fin del «deshielo», la toma del poder por las fuerzas «antidemocráticas». Pero ni en Rusia ni en Occidente hay lugar en el «mundo» en que vivimos, para la política en el verdadero sentido del término. Imaginarse lo contrario es simplemente que ya no se tiene más la idea de lo que la política podría o lo que debiera ser.

La advertencia de mi amigo significaba otra cosa, que comprendí a mi vuelta a París, cuando rememoraba nuestro último paseo, el miércoles 26 de septiembre. Fuimos juntos con Vladimir Benjaminovitch, su mujer Olga Evgueniévna y dos de sus hijos, Oleg y Dimitri, a Serguéiv Posad –al Claustro de la Trinidad de San Sergio, el mismo día de la fiesta del santo.

* El texto «En Rusia» apareció en el libro *Entendre Heidegger*, París, 2008. [N. del A.]

Extraña visita, en la que aparentemente nada sucedió durante su transcurso –como si nosotros, occidentales, hubiéramos quedado al exterior, sin siquiera saber si nuestros amigos rusos habían querido mostrarnos algo. Un tiempo espléndido; el otoño claro y asoleado, el azul tierno del cielo, las hojas de los abedules habían tornado del verde pálido al amarillo. Es el lugar que celebra Pável Florensky –arrestado por el «poder soviético» el 25 de febrero de 1933 y fusilado el 8 de diciembre de 1938– en el texto *La Laure de la Trinité Saint Serge et la Russie*.¹ Nos quedamos allí varias horas, simplemente a pasear y mirar. Pero al partir, Vladimir Benjaminovitch, tomándome aparte, por decirlo así, murmuró (más para él, que para mí): «Ya no es más como antes». Otro recuerdo de ese día: un edificio de la Academia Teológica. Queremos entrar, un joven monje, detrás de su computador, nos dice que no se admiten visitas.

Antes de ese miércoles cuando hablábamos de Serguéiev Posad, Vladimir Benjaminovitch me había dicho que Pável Florensky (durante meses mi amigo Jean François Rollin había insistido que lo leyera) nombraba a este lugar el Centro del Mundo. Releyendo en estos días *La Laure de la Trinité Saint Serge*, ahora puedo comprender mejor y a la vez, lo que escribía Florensky y lo que me dijo Vladimir Benjaminovitch. ¿Y qué es lo que me dijo? ¿«El Padre Florensky habla de la Morada San Sergio como centro del Mundo»? ¿O bien: «Ya no es como antes»?

1. Pável Florensky, *La perspective inversée, suivi de l'Iconostase*, coll. sophia, *L'Age d'Homme*, Lausanne, 1992, pp.28-50. [N. del A.] Ver también en *La perspectiva invertida*, Ed. Siruela. [N. del E.]

Era Rusia la que me quería hacer ver mi amigo ruso. Es el rostro de Rusia lo que él piensa (¿pero será eso lo que él piensa?), que hoy se está desvaneciendo. En cuanto a mí, ¿qué vine a hacer, sino a mirar, si podía ver Rusia? Pero, ¿qué es para mí Rusia? Desde siempre, ella está ligada antes que nada a los libros, pero a cierta clase de libros: aquellos que manifiestan una excepcional manera muy intensa de vivir y de ser humano. Después, Rusia se extiende también a los íconos. En fin, ella alcanzó (pero con la mayor de las dificultades ya que desconozco la lengua) hasta la poesía rusa.

La primera tarde, apenas llegamos a su pequeño alojamiento de la calle Kadómtseva (entre el río Yaousa y el ferrocarril de Siberia), Vladimir Benjamínovitch me dio el número 56 de una bella revista, *XX Siècle*, consagrada a lo que todo el mundo allá llama «el siglo de plata», es decir, ese tiempo del mundo ruso (del que Rilke fuera testigo) que va desde el siglo XIX hasta más allá de la «revolución» leninista y que caracteriza una invención y una abundancia digna de los momentos más ricos de la historia. A medida que hojeaba las páginas, se impuso una idea: es únicamente gracias a esos años febriles que Rusia pudo sobrevivir a lo que el Padre Serge Boulgakov llamaba «la barbarie... la invasión espiritual de los Hunos sobre la tierra rusa, triturada por la prensa de acero del «poder soviético», con millones de vidas humanas.»

Antes de partir a Moscú, había escrito Vladimir Benjamínovitch que aparte de una sola cosa, visitar la tumba de Varlam Shalámov, no tenía en cuanto a mí, ningún otro deseo especial de visitas. Esta visita tuvo lugar el 19 de septiembre.

No voy a contar las marullerías burocráticas, los indicios erróneos, el deambular sin referencias (en esos momentos creí

que no llegaríamos nunca) –aunque tuvieron una virtud bien particular, la de hacer brotar el sabor mismo del tiempo. El que no cesamos de dejarlo escapar a fuerza de prisas, de ocupación y programaciones. Cuando el tiempo, contrariamente a lo que queremos creer, no deja de obrar de manera que se convierta en nosotros la aptitud que nos permita acoger el presente como corresponde.

En resumen: en el cementerio de Kuntsovo, pasada la iglesia, en una minúscula avenida que desciende dulcemente en medio de las tumbas, aparece sobre una piedra funeraria vertical la cabeza de Shalámov, fundida en fierro. El poeta es reconocible de inmediato. Hará frente, mientras no sea aniquilado. Un día más tarde, en la Universidad de Moscú, diría (habiendo logrado formulármelo así en la tarde de Kuntsovo) que quería ir a esa tumba porque Varlam Shalámov se me apareció como el mismo símbolo del alma rusa. Aquella a quien jamás nada ni persona alguna podrá reducirla al silencio.

A menudo les he leído a amigos (incluso un día lo he leído a la clase entera) ese texto de los *Réctis de Kolyama*, «Cherry Brandy», donde Shalámov se imagina la muerte de Mandelstam. ¿Dónde está el cuerpo de Mandelstam? En alguna parte, en los alrededores de Vladivostok. Cuando se piensa en Ósip Mandelstam, hay que soportar la idea de que él también fue arrojado a un osario.

Allí donde alojábamos en Moscú, donde Olga Alexandrovna, había sobre el piano vertical en su pequeño estudio una pequeña escultura de uno de sus amigos: el rostro del poeta que encierran sus manos.

Este estudio se compone de una entrada minúscula, un escritorio, una alcoba, una cocina y una sala de baño. Sólo la sala

de baño no tiene libros. Sobre el muro que enfrenta el piano negro, un gran cuadro de Chvarstman. Sobre el piano, otras dos pinturas. Esto que escribo podría dar una impresión de riqueza, cuando es todo lo contrario. No estamos en el centro de Moscú sino a ocho kilómetros del Kremlin, en una de las construcciones de la era brejniana, una cité silenciosa, triste y gris, donde, sin embargo, crecen cantidad de árboles. Cuando se mira por la ventana (hacia el noreste) se ve a la derecha la torre de televisión, la Ostankinskaya, que se parece de noche a un cohete de ciencia ficción.

Olga Alexandrovna, que reside en el campo durante los meses de estío y comienzos del otoño, nos ofreció alojarnos en su estudio. Así que estamos en Moscú como en su casa –y sin embargo, bastante lejos de París. El silencio de la ciudad, el silencio de los vecinos, es impresionante. Ningún ruido. No hay gritos de niños, los perros no ladran. En la caja de escalera no resuenan ni voces ni pasos. El ascensor, aunque venerable, no provoca ningún bullicio. En la calle la gente anda sin prisa y sin mirarse. Creí al principio descubrir en este comportamiento las secuelas de la vida soviética. Pero creo ahora que es algo mucho más profundo: es un rasgo campesino que la vida ciudadana ha logrado borrar. Al mismo tiempo se explica lo que yo había tomado por «descortesía», por ejemplo, nadie le sostiene la puerta al que lo sigue: hacerlo para alguien que sale después de usted no suscita siquiera una mirada. La «cortesía» (y nótese bien, que no hablo contra ella) no es en el fondo más que el conjunto de automatismos gracias a los cuales se logra reducir en la vida ciudadana, las fricciones entre gente que se frecuenta muy de cerca. En Rusia, incluso en Moscú –ciudad donde los habitan-

tes se cuentan por millones– el espacio no está tan medido de manera que este riesgo de fricciones entre individuos no juega manifiestamente ningún rol. Dije: un rasgo campesino; agregó, para ser lo más inteligible posible: de un campesinado disperso y poco numeroso. Todavía en el siglo XVIII, nos informan los historiadores, Rusia era menos poblada que Francia.

Lo que llamamos civilidad (incluso «civilización») no ha lugar en la existencia de los seres que viven en el campo. Mi comentario no tiende en absoluto a embellecer idílicamente la «vida campesina». Entre gentes del mismo pueblo, las relaciones no son necesariamente cordiales, pero tampoco son *cortes*. Sin llegar a la cortesía, los seres, si no se conocen, son indiferentes entre ellos; y si se conocen, no tienen la necesidad de un código para estar en relación unos con otros. Para precisar más lo que aquí me parece merecer la atención, voy a contar lo que me pasó una tarde cuando paseábamos solos en el centro. Mi mujer quería ir a ver el Conservatorio Tchaikovsky. Con el plano que había comprado en París, no era fácilmente localizable. En el boulevard Nikitskyi, no lejos de la casa de Gogol, entro en lo que me parece ser un teatro o un pequeño museo y allí veo dos damas, una sentada detrás de su taquilla, conversaba con la otra, que visiblemente había venido a hacerle compañía. Como ninguna de ellas hablaba otra lengua que el ruso, no puedo más que articular interrogativamente las dos palabras «¿Konservatoriya Tchaikovsky?». Inmediatamente, por gestos me tratan de orientar. Despliego el plano, pero lo somero de él no permite situar el monumento. Entonces, la visitante va a buscar su abrigo y sus paquetes y me hace signo de seguirla. Partimos con ella. Recorremos alrededor de un kilómetro y medio, hasta

que nuestra acompañante se detiene y nos muestra la estatua de Tchaikovsky y el edificio cuya fachada adorna. Cuando le devuelvo los paquetes que le había llevado mientras nos guiaba, le digo en ruso, tratando de ser lo más claro posible, «la más grande de las gracias». Y ahí, para nuestra sorpresa, ella que se había molestado por nosotros, mete la mano en uno de sus paquetes y nos tiende con una sonrisa jovial un par de confites.

Al relatar hoy día este gesto, me avergüenzo: estando en deuda con esta mujer y, para agradecerle, no me alcanzó más que para un balbuceo, y he aquí, que incluso es ella la que nos agradece. Como si marcar el reconocimiento por lo que se ha recibido de alguien, hiciera nacer de inmediato en el donante un rebrote de generosidad. Esta característica hay que identificarla como más profunda que campesina; reconocerla, a decir verdad, como carácter congénitamente *popular*. «Popular» en un sentido que no vacilo en calificar de *metafísico*, aunque no sea más que para evitar toda simplificación apresurada y todo entendido que se apure en llevar a un solo plano la inmensa sutileza que tienen las cosas. Así debiera ser considerado como «pueblo» toda humanidad que rehusa (por todas las razones que se quiera –tanto las buenas como las malas) a tener que ejercer algún poder, una humanidad para la cual el poder es en el primer sentido del término algo sagrado, es decir, tal como es vital para ella el no entrar jamás en contacto con él. Se ve que no sigo idealizando: pues esta particularidad que acabo de evocar, que es profundamente *popular*, no es otra que el único medio por el cual una humanidad que se ve y se vive como «pueblo» guarda sus distancias, vigilando escrupulosamente el no deberle nada a nadie. Cuando tal actitud modela a tal punto a los seres humanos

que se convierte en ellos en un comportamiento espontáneo, es que son verdaderamente «gentes del pueblo» –aquellos que, apartados, se distinguen de los «otros», que ejercen sobre ellos todas las formas de dominación. He aquí una de las cosas que me ha sido dado de ver en Rusia: como el campesinado y el pueblo tienen una manera singular de estar distantes, o mejor todavía, una maneja muy típica de ocupar el espacio.

Al menos en tres ocasiones, cuando paseábamos (por ejemplo, a lo largo del río Yaousa para ver el viejo acueducto de Catalina II) Vladimir Benjamínovitch repitió, casi sentenciosamente, una frase en que nos dejaba sin duda alguna desarrollar sus implicaciones: «En Rusia la tierra no pertenece a nadie.» He aquí de nuevo un término cuyo sentido no se recoge sólo metafísicamente. Pero la metafísica está lejos de formar un ámbito abstracto, separado de la vida corriente. Que la tierra en Rusia no pertenezca a nadie, es más bien lo que de múltiples maneras, de golpe da forma a la relación con el espacio del cual debo hablar.

Desde los primeros instantes de nuestra estadía en Moscú, habíamos percibido que el espacio no es lo que conocemos en Europa. Lo que no implica (me apresuro en decirlo) en absoluto que Rusia no se me aparezca como país europeo. Este espacio no es tampoco el espacio del «Nuevo Mundo», el espacio americano –aunque en muchos aspectos, ambos podrían semejarse, sobre todo cuando uno se polariza superficialmente sobre su «inmensidad», sin tomar en cuenta como la relación a la inmensidad, pronto los separa radicalmente.

Llegando del norte, es decir, desde el lado donde el país es más plano, no se tiene una visión de conjunto de la ciudad.

Ninguna ruptura aparente entre las construcciones periféricas y las de la ciudad propiamente tal. Así, se puede transitar durante kilómetros dentro de un paisaje monótono, donde lo único que llama la atención es la ausencia de densidad entre las construcciones. Pero, desde que uno se acerca al centro, es decir, cuando la tan característica ondulación del terreno de Moscú se torna visible, implica que esta ausencia de densidad se aparece ante los ojos como la particularidad del espacio que pretendo delimitar.

El centro de Moscú, desde el Kremlin hasta los bulevares de cintura, llamado «los jardines», está construido sobre el sistema de colinas que bordea la ribera izquierda de la Moskova. Es allí donde se puede ver aparecer, gracias a sus diferencias de nivel, a la ciudad en toda su extensión. Y es allí donde sorprende esta característica del espacio que me parece tan importante de aprehender. En todas partes, incluso en el centro, el espacio no es continuo, de manera que todo está constantemente interrumpido, por lo que me dan ganas de llamar: un amplio espacio vacío intersticial, cuyo ejemplo más significativo es dado por esos diversos e innumerables terrenos baldíos, apenas a algunos metros del Kremlin, donde crecen magras vegetaciones de arbustos.

Si se compara el Kremlin con el jardín de las Tullerías (los dos tienen más o menos la misma superficie, con la diferencia que el Kremlin es una suerte de triángulo casi equilátero, mientras que las Tullerías forman un rectángulo mucho más largo que ancho), salta a la vista la diferencia de espacio. Mientras que en París el espacio lleno y el espacio vacío se reparten casi geométricamente, excluyéndose uno al otro, en Moscú no dejan de interpenetrarse de una manera mucho más enigmática, a medida que se va tomando más conciencia de ella. Entre el

límite del Palacio del Louvre y la Plaza de la Concordia hay más distancia en metros que entre cualquiera de los extremos del Kremlin. Sin embargo, cuando se está al interior del Kremlin, la impresión de distancia es mucho más intensa. ¿Será porque en su interior se encuentra gran número de edificios? De hecho, se encuentran al menos cuatro palacios y seis iglesias, de las cuales tres son catedrales. Pero más sorprendente aún, es que estos edificios parecen erguirse en medio de un espacio vacío, de ahí un poderoso sentimiento de inmensidad.

Sin duda que visitando las iglesias uno se puede acercar mejor a la singular estructuración del espacio que reina allí. Estas iglesias, incluso cuando tienen el título de catedral, no tienen nunca las dimensiones a las que nosotros damos ese nombre. El iconostasio, en la medida en que ninguna de sus puertas está habitualmente abierta, disminuye aún más las dimensiones. Y sin embargo, incluso la más pequeña de las iglesias, la Catedral de la Anunciación, con la escalera que lleva a la galería que rodea el hogar litúrgico, provoca el sentimiento de que el espacio es extraordinariamente vasto. ¿Será por la profusión de frescos, de íconos, de candelabros, de ornamentos? ¿O bien, al contrario, sobre esta profusión, por la sorprendente elevación vertical, que juega con una energía, al menos igual, pero en sentido exactamente inverso, el rol de «canon de luz», tan querido del gran arquitecto Le Corbusier? ¿O todavía más, por el esplendor del pavimento en cuadrados irregulares de jaspe, cuyos colores forman todas las gradaciones del carmín al púrpura? La respuesta se encuentra más bien cuando se toman estos componentes, no aisladamente unos de otros, sino partiendo del todo que configuran y del que son desde siempre partes indisociables.

No es fácil el acceder y tomar en vista todos estos elementos partiendo desde su núcleo de unidad, cuando se trata de una obra de arte tan lograda como la catedral de la que acabo de hablar. Ahí en efecto, las tensiones llegan a término con una fuerza y una perfección de trazado que deja atónito, en una suerte de embotamiento enemigo de la lucidez a la que, sin embargo, se debiera recurrir.

Pero no sólo está la obra de arte para poder realizar tal concreción. El sábado 21 de septiembre, Vladimir Benjaminovitch nos conduce con sus hijos Volodik y Oleg a la casa de campo de Olga Alexandrovna, cerca del pueblo de Azarovka, situado al otro lado del río Oka, es decir, a más de cien kilómetros al sur de Moscú. Allí pudimos ver la isba, construida en tiempos de su abuela, a comienzos del siglo XX; y allí es donde ella ha escrito todos sus poemas. Pequeña casa de madera de un solo piso, puesta sobre la tierra, en un valle de suave pendiente, hacia abajo un pantano, nacido del discreto trabajo de castores. Todo el verano, Olga Alexandrovna vive allí, sola frente a los árboles frutales del jardín que se extiende frente a su casa.

No entramos de inmediato. Los chiquillos juegan en el largo jardín; nos quedamos al sol, a mirar; detrás del pantano donde crecen los abedules, la colina sube hacia las otras casas del pueblo. Es una casa muy vieja. Las maderas con que está construida comienzan a ceder. Las puertas ya no juntan más. Las baldosas están sumariamente juntas. Los revestimientos muestran ya una fatiga.

Se entra por cuatro gradas de madera para llegar, primero, a un corredor que va todo a lo largo, más o menos como dos metros de lo que aparece como la fachada interior del isba, este

corredor está lleno de herramientas, de utensilios, de ropa y de sombreros para jardinear, frutas recién recogidas. Hacia el medio la puerta para acceder a la morada. Al comienzo un espacio muy pequeño, casi cuadrado, donde se encuentra la gran piedra del fregadero y, en dirección hacia el interior, el horno, al lado del cual se pasa para llegar a la pieza principal con su anexo, al fondo a la izquierda, la alcoba y la cama. Viendo esta pieza se percibe de repente lo que es esta isba. Antes no era más que un pobre alojamiento. Pero apenas llegado ahí, toda la habitación campesina irradia su calmada evidencia.

Al medio de la casa el horno, alrededor del cual se modula todo el espacio. Este horno es como esas salamandras de loza que se ven en los países nórdicos, pero con esta gran diferencia, que estando construido con ladrillos refractarios, está revestido con un simple enlucido rugoso. Es el hogar, donde se cuecen los alimentos y donde en el invierno se mantiene el calor. Se mantiene el fuego por una pequeña y baja abertura situada lateralmente en el pasaje que une al pequeño cubículo donde se cocina para el lugar de estar. Olga Alexandrovna, llegada la tarde lo enciende con una pequeña llamarada, sentada en un pequeño taburete (y ella nos lo dirá), tal como lo hicieran su abuela Daría Ivanovna y después su tía. El horno extiende sus paredes sobre los cuatro espacios en los cuales se dispone la morada. En cuanto el fuego está prendido, su muro enlucido difunde generosamente el calor, una larga banqueta baja permite sentarse en la pieza bajo su irradiación.

Queda por describir la pieza donde la casa se concentra, sus perfectas proporciones, su orientación, la disposición de las ventanas, el mobiliario, la luz que reina allí. Recuerdo que al entrar me

detuve por una suerte de sobrecogimiento: frente a una armonía tan simple y tan entera. La pieza más larga que ancha. Frente al horno y su banqueta, el muro exterior vuelto con sus ventanas hacia el día. En el ángulo opuesto al que uno entra, una mesa redonda rodeada de sillas. En el otro muro que, de acuerdo al ángulo, pero antes de llegar a la alcoba, continúa delimitando la casa en relación al exterior, una ventana. Las ventanas son justo bastante grandes para dejar entrar lo más posible de luz y lo menos de frío. Estas habitaciones desde hace siglos han adquirido poco a poco todo lo que permite soportar la rudeza del invierno con los medios más rudimentarios. El piso de madera maciza está separado del suelo. La altura de la pieza (bastante baja, porque creo que podría haber tocado el techo levantando mis brazos) agranda por contraste su largo y anchura. La pieza se extiende así, a la vez espaciosa e íntima, vasta y habitada –estas mismas tensiones antagónicas las encontraríamos al día siguiente, visitando las iglesias del Kremlin, y que la experiencia de Azorka nos preparó para sentir con mayor intensidad.

Para llevar a término lo que he comenzado a escribir, puede ser bueno que diga cual ha sido mi intensión. Quisiera poder dar algo en cambio de lo que nuestros amigos nos habían prodigado sin reparos durante nuestra estadía. Es por ello que trato de decir lo que pudimos apercibir. Si pudiera llegar a hacerlo, aunque fuera en un solo punto, creo que no habría venido indignamente a visitarlos.

Y si más lo pienso, lo que más sentí en Rusia, me parece que tuvo que ver con el *símbolo*.

Creo haber llegado a comprender cierto número de cosas a propósito de la pintura y del arte en general, que en el fondo giran

todas alrededor de lo que se podría nombrar provisoriamente el «no-simbolismo» del arte moderno. Yo entiendo por tal (el término «simbolismo» tomado en el sentido habitual de hoy en día) la idea según la cual el arte llegado a su realización, no está más en referencia a otra cosa, sino a sí mismo –para decirlo en términos más familiares: el arte moderno es aquel donde el tema no es otro que el arte mismo.

Lo que se produjo a este respecto durante el viaje a Rusia, es el desenlace de una reflexión iniciada hace tiempo y que toca antes que nada a lo que tiene de insatisfactorio el uso que se hace de la noción de «simbolismo», cuando se trata de comprender el arte. Simétricamente, el resultado de la reflexión viene a concernir de inmediato al símbolo en general, independiente de su relación con el arte.

Sin duda, toda la dificultad proviene de que la comprensión tradicional de «símbolo», se ha extraviado desde hace mucho tiempo en un *impasse*. En efecto, se cree definir el símbolo, subrayando ese momento de deslizamiento hacia otra cosa, hacia la cual el símbolo «haría señas» y que se supone lo constituiría. Inútil dar ejemplos, ya que es el pensamiento, habitualmente más admitido –incluso, allí donde aparentemente, cree haberse librado de él.

Para liberarse de ese extraviante entendido del símbolo, basta colocarse allí, donde ya no es más posible perder su verdadera naturaleza. He recordado más arriba que Varlam Shalámov me había aparecido como el símbolo mismo del alma rusa, «Símbolo del alma rusa», en la acepción que ahora debe entenderse lo dicho, *implica que no puede haber un alma rusa en ausencia de su símbolo*. El alma rusa y su símbolo están tan íntimamente ligados,

que querer pensar una sin el otro es el colmo de abstracción que sólo un análisis formal puede autorizarlo (y donde, por consiguiente, de la cual no se puede recoger ninguna consecuencia real). «Símbolo», tal como esa palabra habla en griego, dice en efecto una unidad primaria, inderivable e irreductible, una unidad unida de tal manera, que valdría, incluso mejor decir (aunque la formulación sea absolutamente falsa): el alma rusa es su propio símbolo, así como el símbolo del alma rusa, es la misma alma rusa. La virtud de tal formulación (que yo lo repito, es falsa en una estricta lógica), es que ella da un *critérium* muy sólido para recorrer lo que puede ser un verdadero símbolo.

En este nuevo sentido, hay que rendirse a la evidencia de que todo arte verdadero es simbólico –pero justamente (a la inversa del entendido todavía generalizado de lo «simbólico») en la medida que en una verdadera obra de arte no hay ningún llamado a lo que sea «exterior» a la obra, lo que le daría su «verdadero sentido». El llamado del símbolo recibe directamente su respuesta, en el mismo seno de la obra y en tanto esta obra, no es obra sino en la medida en que se dirige a nosotros.

Para comprender bien esta propiedad del símbolo, volvamos a Varlam Shalámov. Símbolo, decía yo, del alma rusa, podría decir también: símbolo del pueblo ruso, a entender bien el «pueblo», en la acepción que proponía más arriba. Pueblo; esa porción de la humanidad que reusa con la seguridad de su instinto, de no tener la menor parte del poder y que tiene consigo, como una obligación el de guardar frente a él sus distancias. Durante toda nuestra estada –le hablaba a mi mujer– que estaba atormentado por los clichés que ponen obstáculo a la percepción, que podríamos llamar, tomando esa palabra tan

relevante de Hölderlin, la «popularidad» rusa (*popularitas*: lo que da al pueblo la característica que sólo a él pertenece). Todo el mundo conoce esos clichés: «fatalismo», «indolencia», «flojera»... detengo la enumeración, sin dejar de mencionar que incluso escritores rusos tratan de cernir el carácter popular con lugares comunes de ese tipo.

Ahora bien, este carácter tiene que ver en forma manifiesta con el rechazo «metafísico» que he señalado. Vuelto a París, no había encontrado la palabra adecuada para hacer aparecer adecuadamente este comportamiento popular. No lo vemos sin palabras, pero no le es dado a cada palabra abrir respecto de lo que se trata de revelar. La mayor parte del tiempo nuestras palabras, hacen ecra en vez de abrir una ventana. Mis reflexiones daban vueltas alrededor de la idea de separación, de distancia –términos demasiado «objetivos» cuando los mido a lo que la actitud popular tiene de espontánea, sino incluso anterior a la reflexión. Pensar a Shalámov, aquí mismo, donde se trata de comprender como se articula fácticamente este comportamiento, es ir hacia el desenlace. Hay en los *Relatos de Kolimá* un texto que me parece, hace presente lo que yo busco. Se titula «El primer diente». Este relato culmina en el pasaje donde se cuenta la reacción del narrador, prisionero, en ruta hacia su campo, frente a una iniquidad perpetrada frente a otro detenido, por el jefe de la escolta:

Y de repente me invadió una ola de calor. Comprendí que toda mi vida se iba a jugar en ese momento. Y que si yo no hacía algo –no sabía muy bien, por lo demás qué cosa–, yo no habría venido para nada en este convoy, habría vivido en vano, mis veinte años. Y la vergüenza de mi propia cobardía que quemaba mis mejillas, me

abandonó: sentí que se volvían frías, mientras mi cuerpo se tornaba más ligero. Salí de la fila y declarar con una voz trémula:
—le prohíbo que golpee a este hombre.

Lo que describe Shalámov, es en el sentido más propio, una reacción: bajo el efecto de una situación que se ha sufrido, sin que haya una intención preconcebida, de pronto se imponen un gesto y una palabra. Dar la cara en estas condiciones, excluye la posibilidad misma de una bravata. Es un sobresalto que viene de las entrañas, donde se siente más bien, ser el vehículo que el agente. Tal es, me parece, la característica más esencial del comportamiento popular: una reacción (y no una acción) que se enrostra en el simple gesto de *resistir*—si se quiere entender bien este término en su acepción latina: detener toda postura y no hacer ninguna otra, sino: hacer frente.

Martin Heidegger tuvo el cuidado de escribir así la relación antagónica que liga a los que ejercen el poder y el pueblo. Se puede leer en el *Discurso del Rectorado* (retraduzco un pasaje decisivo del <40): «Ejercer el poder implica en todo caso, que sea acordado al pueblo el libre uso de su fuerza. Ahora bien, ser el pueblo implica primero y ante todo: resistir.»

Sé que hay algo temerario de juntar a Heidegger y Shalámov. Sin embargo corro el riesgo, pidiéndole al lector su más atenta benevolencia.

—No soy de los que creen que se puede pensar sin riesgo. ¿Pero de qué riesgo habla usted aquí?

—Hablo del peor de los riesgos: el de la confusión. Confusión entre el orden del pensar y el de la poesía —esta confusión que

nos lleva a no examinar en qué acepción debe ser tomado el término «resistir».

—A este propósito, entreveo bien una confusión masiva: entender «resistir» en el sentido que tomó esa palabra a partir de los años 1940-1945, que vieron en Europa levantarse y organizarse la Resistencia al hitlerismo.

—Tiene completamente razón. Si se entiende así esa palabra uno se bloquea la posibilidad de comprender lo que dice Heidegger.

—Hay algo muy característico en ese punto y es el que la oposición y la lucha contra el comunismo totalitario no llevan nunca el nombre de «resistencia» sino el de *disidencia*.

—Aquí hay lo que debería ser suficiente para obligarnos a un escuchar más fino. Entonces, no se tratará de identificar la «disidencia» a la «resistencia», sino de ver alguna otra cosa. La más alarmante y mayor dificultad de este trabajo, es que desgraciadamente, se puede creer que con él se favorece el olvido de los crímenes cometidos. Otro riesgo que hay que asumir sin vacilar. Cada vez que vemos aparecer esta sospecha tendremos que repetirnos de todo corazón: no trabajamos con el fin que sean olvidados los crímenes, sino al contrario, que lo que los ha hecho posibles. Se torne cada vez más identificable.

—Usted habla «de alguna cosa otra» (alguna otra cosa). Si le sigo, esto tiene que ver con lo que usted trata de poner en relación (entiendo bien: otra relación que la de identificación) —a saber, la actitud de rehusar de Shalámov y lo que Heidegger llama «resistir» y que él afirma ser el desarrollo propio de la fuerza del pueblo.

—Sí, para verlo bien, no va a ser inútil de traer a colación algunas precisiones a propósito del término «pueblo» en Heidegger.

—La noción de pueblo, como lo sabemos bien, pasa en esencia por indefinible.

—Razón de más, para ponernos a la tarea de proponer una definición. Ya que ahí hay bien una ambigüedad, en la medida en que «pueblo» significa él solo, tanto el todo como la parte. Así, por ejemplo, el «pueblo francés» entero, como una totalidad o como el conjunto de los humildes que constituyen su gran mayoría.

—La misma observación vale para la palabra alemana *Volk*: es tanto el «pueblo» como entidad nacional, que como condición social de los que ocupan una situación inferior.

—Es por esto, que ahora debo precisar, que la nueva traducción que di más arriba (la de <40 del *Discurso del Rectorado*) no logra en francés lo que está escrito por Heidegger. En él, en efecto, *Volk* se entiende unívocamente en su acepción global, mientras que lo que aparece en mi traducción bajo el nombre de «pueblo», no es justamente el pueblo en su totalidad, sino únicamente el pueblo tal como yo pretendo entenderlo –como la humanidad que no se siente en derecho de ejercer ningún poder.

—¿Si entiendo bien, usted traduce (perdónenme de ser en este punto tan directo) en sentido contrario a lo que dice Heidegger?

—Sí, se puede decir así, a condición de anotar, que si voy en sentido contrario, es por razones que ellas no son contrarias a lo que yo creo que es la intención de Heidegger.

—Sea, ¿pero entonces, si Heidegger usa unívocamente la palabra «pueblo» para decir el pueblo alemán entero, cómo nombra lo que usted traduce por «pueblo»?

—Él lo llama *die Gefolgschaft*.

—¿Qué quiere decir?

—«El conjunto de los que siguen u obedecen». Lo que se percibe al escuchar simplemente el verbo *folgen*: seguir, obedecer. Esta palabra *Gefolgschaft* designa al conjunto de los que obedecen por fidelidad. Para nosotros, en nuestra lengua latina, «los partidarios» (los que toman tal o cual partido), podría darle bien su sentido a la palabra alemana, por lo menos en su acepción inmediata, que coincide curiosamente con su uso en la jerga hitleriana.

—¿Así que esta palabra pertenece a la jerga hitleriana?

—Sin ninguna duda. La característica de esta jerga, desde el punto de su terminología, es que ha recuperado una cantidad de palabras antiguas, y que por una suerte de ladeo las hacen tomar una acepción nueva. Así *Gefolgschaft* designaba en los historiadores de la antigua Germania, lo que Tácito llama «comités» o *comitatus*, es decir, el «séquito de los fieles» (que nuestra vieja lengua llamaba «la comitiva»). En los hitlerianos el ladeo tuvo lugar en esto, que la obediencia por fidelidad a un príncipe (la cual está subordinada a la ley divina) se convierte en obligatoria a la única voluntad del jefe.

—¿Cómo hay que entender *Gefolgschaft* en Heidegger?

—Como «pueblo» –¡en la acepción que yo propongo! Dicho de otro modo: no en el sentido hitleriano ni tampoco en el sentido feudal. Lo que por todas partes alrededor de nosotros la *intelligentsia* (mostrando así lo poco inteligente de que puede ser capaz) se obstina en no querer admitir hasta hoy día.

—Dejemos de lado la *intelligentsia*. Trato entonces, de seguirlo, usted quiere reservar el nombre de «pueblo» únicamente a la parte más numerosa de un conjunto de seres humanos que viven en comunidad, mientras que Heidegger reserva este nombre únicamente al conjunto mismo.

—¡Es bien eso!

—En consecuencia, usted insiste en la muy singular acepción en que hay que tomar el término que en Heidegger designa aquellos que usted nombra como «pueblo».

—Perfectamente.

—Lo que usted llama «pueblo», debe entenderse según usted a partir de la «fuerza de resistencia» que lo constituye como «pueblo».

—¡No, según yo! Es Heidegger el que escribió eso y con todas sus letras. Y todavía sobre ese punto, la originalidad de su pensamiento puede ser puesta en evidencia. Ya que lo que traduje más arriba: por «ejercer el poder», es la palabra *Führung*. Esta palabra, en todas partes, pero no en Alemania, evoca al mismo Hitler, *der Führer*. Más o menos como si cuando Stalin se hacía nombrar como «Guía», no pudiéramos hablar más de un guía de montaña sin que esto hiciera recordar automáticamente al «padrecito de los pueblos».

—Me parece bien, pero *Führung* ¿no significa ejercer el poder?

—«*Führung*» es el hecho de dirigir, «la dirigencia». ¿Entonces qué es dirigir, sino ejercer el poder? El poder, del lado que se le tome, consiste en último término, en tomar decisiones e imponerlas. Ahora si usted examina lo que Heidegger dice (lo repito en todas sus letras): de la relación entre *ejercer el poder* y *ser el pueblo* —o con sus propios términos: de la relación entre *dirigir* y *seguir las directivas*, allí hay algo de qué sorprenderse. Dirigir, no es ante todo imponer directivas, sino «dar a los que siguen su propia fuerza». En otros términos: dirigir supone ante todo dejar desplegarse aquello que es de sola competencia de aquellos a quienes se pretende dirigir. Y esta fuerza propia de los que son dirigidos, es la fuerza de resistir: *Widerstand*.

—Si tomo en cuenta lo que usted acaba de decir, comprendo que esta resistencia no debe ser entendida como, por ejemplo, lo que para nosotros se llama a partir de la Segunda Guerra Mundial, la «Resistencia».

—En efecto. Primero, porque la relación normal entre los que ejercen el poder y el pueblo, no es la guerra (o todavía peor, la guerra civil), no se trata que Heidegger se haya representado esta relación de manera idílica. Entre los dirigentes y el pueblo, explica él, hay una *lucha*, pero esta lucha no es un enfrentamiento donde se trata de eliminar a aquellos contra los que se lucha.

—Luchar supone siempre un adversario.

—Sin duda, pero todo adversario no es necesariamente un enemigo. Él puede ser, él debiera ser aquel con quien se lucha.

—¿Hace usted una diferencia entre *lucha contra* y *lucha con*?

—Creo que es importante hacerla. Aunque no sea más que para dejar abierta la posibilidad de una lucha que no esté orientada al aniquilamiento del adversario, sino sobre la elevación de los dos antagonistas, elevación que resulta de su mutua adversidad siendo obtenida a través de ella e incluso, gracias a ella. Pero todavía allí, seamos vigilantes y no nos dejemos arrastrar hacia un angelismo.

—La lucha con el Ángel es todo, salvo angélica.

—La lucha del pueblo contra los que ejercen el poder lo es menos todavía. Es por esto que he citado el extracto de «El primer diente». Pero quisiera decir ahora por qué ese texto ejemplar no permite comprender directamente lo que quiere decir resistir para un pueblo.

—Creo haberlo comprendido.

—Dígamelo entonces.

—Es porque esa reacción que cuenta el narrador, si me atrevo a decirlo, es más paradigmática. Lo que cuenta Shalámov, es un verdadero momento de heroísmo. Así que, si le entiendo bien, la lucha del pueblo con los que detentan el poder, no toma siempre estos aspectos heroicos.

—¡No los toma casi nunca! Y esto por la razón de que el pueblo no tiene poder. Y no tiene poder porque no puede tenerlo. Resistir, como comportamiento del pueblo, no es primero, resistir a los que ejercen el poder, sino resistir a la tentación de poder.

—¿Es esta, la concepción de la «resistencia» de la que habla Heidegger?

—Según yo —y aquí le concedo con gusto el giro— sin duda. En todo caso, así comprendo a Heidegger. Lo que me conforta en esta idea, es que va contra todas las ideas preconcebidas. Resistir al poder, no es en efecto desplegar un contra-poder, sino permanecer con una voluntad inquebrantable, de quedar al margen del poder.

—¿Se puede todavía hablar de voluntad?

—Usted tiene razón. Es más profundo que la voluntad. Si el pueblo se aparta del poder, es que no puede hacerlo de otra manera; aquí no entra ningún cálculo; es para él tan «natural» como hablar su propia lengua.

—Usted dice que no es un contra-poder. El pueblo no es una contra-sociedad.

—De ninguna manera. Si usted quiere entender bien sin malicia, lo que voy a decir, el pueblo no tiene en sí mismo, en las condiciones habituales de la vida, la menor veleidad de revuelta: «resistir» y «rebelarse», no son en absoluto, la misma cosa.

—¿No teme usted de formular de esta manera, una concepción «mística» de la popularidad?

—El simple hecho de poder remitirme aquí a la manera como Péguy piensa la mística, me quita gran parte de mis dudas.

—¿Una parte solamente?

—Sí. Porque no puedo hacer abstracción del hecho que para Péguy, la «mística» es la antípoda de la «política». En cambio Heidegger piensa la «política» guardándole toda la plenitud del sentido que tenía ese término para los antiguos griegos.

—¿Es que lo que usted trata al despejar la relación entre «ejercer el poder» y «ser el pueblo», sería para usted el rasgo fundamental de lo político?

—Solamente a condición que usted dejara manifestarse todas las implicaciones que dan a su concreción a la relación que usted señala.

—Lo que hay primero es la *resistencia*.

—No lo *primero*. La resistencia del pueblo no es la primera: y tampoco lo es el ejercicio del poder. Ambos están ligados. De parte de los que ejercen el poder, la resistencia no sólo debe ser tolerada, sino concedida como un derecho. El verbo que usa Heidegger, «*zugestehen*» tiene una acepción netamente jurídica, la del derecho concedido, es decir, reconocido. En otros términos no se puede ejercer legítimamente el poder, sino cuando el pueblo tiene constantemente la posibilidad de resistir.

—¿Qué puede querer decir «resistir», si como usted acaba de decir, no es *resistir al poder*?

—Henos aquí ante una de esas terribles dificultades que provienen del torpe uso que hacemos de la lengua. He dicho: resistir no es desplegar un contra-poder. Pero tampoco es permanecer pasivo frente al desplegarse del poder. Si la reacción no es una acción, tampoco es una inacción. Entre actuar y sobrellevar, entre

lo activo y lo pasivo, es en este entre-dos que nuestras lenguas no han desarrollado un vocabulario –ahí está el sitio de la resistencia de la que hablábamos. No es heroica como el gesto que describe Shalámov. Pero el gesto heroico, a pesar de todo, nos enseña algo sobre la resistencia popular. Ya lo dije: esta resistencia no es el resultado de una deliberación, sino que presenta un carácter de inmediatez que la vuelve casi inasible. Por esto hay que tratar de entreverlo, por decir así, como por refracción.

La resistencia y el ejercicio del poder, forman entre los dos una unidad. Una unidad tan indisociable como la del símbolo. Lo que quiere decir, que no hay ejercicio del poder sin resistencia, ni resistencia sin ejercicio del poder. Más exactamente: el poder no podrá ser ejercido como debe ser si no hay resistencia –y la verdadera resistencia no puede desplegarse si no hay ejercicio de poder. Esta sola formulación debiera dejar entrever mejor lo que podría ser la unidad en cuestión. Ya que un ejercicio del poder llamado sin cesar a la realidad por la reacción de resistencia del pueblo, se vería en gran parte, garantizado de inmediato contra los arrebatos que lo hacen deslizarse insensiblemente hacia lo arbitrario. De modo que la resistencia del pueblo, el simple hecho que contraría la espontánea tendencia de todo poder a despenarse hacia la violencia, toma secretamente parte a su legítimo ejercicio. Situación altamente propicia a que la existencia comunitaria de los hombres tome el garbo de la política.

¿Qué hay que entender por política? En 1918, en el texto que evocaba al comienzo, Pável Florenski habla de «la formación de un pueblo en un Estado». En circunstancias simétricas, Heidegger habla en 1933 del «pueblo en su Estado». En el filósofo alemán,

como ya lo dije, «pueblo» (*Volk*) debe entenderse como la unidad entera de los que ejercen el poder y de todos los demás. No sabría pronunciarme sobre el modo que conviene entender (en cuanto a esta distinción precisa) lo dice el Padre ruso. Pero sí lo que me parece claro, es que la unidad que forman –esta vez en la formulación que es la mía– los que ejercen el poder y el pueblo, esta unidad no es real, según lo que dice Heidegger, más que condicionalmente: es decir, sólo si le es reconocido expresamente al pueblo lo que le es más propio, la fuerza de resistir. La forma de este reconocimiento no es otra que el Estado.

Lo que toma forma bajo nuestros ojos, es propiamente una paradoja: de la cual no hablan ni Florenski, ni Heidegger. Pero los dos pronuncian la palabra «Estado» –lo que no debemos identificar demasiado pronto.

Si se tiende a subrayar el aspecto de permanencia que habla en nombre de Estado, es bueno mirar hacia la permanencia de una figura, más bien que hacia las instituciones que aseguran su existencia. Ya que son las instituciones las que dependen de la figura y no a la inversa.

¿De qué figura se trata? De la figura que propone al mundo una comunidad constituida en Estado. La paradoja es que esta figura de humanidad toma cuerpo, como nos dicen el Alemán y el Ruso en un Estado –pero que este Estado se basa, no sobre un enfrentamiento, tampoco sobre un pacto, sino sobre lo que Péguy² llega a nombrar un «synagonismo» –y que aquí ya ha aflorado

2. En el texto «De la situación hecha al partido intelectual en el mundo moderno frente a los accidentes de la gloria temporal», *Obras completas en prosa*, Pléiade, t II, p. 690. [N. del E.]

bajo el nombre de «lucha con...». Es la situación contradictoria, donde lo que liga a los protagonistas no es menos fuerte que lo que los opone, en la medida donde lo que los opone, no llega por suerte, a dominar lo que los liga. Pero lo que los liga no es jamás, durante mucho tiempo, más fuerte que lo que los opone.

¿Tendremos nosotros la suficiente inteligencia para poder pensar tal lucha? Quizás habría que comenzar por interrogarse primero: ¿tenemos la posibilidad de entender lo que esta lucha pone en juego?

Sea lo que sea, queda el recurso de describir. Desde las «Luces»³ todos los que dirigen, proclaman que ejercen el poder para provecho del pueblo, gracias a la sutil solución que consiste en pretender, que se gobierna a través de sus «representantes». Pero la pregunta que se plantea de inmediato, si seguimos fieles a la reflexión que acaba de iniciarse, es la siguiente: *¿instituir representantes del pueblo es que es reconocer al pueblo la fuerza de resistir al poder?* No es más bien, institucionalizar –en el crudo lenguaje de los Antiguos– una nueva forma, particularmente hábil de corrupción del pueblo, donde este último es indefectiblemente llevado a la trampa, ya que en adelante, ninguna resistencia tiene sentido pues el poder va siendo ejercido en su nombre.

Declaraciones difíciles de entender. Pero esto no es nada comparado a lo que viene. Ya que viene algo mucho peor que esta corrupción del pueblo. En 1945, en el texto *«François si vous saviez...»* [*Essais et Écrits de combat*, Pléiade, t. II, p. 1.111], George Bernanos escribe: «No hay más pueblo.»

3. Se refiere al «Siglo de las Luces», siglo XVIII, llamado también el de la «Iluminación». [N. del T.]

Haríamos bien en meditar el hecho, que al lado de la corrupción del pueblo, hay como variante más expeditiva, la exterminación. Cuando Ósip Mandelstam, en el cuarto verso del poema que le costó la vida, pronuncia la palabra *moujikaborts*a («*moujika-bortsa*»: destrozador de *moujiks*), la «dekularización»⁴ en Ucrania de 1928 a 1933, con sus millones de víctimas inocentes, había dado a la palabra su peso literal de horror. Se trataba bien del «asesino del pueblo».⁵

Pero los historiadores no dejan de recordárnoslo: exterminar al pueblo puede tomar formas ciertamente menos espectaculares, pero igualmente eficaces. La industrialización de los países «desarrollados» de Occidente no se hizo sin aplastar al campesinado, la que en el lenguaje púdico de los teóricos, se traduce por la expresión: «*amorçage de l'accumulation primitive*» (aliciente de la acumulación primitiva). En este mismo momento nos decía y repetía Vladimir Benjaminovitch, en Rusia hay una exterminación de los pobres de la que ninguna persona habla.

Para terminar, me gustaría volver –en reconocimiento de lo que me parece verdaderamente ser– a la resistencia que es como el alma del pueblo.

Volviendo de Rusia, no llegaba todavía a nombrar su verdadera instancia y de repente me acordé de una locución que emplea Cesare Pavese en *Le métier de vivre* [*El oficio de vivir*]. El contexto no es evidentemente el mismo, pero lo que dicen esas palabras parece que me ayudan a ver de dónde la resistencia del pueblo

4. *Kulaks*: pequeños propietarios campesinos [N. del T.]

5. Stalin [N. del T.]

saca su inalterable solidez. Son las dos palabras: desapego sagrado –*distacco sacro*.

Es el adjetivo que lleva él solo toda la carga del sentido. Ya que el desapego, él solo, se adapta rápidamente a todos los refinamientos de la civilización, al punto de poder convertirse en la marca misma de la distinción. Desapegarse es desatarse. Cuando no se tienen ataduras se es libre. Romper ataduras, sin embargo, no se hace siempre sin pena. Incluso se convierte en elegante el sufrir para ser libre.

Con el desapego sagrado, no hay más lugar para las elegancias. Sé bien, que muchos contemporáneos reaccionan ante la palabra «sagrado» con la nerviosidad del vampiro al que le agitan delante, una trenza de ajo. Nosotros, por nuestra parte, sabemos bien que el dominio de lo sagrado es el de la interdicción –y simplemente, no hay humanidad posible sin interdicción. No una interdicción promulgada por una autoridad cualesquiera, sino la interdicción absoluta, que precede toda contradicción e incluso toda dicción. La humanidad popular observa, por interdicción, un desapego frente a todo poder. ¿Cómo es esto?

Para responder, de nuevo tengo que hacer un rodeo. Porque de nuevo, es Vladimir Benjaminovitch quien me lo dio a entender durante nuestra estadía en Rusia (me dio tanto tiempo en comprender la manera como habla: nada más que en incisos –lo que pide al que le escucha un oído particularmente acrobática). En su cocina una tarde, la cuestión fue su «autocracia» de hombre ruso. Entendí bien: «autocracia». Él se acusaba de esto. Como de costumbre no veía lo que estaba ante mis ojos: autocracia, es la creencia que «yo» pueda ser, a «mí» solo, fuente y medida de un poder.

La perversión inherente a todo poder, el peso que lo hace despeñarse por su pendiente, no es más que uno que el extravió de creer que el poder es autocrático, es decir, dependiente solo de sí mismo.

En todo ser humano –Heidegger descubre «el lado existencial»– ahí hay que hacerle perder el sentido de esta pendiente. En aquellos que ejercen el poder, la ilusión consiste en considerar el poder como su poder, ya que lo imponen sin ningún límite –al menos así creen que es, casi fatalmente.

El terrible privilegio del pueblo, es de ser, al contrario, llevado de vuelta sin cesar a la evidencia de que el poder no es ni será jamás suyo: el poder es impuesto al pueblo, lo domina y si es necesario, no hesita en aplastarlo. Esto es lo que el pueblo sabe, como un sólido saber, que no se deja realmente convencer por la sofística de los demagogos. Porque desde siempre las tiranías más feroces han sido aquellas que las practican a nombre del pueblo.

Digo «saber», pero es más profundo de lo que nosotros llamamos saber. La experiencia inmemorial de un pueblo se realiza allí. Tal es la *carrure* [fuerza] del pueblo, esta *carrure* que sola es capaz de contrariar los arrebatos del poder.

¿Es que estoy ahora lejos de Rusia, o al contrario, bien próximo? ¿Está en tren de perderse o resistirá el desencadenamiento que la amenaza?

Pienso de todo corazón en ustedes, mis amigos de Rusia...

París, 28 de octubre – 6 de noviembre, 2002.

Textos originales

Melodie

C'est grâce à Vladimir Veniaminovitch Bibikhin que j'ai pu faire la connaissance d'Olga Aleksandrovna. Depuis qu'il nous a quittés, nous avons souvent évoqué avec elle la manière d'être de cet ami qui nous manque beaucoup. Plus semble s'éloigner la date de sa mort (cela va faire cinq ans le 12 décembre 2009), mieux se découvre à l'œil de l'esprit qu'il semblait en permanence *léviter* – au point qu'aujourd'hui je ne puis presque plus me le rappeler autrement qu'étant, déjà de son vivant, un *habitant du ciel*. Durant les quinze brèves années où je l'ai connu, il m'a ouvert à l'immensité russe – que je pressentais en lisant ses grands écrivains, mais qu'il m'a fait toucher du doigt dans ce qu'elle a de plus singulier : son élan, ou plutôt son essor extatique.

J'ai donc eu ce bonheur de rencontrer Olga Aleksandrovna Sedakóva. Lors de voyages en France, j'ai pu lui montrer quelques merveilles de notre pays, par exemple la Piéta de Jean Fouquet, qui se trouve dans la petite église du village de Nouans-les-Fontaines, non loin de Loches. Mais ce qu'elle nous a apporté, c'est de nous faire entendre comment dire la poésie.

C'était un soir, il y a quelques années à Paris. Elle avait été officiellement conviée pour lire des poèmes. Le moment venu, au lieu de baisser les yeux sur une feuille de papier, elle les a levés, la tête légèrement rejetée en arrière, et s'est mise à réciter par cœur. Tous les assistants, je crois, en ont eu le frisson. J'ai vu mon ami, Guy de Galembert, changer de visage. Que se passait-il ? Nous n'entendions pas d'abord un chant, mais une langue accentuée, une parole dont chaque syllabe était épelée. Sans emphase aucune, je dirai même : sans effet ni effort, Sedakóva prononçait sa langue russe, comme si elle avait voulu mettre à nu

le rugueux de ses consonnes complexes; de sorte que ces dernières semblaient pour ainsi dire prendre corps en un arc-en-ciel de sonorités et de rythmes qui à nos oreilles (pas un sur dix ne comprenant le russe – moi le premier) s’ordonnaient soudain en indubitable poème, c’est-à-dire en mélodie. Car la mélodie, c’est bien le cœur-même de la poésie.

Ce soir là m’est apparu ceci : la μελωδία n’est pas d’abord en elle-même «mélodique»; elle le devient quand ce qui au départ n’est qu’assemblage de parties disparates parvient à l’unifiement. Pour atteindre à la mélodie, il faut un inlassable travail de la voix – par les lèvres, précise Mandelstam. En un temps où la poésie est en péril (comme le note en effet Kafka : «C’est dans la maison en feu que le problème architectonique fondamental devient visible pour la première fois»), les lèvres seules permettent de se livrer en silence à ce travail. Mais les lèvres ne sont que la limite extrême de la bouche – elle-même, ajoute Sedakóva, «symbole de l’être humain chez Mandelstam». C’est en passant par cette ascèse du souffle («Mémorieux tapotement des lèvres» sur la flûte – 14^{ème} vers du poème composé le 7 avril 1937 à Voronej) que l’être humain peut entrer en résonance avec ce qui est, pour autant qu’il s’agit pour lui d’y accorder orphiquement les dissonances du monde. Les vers grecs et russes, quelles que soient entre les deux les divergences (que figure sans doute la présence inentamée de la rime dans les seconds), attestent ainsi la parenté des langues grecque et russe, leur égale dilection pour la richesse des ressources consonantiques, où se trahit que l’adversité, sans pouvoir jamais être pour toujours surmontée, ne cesse de gronder dans leurs profondeurs.

On touche ici à la difficile question de la note élégiaque qui affleure en toute poésie. Olga Aleksandrovna est par excellence un poète de l’élégie. Encore faut-il entendre comme il convient ce terme. Les Anciens Grecs comprenaient le mot à partir de l’interjection ἔ (le cri, ou plutôt le gémissement de qui a mal). Les savants nomment «populaire» une telle étymologie spontanée : ἔ ἔ λέγειν, «dire hélas hélas». En pensant

ainsi, on oublie cependant que *legein*, ce n'est pas d'abord «dire», mais : trouver comment mettre ensemble (unifier en une parole) ce qui est à dire et la manière de le dire – et ici, dans le cas de «dire hélas» : ce qui cause la souffrance aussi bien que la souffrance elle-même. Alors seulement il y a *élégie*. La Muse de l'*élégie*, suggère Mandelstam, est Mnémosyne elle-même, ou Mémoire, «l'ainée de la ronde» :

De ce visage léger et tendre, tombe le masque de l'oubli; les traits se dégagent, la mémoire triomphe, fût-ce au prix de la mort : mourir, c'est se remémorer, se remémorer, c'est mourir.

Mourir, chez l'être humain, c'est avoir devant soi, bien présente, la mort; mais au sens où vivre pour l'homme implique de se savoir être mortel. La mémoire (que nous le voulions ou non) nous rappelle sans cesse que tel est chaque être humain. Elle est ainsi à proprement parler le cœur où bat notre existence. Cette mémoire-là, la vraie mémoire – qui de ce fait la plupart du temps semble immémoriale – échappe à la conscience comme à l'inconscience. C'est elle que chaque poète cherche à travers tous ses poèmes. C'est elle qui fait de tout poème l'étincelle d'une seule et unique flamme.

Voir et entendre comment Olga Aleksandrovna récite les poèmes – les siens, mais tout autant ceux de Mandelstam (j'ai appris qu'elle connaît aussi par cœur quantité de poèmes d'autres poètes, à commencer par ceux de Pouchkine) –, voilà qui a été une chance inespérée : celle de pouvoir constater que ce qui se dit de la poésie est vérifiable, qu'on peut le voir de ses propres yeux, et l'entendre de ses propres oreilles. Platon, lorsqu'il évoque les poètes, choisit en particulier avec le plus grand soin cinq adjectifs : *hapalê*, *abatós*, *koûphon*, *pténón* et *hiérón*. L'âme des poètes (dit Phèdre) est tendre (c'est-à-dire malléable comme la cire) mais intacte; quant aux poètes eux-mêmes, ils sont (rapporte Ion) chose sans poids, ailée et consacrée.

Telle est bien l'expérience qu'il nous a été donné de faire grâce à Olga Aleksandrovna Sedakóva.

Paris, le 11 décembre 2009

Voir sous le voile de l'interprétation: Cézanne et Heidegger

J'ai sous les yeux le texte des premières paroles qu'a prononcées Martin Heidegger le 20 mars 1958 à l'Université d'Aix en Provence.

... Pourquoi parle-je ici, à Aix en Provence ?

J'aime la douceur de ce pays et de ses villages

J'aime la rigueur de ses monts.

J'aime l'harmonie des deux

J'aime Aix, Bibemus, la Montagne Sainte Victoire

J'ai trouvé ici le chemin de Paul Cézanne, auquel, de son début jusqu'à sa fin, mon propre chemin de pensée en une certaine mesure correspond.

J'aime ce pays avec sa côte marine : il s'y annonce en effet la proximité du pays grec.

J'aime tout cela parce que je suis convaincu qu'il n'y a pas une seule œuvre essentielle de l'esprit dont les racines ne plongent dans un sol original sur lequel il s'agit de tenir debout.

C'est Heidegger lui-même qui met en rapport «le chemin de Cézanne» – le chemin de la peinture – et son propre «chemin de pensée».

Y a-t-il entre la peinture et la pensée une *harmonie* comparable à celle où s'unissent la douceur du pays et la rigueur des monts ? Il y a en tout cas, dit Heidegger, une correspondance. Plus précisément : le chemin de pensée, *dans une certaine mesure*, correspond au chemin de peinture.

La première question qui se pose (celle qui décide de tout la suite) porte sur ce qu'entend Heidegger par *chemin*. Ce mot a-t-il un sens précis, ou bien n'est-il qu'une sorte de métaphore ? (Cette question

est critique en ceci que, dès le départ, elle engage la réflexion dans un sens qui nécessairement va donner le ton à tout la recherche).

Si le nom de *chemin* n'est qu'une «métaphore», quel est donc son sens propre ? Je crois qu'on s'accordera à reconnaître comme *chemin* la trace visible d'un mode d'existence tout à fait spécifique à l'être humain : aller faire l'expérience de quoi que ce soit. Partir à la recherche. Essayer de voir. Le sens propre du mot n'est nullement la voie de communication. Pour qu'il y ait des voies de communication, il faut d'abord partir à l'aventure.

Il y a cheminement lorsqu'un être humain, voyant s'ouvrir un espace, entreprend d'y aller et venir, puis perçoit une orientation qui va désormais guider sa progression. Progression est un mot trompeur, car il se peut qu'elle soit ce qu'il y a de plus difficile à désigner réellement comme *pas en avant*. Si le mot n'était galvaudé, il faudrait parler ici de «quête». Pour tenter au moins de fixer provisoirement le type de mouvement en jeu, disons qu'il est déterminé de plus en plus visiblement par ce qui est à son origine – autrement dit, pour revenir à la locution de Heidegger, il y a *chemin de pensée* si la pensée est en mouvement de telle sorte que le propos de la pensée, ce à propos de quoi il y a pensée (c'est-à-dire «compensation», ou mieux encore allégeance), se met à être de plus en plus saisissable.

Ne peut-on dire de même : il y a *chemin de peinture* dès lors que la peinture fait apparaître de plus en plus lisiblement le pourquoi de la peinture ?

Est-ce exagération d'entendre le mot de Cézanne

J'aime énormément la configuration de mon pays

prononcer le sujet de sa peinture ?

Heidegger en tout cas a connu ce mot de *configuration*. Pour essayer de l'entendre avec les mots de sa langue, il en a proposé la traduction

suivante : *Gestalten-Einklang*, l'unisson ou l'unissonnance des figuration. Il traduit ainsi par deux mots le mot unique de «configuration».

La configuration de mon *pays* pourrait être reconnue comme le sujet de sa peinture, si tous les tableaux de Cézanne visent à la faire paraître. Pour arriver à *voir* cela, il faut impérativement faire un premier pas sur le chemin de Cézanne, dont parle Heidegger.

Essayons : le pays que Cézanne nomme «son» pays, c'est bien en un sens le pays aixois – mais en un autre sens c'est un pays purement mental, un pays essentiellement volumineux et vertical, dont la Montagne Sainte Victoire, dans son propre ciel, serait comme le solide parfait.

J'aime énormément la configuration de mon pays. Ce pays, c'est bien celui où Cézanne vit. Mais *vivre*, pour Cézanne, c'est avant tout peindre, amener à prendre figure picturale précisément la «configuration de ce pays».

Au début de son allocution d'Aix, où il répète six fois le verbe «j'aime», Heidegger évoque la douceur de ce pays et la rigueur des monts, et il insiste : «j'aime l'harmonie des deux». Cette *harmonie* ne serait-elle pas la configuration même du pays, telle que Cézanne la nomme ailleurs «le chef-d'œuvre de la nature» ou «le tableau de la nature» ? Là non plus aucune métaphore : le pays où il peint s'offre en tableau, est un chef-d'œuvre. Pour ne pas manquer l'essentiel de ce que dit ici Paul Cézanne, prenons seulement garde à ceci : l'œuvre peinte, le tableau réalisé n'est jamais, en un sens difficile à penser, ce qui est en premier. Primordialement, il y a, «le tableau de la nature». Or comme la «nature» nous comporte, nous sommes partie prenante au sein du tableau de la nature. De multiples manières, nous interférons avec ce *tableau*. L'une des plus passionnantes est de faire paraître le tableau.

Même quand nous ne le savons pas, nous existons.

Nous existons en rêve.

Mais la plus grande part de notre existence a lieu en veille. Nous percevons, c'est-à-dire nous sommes au contact de ce qui *est*. Nous savons, ou plutôt, suivant Heidegger, nous entendons quelque chose à ce que c'est qu'*être*.

Cela, cette entente, il se trouve qu'elle demande de nous quelque chose. Nous avons à manifester notre entente de l'être. La manifestation immémoriale de ce pouvoir qui signe l'humanité de l'homme comme existence esta la possibilité de la parole. Heidegger écrit (E.I., t. 5, p. 366) : «...l'être a la parole, dans les modalités les plus diverses, partout et toujours, en traversant tout langue». Il dit bien «toute langue», *alle Sprache* (et non *Sprachen*, les possibilités de langue au pluriel, les langues).

Heidegger évoque ici une langue, ou plutôt une langue *unique*, la singularité de tout langue : la possibilité de tout parole. C'est à travers *elle* que parle l'être.

Il y a un signe de l'unité du genre humain : la multiplicité des langues, et l'axiome : «tout langue parlée est traduisible (à l'intérieur de limites certes variables) en toute autre». Car si toute langue est traduisible, c'est parce qu'au premier chef toute langue est traduction. Traduction de sens.

En français, ce mot est plus riche que l'allemand *Sinn*. Sens veut aussi bien dire la signification que la direction. Aller à gauche, c'est aller dans un certain sens. Aller et venir, c'est non seulement alterner des mouvements, mais renverser des directions. Ces directions sont expérimentables. Par exemple les directions de l'espace. Nous les constatons. «Haut»-«bas», «gauche»-«droite», «devant»-«derrière», ces déterminations qui n'existent pas sans l'homme, ne sont pourtant nullement une création humaine. Elles sont pourtant nullement une création humaine. Elles sont plutôt l'articulation primaire de la spatialité géodésique au sein de laquelle existe un être humain.

Parlant du chemin de Cézanne, Heidegger évoque une existence picturale. Non pas la biographie d'un peintre, mais l'itinéraire

dans lequel sa peinture – peut-être même *la* peinture parvient à se manifester.

Si nous suivons notre conjecture, et que la «configuration de mon pays» soit bien le sujet de la peinture de Cézanne, comment comprendre ce mot de *configuration* ? Ne peut-on pas l'entendre comme une harmonie de figurations, ou de figures. Quelles figures ? Heidegger distingue : «la douceur de ce pays et de ses villages» (soit le pays comme habité par l'être humain) et «la rigueur de ses monts», c'est-à-dire la Nature comme *terre*. Dans la peinture de Cézanne règne aussi entièrement que possible une loi d'harmonie qui devient visible suivant une grande variété de modes. Par exemple : la réduction du spectre des couleurs autour d'une polarité vert-ocre. Si nous examinons la distribution de cette palette, ce qui frappe c'est la densité des deux pôles. Ocre saturé, c'est-à-dire contentant les terres jaunes et rouges; vert émeraude foncé, constitué de couleurs non terrestres (bleu du ciel, jaunes et rouges du couchant, vert végétal).

Regardons une aquarelle de Cézanne. Par exemple celle qui est reproduite à la page 55 de *l'Univers de Cézanne* :¹

Le pays de la Sainte-Victoire. La palette est encore plus restreinte; bleu/jaune/vert/brun, sans oublier la base incolore (?) de la feuille de papier. Il s'agit toujours du seul et même bleu, plus ou moins dilué dans l'eau; c'est la couleur la plus uniformément présente sur toute la surface. Lui fait contraste un jaune à la limite de l'ocre et du jaune, et qui jouxte parfois, bien qu'en moindre quantité, les touches, les traits ou les surfaces bleues.

Qu'on me permette de me limiter à un seul phénomène pictural (je cherche en effet non à exposer la peinture de Cézanne, mais à comprendre la correspondance entre la peinture et la pensée).

1. Michel Hoog, dans la collection Cabinet de Dessin, Scrépel, Paris, 1971.

La bande supérieure de l'aquarelle, celle qui s'étend au-dessus des deux points les plus élevés du «paysage» (le sommet d'un arbre et le sommet de la Montagne), qui donc s'insinue *derrière* l'arbre et *derrière* la Montagne – bref le «ciel», est distribué, quant la couleur, de la manière suivante : depuis le bord supérieur et selon une presque sinusoïde, le papier est teinté d'un bleu extrêmement délavé, suivant un ensemble de surfaces courbes. Nuages sur le ciel. Le ciel, quant à lui, est incolore – ou plutôt : le papier lui-même, sans couleur, s' imagine devenant diaphanéité pure.

Du point du vue figuratif : il y a, de part et d'autre du milieu de l'aquarelle (marqué, en haut, par le sommet de la Montagne et, en bas, par la concentration la plus vive de couleurs), le ciel qui se déploie à peu près selon deux losanges (formés par les deux pentes de la Montagne et les deux losanges (formés par les deux pentes de la Montagne et les deux grandes courbes des masses de nuages). Le tout est légèrement déséquilibré, en pente vers la droite, si bien que le ciel penche à droite jusque vers le milieu de l'aquarelle.

Examinons quelque-uns des phénomènes picturaux que découvre ici Paul Cézanne.

D'abord, la couleur est abstraite de toute désignation immédiate. Ainsi, le ciel n'est pas bleu. La couleur bleue, dans l'aquarelle, est ainsi dé-naturalisée, ou dé-réalisée (ôtée de toute fonction «réaliste»), de sorte que bleu ne montre plus ce qui est «bleu», mais montre la *couleur* dans la situation extrême que désigne le propos : «au fur et à mesure que l'on peint on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise». Ainsi, le peintre entreprend-il de traiter la question de la couleur en termes de *luminosité*, ou mieux encore, en termes de lumière.

Qu'est-ce que la lumière – singulièrement pour Cézanne ? D'abord elle est un phénomène très concret, dont le peintre constate les phases.

Ainsi R.P. Rivière et J.F. Schnerb, dans leur article «L'atelier de Cézanne»,² notent-ils : «Dès dix heures, le matin, il s'arrêtait de peindre : *Le jour baisse*, disait-il». Il s'agit de la lumière du jour, non de la lumière du soleil, même si la seconde est un mode de la première (et un mode tel qu'à partir de dix heures du matin *le jour baisse*). Or, Cézanne note : «On ne fait pas la lumière, on la reproduit». Le secret de cette reproduction – la *réalisation* – consiste dans une modulation où le rapport des tons a lieu selon une loi d'harmonie.

Cézanne a nettement mis en garde contre les «théories» littéraires, les «causeries sur l'art» qui sont (écrit-il à Emile Bernard, le 26 mai 1904) «presque inutiles». C'est pourquoi il nous faut redoubler d'attention chaque fois que Cézanne *parle* de son art. Non que ce qu'il dit serait la clef. Jamais, devant un tableau, la «clef» ne provient d'ailleurs que du tableau lui-même. Mais c'est bien Cézanne qui a écrit au même Emile Bernard (23 octobre 1905) : «Je vous dois la vérité en peintre et je vous la dirai». Or comment parle-t-il de la mauvaise pente de tout art ?

L'art se transforme terriblement comme aspect extérieur et revêt trop une petite forme très mesquine, en même temps que l'inconscience de l'harmonie se révèle de plus en plus par la discordance des colorations mêmes, ce qui est plus malheureux encore, par l'aphonie des tons.

Le propre d'une pente, cela s'apprend quand on la remonte. L'art (peut-on assurément affirmer) s'accomplit dans une grand forme, du même coup que la conscience de l'harmonie se révèle de mieux en mieux par la polyphonie des colorations mêmes – et, merveille des merveilles : par la modulation des tons.

2. Reproduit dans *Conversations avec Cézanne*, ed. Doran, Macula, Paris, 1978.

Cézanne, parlant des tons picturaux, les transpose en tons musicaux. Il donne à entendre à celui qui n'aurait pas encore vu la lumière picturale, qu'il peut l'imaginer comme espace de toutes les modulations sonores, ou silence.

L'art est avant tout *conscience de l'harmonie*. Or, dit Cézanne, l'inconscience de l'harmonie provoque l'«aphonie de tons». Si nous entendons bien, cela signifie que l'harmonie est le principe sans la présence de quoi les tons ne peuvent pas être ce qu'ils sont, à savoir des modulations. Autrement dit : la grande forme est, dans l'ordre du visible, la *réalisation* consciente de l'harmonie qui est première par rapport à toute réalisation. Lumière mentale. Lumière du jour mental. Ce qui ne veut surtout pas dire : lumière dans la tête. Le peintre de la réalisation est un peintre «réaliste». Seulement, un phénomène comme le jour peut rester inaperçu, un phénomène comme l'harmonie demeurer inconscient. Avoir la sensation du jour, ou réaliser l'harmonie, pour le peintre, c'est chaque fois être présent, exister, prendre sa part, correspondre au phénomène en lui donnant lieu. Dans ses lettres à Emile Bernard, Cézanne ne cesse de revenir à une sorte de foyer d'évidence, où la formulation cerne, à la limite du communicable, «la vérité en peinture». Écoutons ainsi un extrait de la lettre du 23 décembre 1904 :

Voici sans conteste possible – je suis très affirmatif : – une sensation optique se produit dans notre organe visuel, qui nous fait classer par lumière, demi-ton ou quart de ton les plans représentés par des sensations colorantes. (La lumière n'existe donc pas pour le peintre). Tant que forcément, vous allez du noir au blanc, la première de ces abstractions étant comme un point d'appui autant pour l'œil que pour le cerveau, nous pataugeons, nous n'arrivons pas à avoir notre maîtrise, à nous posséder.³

3. *Correspondence*, ed. John Rewald, Grasset, Paris, 1937, p.269.

Commençons par la parenthèse «La lumière n'existe donc pas pour le peintre» – car il ne faudrait pas la comprendre à l'envers. Cézanne ne fait que redire ce que nous avons noté plus haut : «On ne fait pas la lumière, on la reproduit». Pour comprendre la formulation nouvelle, il suffit de songer à ce qui existe pour le peintre : les «sensations colorantes»! Voilà en effet ce que le peintre manifeste en posant ses touches (Vollard a décrit la lenteur avec laquelle Cézanne plaçait les tons). Voilà ce qu'il s'agit pour lui de *réaliser* – tâche factivement effrayante, si l'on se remémore que jamais il n'y a une sensation seule, mais que chacune met en résonance potentielle l'entièreté de toutes les sensations optiques possibles. Or c'est à partir des sensations colorantes qu'a lieu, pour le peintre, la lumière. Cézanne le dit en toutes lettres à Emile Bernard (Lettre du 23 octobre 1905 : «...les sensations colorantes qui donnent la lumière...»). Non que le rapport couleur-lumière soit tel que la lumière dépende des couleurs. C'est l'inverse qui est la vérité. Mais, pour le peintre, c'est la couleur qui existe. Il ne peut avoir souci que d'une seule chose, la couleur, comme coloration. Si nous avons un reste d'incompréhension, le terme d'«aphonie» (dans la lettre à Zola du 27 novembre 1884) devrait dissiper toute équivoque. Une coloration n'est réalisée qu'à partir du moment où elle cesse d'être aphone, c'est-à-dire quand elle trouve (ou mieux : retrouve) sa voix, au sein du concert des colorations dont l'harmonie globale n'est plus que lumière. Si bien que la lumière est première par rapport à toute coloration, de sorte que Cézanne cesse de peindre dès que le jour baisse.

Il y a donc une différence entre la «sensation optique» et la «sensation colorante» : la «sensation optique» contient dans l'indifférenciation ce que nous pouvons appeler, avec les termes de la tradition académique, la couleur et la valeur. Or ce qu'il y a de remarquable chez Cézanne, c'est que tout son effort de peintre consiste à quitter le point de vue de la valeur comme échelle graduée entre un noir et un blanc *abstrait*, pour atteindre un point d'appui plus solide, c'est-à-dire *concret*, qui interdirait

désormais toute défaillance dans la maîtrise où seulement il nous est possible de *nous posséder*.

Le concret, c'est la couleur. Plus exactement : la couleur est concrétion. Dans l'étonnant dialogue de Joachim Gasquet, se trouve une phrase que Gasquet met dans la bouche du peintre : «La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent».⁴

Ce n'est d'ailleurs pas le seul lieu. Mais pour le peintre qu'est Cézanne, c'est bien l'unique lieu. Le cerveau de l'homme constitue la logique. L'univers seul n'est pas autre chose qu'un chaos. L'œuvre du peintre : composer un tableau par la couleur.

Cézanne écrit le 26 mai 1904 à Emile Bernard : «Le littérateur s'exprime avec des abstractions tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions». Le verbe transitif «concréter» signifie : rendre concret, rendre solide. Donc rendre solides ses sensations. Pourquoi Cézanne ajoute-t-il «ses perceptions» ? Sensations et perceptions sont liées. Une perception est une sensation conçue, et concevoir la sensation, c'est être encore plus fortement «sous le coup» de la sensation, l'éprouver davantage, entendre sa voix.

Comment la sensation se concrète-t-elle ? Lorsqu'elle permet de percevoir le tableau de la nature. Plus un tableau que peint Cézanne fait voir le tableau de la nature, plus il est exemplairement *réalisation*. Afin de mieux entendre encore ce que c'est que la réalisation pour Cézanne, écoutons comment l'un des témoins les plus attentifs, Karl Ernst Osthaus, rapporte les propos du peintre :

«Il devenait communicatif et commençait à développer ses pensées sur la peinture... : “Le principal, dans un tableau, disait-il, est de trouver la juste distance. La couleur avait à exprimer toutes les ruptures dans la profondeur...”. Et ce disant ses doigts suivaient les limites des divers

4. Première partie Le motif, in *Conversations avec Cézanne*, Paris, 1978, p. 112.

plans sur ses tableaux. Il montrait exactement jusqu'où il avait réussi à suggérer la profondeur et où la solution n'était pas encore trouvée; ici la couleur serait restée couleur sans devenir expression de la distance. Son propos était si convaincant, si vivant, que je ne me souvenais pas avoir aussi bien éduqué mon œil en si peu de temps».

L'aphonie des tons, c'est quand la couleur reste uniquement couleur. La couleur retrouve sa voix quand elle exprime la distance. Mais tout cela n'a de sens qu'en présence d'un tableau de Cézanne.

L'aquarelle que nous regardons produit un effet de distance, c'est-à-dire d'espace tout à fait singulier. L'extrême restriction du spectre coloré, l'importance de la surface non-peinte instaurent une tension simplifiée, d'autant plus facile à lire : trois pôles de couleur ocre (le plus important à gauche, au milieu; en mélange, en bas au milieu; trois touches à droite au milieu). Le vert et le brun, en bas au milieu. Partout ailleurs, le bleu – également présent là où il y a le plus d'ocre.

L'œil apprend à voir : il suit les indications des touches. Par exemple : repérer les couleurs identiques, les itinéraires de couleurs, les tracés des coups de pinceaux. Percevoir les rapports de couleur, la densité des masses de couleurs, l'équilibre de ces saturations par rapport au vide derrière elles.

Emile Bernard, dans ses *Souvenirs sur Paul Cézanne*, décrit le travail du peintre à l'aquarelle : «Sa méthode était singulière, absolument en dehors des moyens habituels et d'une excessive complication. Il commençait par l'ombre, et avec une tache qu'il recouvrait d'une seconde plus débordante, puis d'une troisième, jusqu'à ce que toutes les teintes, faisant écran, modelassent, en colorant, l'objet».⁵ Modeler est bien le but. Rendre le volume dans l'espace. Mais Cézanne note tout aussi précisément : «On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire moduler». Car il s'agit ici d'espace pictural, qui est exhibé grâce aux

5. *Conversations avec Cézanne*, p. 59.

multiples rythmes que la disposition des «taches», ou des «teintes» compose.

Comment Cézanne fait-il apparaître l'espace ? D'une manière essentiellement alchimique ou pour tout dire poétique. Rien que par la couleur, elle-même gouvernée par un système prodigieusement complexe de *rapports de couleurs*. Ce que Cézanne nomme *logique*, il nous faut impérativement l'entendre comme l'ensemble des ordres d'articulation possibles. Chacun de ces ordres est un déploiement de liberté c'est-à-dire d'absolue singularité. L'espace pictural, en aucune façon, ne peut être directement rapporté à l'«espace réel». C'est au contraire l'espace pictural qui rend possible la manifestation de l'espace comme espace. K.E. Osthaus a raison quand il constate que son œil *s'éduque* à voir comment chez Cézanne la couleur, la variation consciencieuse de la couleur, le tissu des couleurs et de leurs subtils rapports – font surgir un pur espace.

L'alchimie est une opération de transmutation. Ce qui est transmuté, ici, c'est la couleur. Comment la couleur donne-t-elle lieu à du spatial ?

Il est impossible de répondre à cette question sans rencontrer le cœur de toute la vie artistique de Cézanne. Quant à le dire, ce cœur, seul le peintre lui-même en a été capable : ce sont toutes ses œuvres, une à une, dans l'étonnant site que rassemblent les allées et venues (les réussites et les échecs) sur le chemin de la peinture. Mais nous pouvons détecter un précieux indice de l'art cézannien, dans ce fait lisible comme la signature du peintre : nulle part, il n'est plus possible de distinguer rien comme «tout» ou bien comme, «partie». Pas de détail. Une touche est déjà tableau entier, et le tableau entier est comme le monde.

Marin Heidegger n'a semble-t-il guère vu Cézanne avant les toutes premières années de l'après-guerre. Dans son livre qui apprend tant de choses essentielles sur Heidegger,⁶ Heinrich Wiegand Petzet situe en 1947 le premier entretien consacré expressément à Cézanne. C'est probablement le travail à la commémoration du 20^{ème} anniversaire de la mort de Rilke qui a décisivement aiguillé l'attention du philosophe sur Cézanne. Très peu de temps après, Heidegger a l'occasion d'étudier des œuvres de Cézanne chez Ernst Beyeler, le prestigieux marchand de tableaux de Bâle, auquel le lie une amitié de plus en plus confiante.

Le travail explicite par lequel Heidegger a engagé sa pensée vis à vis de l'art commence toutefois en 1935 avec la conférence sur *l'Origine de l'œuvre d'art*. Origine, en un sens absolument non-causal. Lieu-origine. *Topos*. La réponse de Heidegger : l'œuvre d'art met en œuvre la vérité. Origine de l'œuvre d'art : le lieu où se met en œuvre la vérité. Autrement dit : l'œuvre elle-même, à condition qu'elle *contienne* l'origine de toute œuvre, ce pour quoi mise en œuvre a lieu.

Dans la conférence de 1935, Heidegger prend comme exemple d'œuvre un temple grec. Il n'est, dit-il, à l'image de rien. C'est qu'en lui, la vérité est à l'œuvre. A la page 50 de la conférence (E.I., t. 5, p. 50), on peut lire : «Vu que fait partie de la manière d'être de la vérité le fait, pour elle, d'aller s'instituer dans l'étant, pour ainsi y être enfin vérité – il y a donc bien dans la manière d'être de la vérité ce *trait se rapportant à l'œuvre* (*Zug zum Werk* : cette attirance vers l'œuvre) en tant qu'il est une des possibilités, pour la vérité, d'être elle-même étante au milieu des étants».

Dès 1935, la vérité est entendue comme *Lichtung*. Le mot a été rendu jusqu'ici par *clairière*, ou *éclaircie*. Ces traductions sont loin d'être insignifiantes. Pourtant, comme *Lichtung*, dans le travail incessant

6. *Auf einen Stern zugehn / La marche à l'étoile – Recontres avec Heidegger*.

qu'a été celui de Heidegger jusqu'à sa mort, est l'un de ces termes qui ne cesse de s'enrichir en résonances, il est à la fois prudent et judicieux d'écouter attentivement ce que Heidegger arrive à dire de la *Lichtung*, au plus loin en avant sur son chemin de pensée. Ainsi, par exemple, explique-t-il en 1964 : «Le mot allemand "*Lichtung*" est linguistiquement un emprunt au français *clairière*... La clairière dans le bois s'expérimente par contraste avec la forêt épaisse... Le substantif *Lichtung* remonte au verbe *lichten*. L'adjectif *licht* est le même mot que *leicht* [léger]. Etwas *lichten* [lever quelque chose] signifie : le rendre léger, le libérer, l'ouvrir, p. ex. rendre en un endroit la forêt libre d'arbres. Ce libre espace venu à être ainsi, c'est la *Lichtung*. Ce qui est allégé, au sens de libre et ouvert n'a rien en commun, ni linguistiquement ni quant à ce qu'il en retourne essentiellement, avec l'adjectif *licht* qui signifie *clair*. Voilà ce qu'il s'agit de ne pas perdre de vue pour garder l'hétérogénéité de *Lichtung* et de *lumière*».

Il est donc important de proposer une autre traduction française, pour *Lichtung*, que «clairière» ou «éclaircie». Ne serait-ce que pour marquer qu'en tout état de cause, la *Lichtung*, telle que la pense Heidegger, est un phénomène plus original que toute éclaircie. Avons-nous un verbe français qui dise ce que dit en allemand le verbe *lichten* ? Sans aucun doute. C'est *alléger*. Mais notre langue, qui n'est pas moins discriminative que toute autre, distingue du verbe *alléger* un verbe *allégir*, dont l'éventail de sens est particulièrement subtil. Alors qu'alléger signifie soulager d'une partie d'un fardeau, *allégir* précise comment a lieu l'allègement : de manière globale, en sorte que le dictionnaire Bescherelle, par exemple, le définit ainsi : «diminuer en tout sens l'épaisseur, le volume d'un corps». Tel est le sens technique, en usage dans les Arts et métiers. Il n'y a pas de substantif féminin formé à partir du verbe. Mais le poète sait employer le verbe non pas

en allégeant, mais en allégissant le sens.⁷ : «Tout temple a été bâti selon cet ordre, et que tu l'assièges de l'extérieur ou de l'intérieur, tu te confrontes à la preuve que la matière dont il se constitue a été allégiée de même qu'édifiée par mode vibratoire».

La matière dont se constitue tout temple (et «temple» est le nom propre de l'œuvre en ceci qu'elle contient l'absolument autre qu'elle-même, soit son origine) est une matière *allégiée*. Matière décomposée, excavée, transmutée en sorte qu'elle n'est plus matière inerte, mais matière clamante. L'espace au sein duquel cesse toute aphonie, l'espace libre et ouvert, voilà ce que Heidegger nomme *Lichtung*.

La terminaison de ce mot le rend actif. On est ainsi tenté de recourir au mot *allégeance*, attesté dans le sens d'une compensation de la pesanteur. Dans le *Trésor de la langue française* est mentionné le substantif masculin «un allégi», avec le sens d'*évidemment*. Pourquoi ne pas forger le substantif féminin singulier *l'allégie* pour dire, mieux qu'avec *allégeance*, le libre espace au sein duquel tout ce qui est entre en présence et fait apparition mondialement ?

Heidegger, donc, très tôt après la fin de la guerre, rencontre l'œuvre de Cézanne. Il la regarde avec son optique et sa logique. A la fin du cours par lequel Heidegger a repris son enseignement (XI^{ème} séance de *Was heißt Denken* ?), il est question d'une montagne : «Nous portons attention à présent à une montagne, non pas dans l'optique de sa structure géologique, ni dans celle de sa situation géographique, mais uniquement en regardant sa présence». Comment ne pas remarquer que pour voir cette présence l'étude des *Montagnes Saint-Victoire* peut être salutaire.

Il se trouve qu'à la fin de sa vie Heidegger a écrit un texte intitulé *Cézanne*. C'est le cinquième morceau de la série *Gedachtes* (Pensivement),

7. Robert Marteau *Voyage en vendée*, Hautécriture, Poitiers, 1985, p. 7.

écrit en 1970 pour René Char. Il s'agit de trois phrases, dont voici la deuxième :

Dans l'œuvre tardive du peintre, la duplicité du présent et de la présence est devenue simplicité unie, elle est «réalisée» et du même coup surmontée, transmutée en une identité très secrète.

Duplicité traduit le mot *Zwiefalt*, qui n'a aucune acception péjorative. Par «duplicité», il faut entendre l'être-double. De fait, la duplicité dont parle ici Heidegger est celle de l'*étant*, à la fois nom et verbe, à la fois quelque chose qui est *et*, à même cette chose et pour elle, le fait qu'elle soit. Duplicité n'a de sens que relativement à *simplicité*.

Parlant ainsi de l'œuvre tardive de Cézanne, Heidegger la prend et la comprend à partir de la «réalisation» – qu'il interprète comme *simplification* de la duplicité. Simplification n'est peut-être pas le bon mot, dans la mesure où la simplicité n'est pas obtenue au terme d'une réduction. Dans la simplicité, la duplicité n'est pas abolie. Cézanne lui-même déclare : «Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude». Telle est l'*identité* dont parle Heidegger : si la couleur est allégée de son aphonie, du même coup le dessin donne lieu à une forme riche et précise.

Dans un commentaire écrit en 1974, Heidegger ajoute :

Ce que Cézanne nomme *la réalisation* n'est autre que le présent faisant apparition dans l'allégie de la présence – et à vrai dire de telle sorte que la duplicité des deux est surmontée dans la simplicité du pur rayonnement de ses tableaux.

Ce texte reprend les mêmes termes que celui de 1970, mais dans une articulation légèrement différente. Le propos reste le même, tout

aussi déconcertant au premier abord. En effet, Heidegger expose ce que signifie la *réalisation* cézannienne à l'aide des mots de sa propre pensée.

Le présent – *das Anwesende* : dans la pensée ultime de Heidegger, ce mot est beaucoup plus parlant, ou mieux : il est écouté avec une bien plus grande attention que celle avec laquelle nous entendons habituellement les mots de nos langues. *Das Anwesende*, participe présent du verbe *anwesen*, signifie la modalité selon laquelle tout ce qui est, que nous le sachions ou non, vient nous concerner : en tant que *prae-s-ens*, c'est-à-dire en tant que *venant être auprès de...*

Notre langue a la particularité d'entendre fortement dans le mot de *présent* quelque chose de mouvementé, pour peu que nous songions au fait que la première signification du «présent» est bien : ce qui est offert. S'il est possible à ce mot de charrier une telle signification, c'est parce que tout présent est en réalité offrande, en quoi s'approche ou se donne quelque chose qui nous concerne au premier chef.

Quant à l'offrande elle-même, ou dimension rythmique au sein de laquelle a lieu l'approche de ce qui vient être, Heidegger la nomme *Anwesen* – présence, ou plus explicitement, dans le texte de 1974 : *Lichtung des Anwesens*, allégie de la présence. La présence, qui rend possible toute approche, n'est telle que grâce au pouvoir qu'elle a d'*alléger*. La présence allège tout ce qui s'offre en elle; n'oublions pas le sens qu'a dans notre langue le verbe alléger, à savoir : rendre léger par un allègement entier, par une suspension en tout sens de la pesanteur. Dans l'allégie de la présence, tout ce qui s'offre entre proprement dans une très étonnante dimension de lévitation.

Heidegger, oui, regarde la peinture de Cézanne avec son optique et sa logique à lui. Il n'est d'ailleurs pas humainement possible d'arriver à voir quoi que ce soit autrement. Mais alors le Cézanne que voit Heidegger est-il encore Cézanne ? En d'autres termes : Heidegger ne voile-t-il pas, par son approche du peintre, ce que fut et demeure Cézanne ?

Si nous cherchons à résumer l'interprétation que Heidegger donne du chemin de Cézanne, il faut dire ceci : il va et vient dans un pays dont la topologie se précise à mesure que le cheminement parvient à son terme. Ce terme, il est possible de le cerner – dans l'interprétation de Heidegger – grâce à l'idée de *surmontement*. Heidegger emploie de fait dans les deux textes que nous avons cités le verbe *verwinden*. Peu importe la nuance décisive qui sépare en allemand (et chez Heidegger en particulier) *verwinden* de *überwinden*. L'essentiel est de bien voir que *verwinden* est le mot par lequel Heidegger désigne, sur son propre chemin de pensée, la tâche dont il reste à s'acquitter, au moment présent de l'histoire humaine : non pas quitter la métaphysique, mais penser de telle sorte que nous en soyons quittes; non pas la laisser ou la délaïsser, mais l'honorer de notre plus haut souci, quitte à reprendre tout son questionnement d'une manière encore plus instante.

Si nous entendons bien Heidegger, Cézanne est un peintre historial, chez qui s'accomplit la mutation même de notre temps.

Comment nommer cette mutation ? Heidegger pour sa propre part ne parle généralement que de «nouveau commencement». Cézanne n'est guère plus explicite. Ils évitent tous deux de recourir au terme qui s'offre de lui-même pour qualifier la seule nouveauté possible – sans doute parce que, pour l'un comme pour l'autre, l'essentiel n'est justement pas la nouveauté pour la nouveauté.

Ce terme pourtant s'impose. C'est celui de *moderne*. Mais non dans le flou commode où chacun peut écouler n'importe quoi et même son contraire (ne voit-on pas pulluler sous nos yeux, au-delà du «moderne», les figures bigarrées de la «post-modernité» – comme si ce mot pouvait avoir le moindre sens, tant que la *modernité* n'est pas entendue comme ce qu'elle est ?)

Moderne n'a pas attendue notre temps pour avoir un sens parfaitement traditionnel. Est moderne en toute rigueur ce qui n'est pas antique. Aussi faut-il pouvoir définir ce qui est antique.

Hölderlin a consacré l'énergie de sa pensée à fixer dans sa déroutante asymétrie l'opposition de l'antique et du moderne. Impossible d'exposer ici dans toute sa finesse l'entente du moderne chez Hölderlin. Nous ne retiendrons d'elle qu'un trait (mais précisément dans tout ce qui est moderne, un seul trait contient en son intégralité ce dont il ne peut plus désormais être une partie) : le moderne est un nouveau rapport au monde, ou plus exactement : un rapport explicite au monde. Ce rapport est tel que désormais il n'est plus possible à un être humain de penser le monde sans expressément mettre en jeu son propre rapport au monde.

Ainsi que Heidegger le déclare en de nombreux endroits, il n'est nullement nécessaire que soit terminologiquement fixée la situation nouvelle. L'essentiel demeure que l'homme de ce temps l'expérimente et qu'il en pense, c'est-à-dire en *réalise* les implications.

Cézanne, manifestement, est le peintre qui unifie toutes les questions picturales en les reprenant à partir de la couleur. Il ne s'agit pas là d'une simplification. Dans la couleur et avec elle, Cézanne atteint le point germinal où la peinture entière trouve à se mettre en jeu originalement.

De même, Heidegger, désignant la parole comme foyer unique de la pensée, n'opère nulle réduction, mais pose à neuf la question de la pensée.

La pire des méconnaissances consisterait ici à ne pas voir que ces deux opérations – et en général tout effort pour accéder à la modernité – obéissent à une nécessité urgente. Car le rapport du monde moderne au monde ancien est lui-même un rapport moderne. Ce qui veut dire : non pas mesurable selon l'antique différence de l'avant et de l'après. Nous vivons en effet au sein de la scission que Heidegger nomme «duplicité», alors même que cette scission a commencé de rendre toute existence en elle impossible. D'où la passion avec laquelle un homme comme Heidegger a étudié Cézanne : il a vu dans son œuvre l'étonnante confirmation de la nécessité où nous sommes de changer

tout ce qui nous paraît être l'héritage le plus solide du passé – non pas pour «faire du neuf», mais bien pour être fidèles à l'origine-même dont nous nous réclamons.

Un propos nous est rapporté de Heidegger, qui donne un éclaircissement précieux sur le rapport du philosophe au peintre : «Si seulement quelqu'un était capable de penser comme Cézanne peignait – avec une *telle* immédiateté !». ⁸

Immédiateté est pris ici dans son sens philosophique, et signifie : «sans intermédiaire», «sans moyen terme». Le mode selon lequel Cézanne peint est encore une fois appréhendé avec les outils de la pensée. Mais cette saisie est tout orientée vers le cœur du travail cézannien, lui qui consiste – cette fois avec les mots de Cézanne – à *réaliser ses sensations*. Peindre immédiatement, c'est ne plus rien faire d'autre que déployer l'espace de la couleur.

Comment *penser* immédiatement ? Voilà bien la question que le cheminement de Heidegger a dégagée de plus lisiblement. Sur son chemin, le philosophe s'est vu tout à coup encouragé de manière inattendue par l'œuvre de Cézanne. Tout comme Cézanne lui-même, Heidegger n'a cessé d'hésiter et de douter : avait-il réussi le passage décisif à «l'autre commencement» ? Tout comme lui, il s'est engagé dans ce passage sans espoir de retour.

Pour nous, la correspondance de la peinture et de la pensée ne peut plus faire de doute. Sans recourir à aucune forme d'analogie, il est cependant possible de repérer ce qui, entre elles, ressortit à une symétrie. Ainsi pouvons-nous, pour prendre nos marques, poser la question critique : à quoi correspond, dans l'espace de la pensée, ce qui sur le chemin de Cézanne est apparu comme la sensation colorante ?

8. Hartmut Buchner, *Fragmentarisches*, in *Erinnerungen an Martin Heidegger*, Neske, 1977, p. 47.

Répondre à cette question comme il faut, dans la mesure où cela nécessite une expérience de la pensée, nous fait d'un coup sortir de l'ancien monde, nous libérant pour celui d'où Cézanne et Heidegger, ensemble avec les autres vrais et rares *modernes* (la «constellation... à laquelle nous donnons figure», selon les mots de Hölderlin), nous encouragent à sauter.

Après la Technique

Le titre de ma communication prête à équivoque; je vais donc commencer par en fixer le sens précis. Puis j'exposerai pourquoi il me paraît bon, par-delà l'équivoque, d'aborder de cette manière la «question de la technique».

«Après la technique», voilà ce qui s'entend spontanément dans le sens de la succession, comme lorsqu'on dit : «après la pluie, le beau temps». Le titre ainsi compris, on s'attend à ce que soit envisagé : ce qui viendra après la technique.

Or ce n'est pas du tout ainsi qu'il faut entendre mon titre – et d'abord pour la simple raison qu'il n'y aura pas d'après la technique en ce sens-là! Si la technique est bien un phénomène qui connaît incontestablement un «avant», il ne peut y avoir un «après» elle (ce qui, à supposer que nous soyons suffisamment capables d'en appréhender l'indication, devrait déjà nous donner suffisamment à penser). Il n'y aura pas quelque chose pour faire suite à la technique parce qu'il s'agit avec cette dernière d'un phénomène éminent d'irréversibilité. Peut-être faudrait-il d'emblée préciser que ce mot de «phénomène», lui non plus, n'a pas ici l'acception courante d'événement manifestement extraordinaire. «Phénomène» doit s'entendre au contraire comme invite à le prendre Heidegger, c'est-à-dire comme : ce qui, pour parvenir pleinement en vue, requiert une *phénoménologie* – c'est-à-dire une pleine attention, axée notamment sur le souci qu'il convient de déployer pour accueillir non procustement ce qui demande à être pris en vue – pour s'y prendre avec lui sans le soumettre à un traitement qui le mutile

(que ce soit par écartèlement ou par retranchement), de telle sorte qu'il puisse enfin, ce phénomène, apparaître tel qu'il est en lui-même. En ce sens défini, le phénomène de la technique demande un type de questionnement lui-même unique.

Plutôt que de nous occuper dès à présent du rapport de ce phénomène au temps, revenons-en à ce qui motive le libellé de mon titre.

«Après», en effet, n'y a pas l'acception du latin «*post*» (ceci, puis cela); il garde son acception originale, celle de notre adverbe «auprès». Ainsi entendu, «après» est comme l'indice d'un mouvement, et plus exactement encore : d'un mouvement de rapprochement; avec cette nuance importante que le mouvement s'efforce de parvenir à se rapprocher de ce dont, au départ, il est loin. Dans la langue populaire, laquelle parle sous l'urgence, qui se renouvelle heureusement en permanence, de redonner sans cesse à voir ce qui est dit, cette nuance est très présente. Dire : «courir après quelqu'un» signale d'emblée que la course en question a lieu relativement à quelqu'un qui, peu importe si c'est à dessein ou non, ne cesse de rester éloigné.

C'est pour rappeler une particularité apparemment peu notée du titre allemand de la conférence de Heidegger dont nous commémorons le cinquantenaire, que j'intitule ma communication «Après la technique».

Cette conférence, prononcée le 18 novembre 1953, porte le titre : «*Die Frage nach der Technik*» – où «*nach der Technik*» a bien l'acception que je viens de dire : «après la technique» – dans la mesure où le questionnement s'y met en quête de la technique, phénomène *auprès* duquel, malgré les apparences, nous ne sommes pas du tout au départ.

Dans notre langue, parler de question conduit à ce que l'on formule : une question sur... (on s'interroge ainsi sur l'existence de Dieu, sur l'importance des ressources naturelles, etc.). En allemand, poser une

question implique qu'elle soit formulée à l'aide de la préposition «nach», laquelle dérive de l'adjectif «nah» (le «proche»), ce qui ouvre en quelque sorte la dimension où pourra éventuellement se produire une approche de ce que l'on cherche à connaître.

Toutes ces remarques seraient presque oiseuses si nous négligions d'y remarquer l'essentiel, à savoir que les langues parlent en suivant un certain esprit. Si nous sommes attentifs à l'indication que donne la langue allemande, nous pouvons commencer par entrevoir ceci : poser une question, ce n'est pas toujours simplement demander à ce que soient recueillis des renseignements à propos de ce *sur* quoi l'on s'informerait. Et pour passer au sujet qui nous occupe, ce pourrait être l'occasion de pressentir que la technique, la technique elle-même, n'est pas là sous nos yeux, immédiatement accessible et analysable comme un simple objet qu'il est loisible d'examiner, mais bien qu'elle échappe au type de prises que nous déployons habituellement pour saisir ce que nous avons sous les yeux, de sorte que questionner la technique impose dès le départ d'abandonner cette attitude familière, pour se mettre en *route vers* elle – et ne pas tarder à y faire une expérience, à savoir que cette démarche présente une allure hautement paradoxale, le moindre des paradoxes n'étant pas qu'aller *vers* elle ne diminue pas la distance qui nous en sépare. En d'autres termes : aller *vers* la technique, c'est devoir être *après* elle; mieux encore – si nous acceptons à notre tour de nous laisser guider nous aussi par l'esprit de notre langue – faisant droit à la vieille locution classique : devoir, vis à vis de la technique, *être après à questionner...* – entendons parler notre langue : être occupés à questionner – mettre tous nos soins, déployer toute notre attention pour prendre, face à la technique, la seule *posture* qui la laisse elle-même venir d'elle-même apporter les mots en lesquels elle va se phénoménaliser.

La question de la technique n'est pas une question facile. Non pas qu'elle impliquerait un déploiement d'enquêtes excédant les capacités

que nous sommes individuellement en état de mettre en œuvre, mais tout simplement parce qu'elle demande un changement sans précédent du mode de questionnement.

Envisager ne serait-ce qu'un changement quelconque, voilà qui ne va pas sans susciter quelque perturbation. Mais ce changement-là, le changement du mode de questionnement, risque de bouleverser d'une manière si profonde, qu'il est prudent de commencer par s'y exercer pour ainsi dire du dehors (c'est-à-dire d'abord par des décalages formels) avant de l'entreprendre pour de bon.

À titre préparatoire, regardons le titre choisi par Heidegger lorsqu'il s'est agi de publier, en 1962, le texte du cours professé pendant le semestre d'hiver 1935/1936, et qui s'intitulait originalement : *Questions fondamentales de la métaphysique*.

Le livre de 1962 porte le titre : «*Die Frage nach dem Ding*». Ce titre permet de vérifier ce que nous venons d'avancer. À première vue il donne à entendre que l'on s'y interroge sur ce qu'est une chose. Mais en réalité il invite à nous livrer à un exercice dont la pratique demande des qualités peu cultivées, l'exercice qui consiste à envisager face à face (si l'on ose dire) quelque chose qui ne cesse d'échapper; à savoir, dans le cas précis, le fait qu'une «chose» – ce que nous nommons «une chose», et que les Allemands nomment «*ein Ding*» (les Anglais «*a thing*») – il se pourrait bien, malgré toutes les découvertes techniques qui s'accumulent depuis des siècles, que nous en soyons beaucoup plus éloignés que nous ne pensons; si éloignés même, que nous ne pressentons plus guère ce que sont les choses, ce qu'elles sont, désormais, radicalement à notre insu (raison pour laquelle un malaise presque insupportable s'installe, à peine quelqu'un en vient-il à simplement énoncer que ce que nous pensons aujourd'hui des choses nous barre l'accès à ce qu'elles sont en vérité).

Ce que sont les choses, Heidegger nous invitera plus tard à en apprendre le B, A, BA à même l'expérience la plus humble, en faisant

paraître que la moindre des choses n'est vraiment que dans la mesure où, avec elle et en elle, est en cause et se rassemble le cadre entier non seulement de toutes les choses, mais de tout ce qui est.

Avant cette leçon de chose, on peut lire à la dernière page du livre publié en 1962 (dont on pourrait rendre le titre en disant *Questionner après la chose*) :

Nous avons dit plus haut que la question de la chose [*die Dingfrage*] était une question historique; à présent nous voyons plus lisiblement à quel point il en est bien ainsi. La manière dont Kant questionne après la chose consiste à questionner après «intuitionner» et «penser», après «l'expérience» et ses «principes»; ce qui signifie : cette question questionne après l'homme. La question : Qu'est-ce qu'une chose ? n'est autre que la question : Qui donc est l'être humain ? Mais cela n'implique pas que les choses soient de simples fabrications de l'ingéniosité humaine; tout au contraire, cela signifie : l'être humain doit être compris comme cet être qui, toujours déjà, saute d'emblée par-delà les choses, mais de telle manière que sauter par-delà les choses n'est possible que dans la mesure où les choses, tout en demeurant elles-mêmes, viennent à la rencontre <de l'homme> – en ceci précisément qu'elles nous renvoient nous-mêmes derrière nous, derrière tout ce qui, chez nous, en reste à la surface. Dans le questionnement kantien après la chose s'ouvre une dimension qui s'étend entre la chose et l'être humain, et dont l'étendue porte loin en avant par-delà les choses, tout en portant à rebours bien derrière les êtres humains.

Le style de Heidegger se reconnaît moins au vocabulaire qu'à la façon qu'il a de faire apparaître phénoménologiquement, par exemple : cette «dimension» dont il parle à la fin du texte que je viens de citer. Il me paraît important de souligner ce trait, parce que cela permet de saisir quelque chose qui, dans l'atmosphère asphyxiante de cloisonnement qui règne dans ce qui nous tient lieu de monde, échappe de plus en plus fatalement.

Cette dimension dont parle Heidegger – que dis-je : cette dimension que nous voyons se déployer pour peu que nous aiguisions notre écoute en nous attachant à suivre ce qui est dit – d’autres, à leur manière à eux, l’on fait paraître. Ainsi (je n’en cite qu’un, mais quand on a l’attention avivée, on peut voir d’autres grands exemples où parallèlement vient s’exposer une manifestation comparable), ainsi, Henri Matisse, dans sa peinture, donne essor à ce qu’il nomme dans ses propos : «espace spirituel», ou «espace cosmique», «véritable espace plastique», dont la spécificité consiste, dit-il, à être un «espace vibrant». Dans un propos rapporté par André Verdet,¹ et datant de la fin de sa vie, Matisse déclare :

Il y a aussi la question de l’espace *vibrant*. Donner la vie à un trait, à une ligne, faire *exister* une forme, cela ne se résout pas dans les académies conventionnelles mais au dehors, dans la nature, à l’observation pénétrante des choses qui nous entourent.

Dans un propos plus ancien² (datant de 1929), il exposait l’intention qui préside à son travail de peintre :

Mon but est de rendre mon émotion. Cet état d’âme est créé par les objets qui m’entourent et qui réagissent en moi : depuis l’horizon jusqu’à moi-même, y compris moi-même. Car très souvent je me mets dans le tableau et j’ai conscience de ce qui existe derrière moi.

Les mots ont beau n’être pas les mêmes, l’angle d’attaque des questions pointer dans des directions distinctes – une indéniable

1. Cité dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l’art*, établis par Dominique Fourcade, Collection Savoir, Hermann, Paris, 1972, p.251.

2. *Ibid.* p. 99.

analogie d'inspiration anime le peintre et le philosophe : celle qui les oblige l'un comme l'autre à quitter l'ordre convenu de la représentation habituelle – à le quitter une fois pour toute, c'est-à-dire avec la conviction de ne jamais plus même pouvoir y revenir. Dans ce mouvement, il ne faut pas se le cacher, gît un risque considérable : perdre le contact des contemporains, ne plus du tout leur être intelligible. Non pas par souci de se singulariser en voulant à tout prix paraître «original», mais sous une urgence entièrement autre, qui ne peut guère tomber sous le sens, puisqu'il s'agit désormais d'exister en rapport immédiat si possible à ce dont tire son origine ce que vous êtes, ce que vous faites aussi bien que le cadre entier de tout ce qui vous entoure.

Dans le cas de Heidegger, les vicissitudes de l'histoire ont encore accru ce risque, au point qu'il est facile de masquer sous l'apparence d'une candide bonne foi des critiques dont la motivation réelle est l'incapacité d'envisager ne serait-ce que le plus infime changement des habitudes acquises.

La façon dont aujourd'hui encore, cinquante ans après que la conférence a été prononcée, on évacue communément ce que Heidegger a tenté de faire émerger concernant la technique; la légèreté avec laquelle le philistinisme intellectuel escamote son propos sous l'étouffoir qu'est la formule inepte de «*technophobie*» [je n'invente rien, hélas! – je me borne à citer], tout cela aurait de quoi stupéfier, si ne pouvait s'y repérer la source de ces gauchissements : la micrologie, sinon la misologie qui condamne à faire fi de tout ce qui ne se réduit pas aux schémas grâce auxquels on se meut confortablement là où il n'y a plus que des «problèmes» en attente de leur «solution». Je ne souligne pas cette carence parce que je me laisserais emporter par un mouvement d'humeur. Rien ne doit être ici du ressort d'un simple affect. Quand il s'agit de penser, s'impose décidément dès le premier pas, d'avoir délaissé le terrain de l'opinion et des inclinations. Heidegger, face à

la technique, ne s'abandonne pas à une «phobie». Si tel était le cas, disons-le tout net, il ne vaudrait pas la peine de nous en occuper un seul instant.

Se mettre en état de penser, demande de ceux qui l'entreprennent qu'ils mettent en œuvre une lucidité, un sang-froid et une sobriété capables de balayer sans désemparer hors de leur horizon la masse de lieux communs, de figures de rhétorique et d'idées reçues qui forme le fonds de fonctionnement de la pensée commune.

Si nous avons réellement l'intention de nous confronter à la tentative de penser la technique, il faut donc savoir que cela va nous demander, à nous aussi, de nous arracher aux pesanteurs de la pensée ordinaire. C'est beaucoup plus difficile à accomplir qu'à énoncer, pour la raison que nous avons tous spontanément l'inclination à penser comme pense tout le monde. C'est en chacun de nous que vit, jamais complètement surmontée, la peur par excellence, celle d'avoir à penser par soi-même. Nous avons peur de penser autrement qu'à l'aide des instruments de l'habitude et du conformisme, parce que penser vraiment est l'une des formes les plus aiguës du risque qu'est nécessairement exister, lorsqu'exister implique qu'il faille en existant endurer sa propre finitude.

Mais pourquoi donc penser la technique ? Nous voilà semble-t-il, devant le dernier obstacle. Car si l'urgence de penser la technique vient d'ailleurs que de la pensée elle-même – si par exemple elle tire sa motivation des inconvénients dont le développement technique finit par répandre un peu partout la sourde inquiétude, alors il y a fort à craindre que sous la rubrique «pensée de la technique» ne se trouve en réalité rien d'autre que ce dosage de réactions sociales consensuelles qui passe pour être la pensée.

La pensée véritable est rupture – comme est rupture tout ce qui a un vrai poids dans une vie humaine. Rupture par rapport à ce qui précède, mais surtout rupture relativement à tout ce qui usurpe

l'apparence d'être proche – bref : rupture qui ne cesse de rompre avec l'*imposture*.

À propos de la question de la technique, écoutons ce que dit Jean Beaufret. Cet homme a si admirablement appris à pratiquer l'art de rompre en se dépayasant jusqu'à soi-même, qu'il en est devenu, même en France, comme un étranger. Comment s'expliquer autrement que pour le vingtième anniversaire de sa mort, survenue le 7 août 1982, n'ait paru en France qu'un seul hommage à Jean Beaufret ?

Je tiens à saluer la présence parmi nous, ce matin, de celui qui a écrit cet hommage : Pierre Jacerme. Son texte s'intitule *Martin Heidegger et Jean Beaufret / Un dialogue*.³

Il y a presque quarante ans, le 9 septembre 1963, Jean Beaufret écrivait à Heidegger (à la veille, donc, du dixième anniversaire de la conférence) :

Je crois que je vois, encore mieux qu'à Meßkirch, l'extraordinaire difficulté de «Die Frage nach der Technik». Car il s'agit de la question des questions, qui par-delà Aristote, remonte jusqu'à Héraclite, dans la mesure où le caractère irrésistible de la technique, en son déploiement plénier, répond au secret lui-même, au κρύπτεσθαι de la φύσις, au fait en retrait que <la φύσις se révèle ainsi>, par quoi l'histoire tout entière de l'allégie de l'estre-même est portée.

La lettre ne parle pas – il faut le dire – exactement en ces termes. Jean Beaufret, qui écrit jusque là en français (sauf en mentionnant le titre «*Die Frage nach der Technik*» – peut-être comprenons-nous à présent pourquoi), à partir de «jusqu'à Héraclite», passe en effet à l'allemand, ce qui donne comme texte – écoutons-le tel qu'il fut reçu par Heidegger :

3. *Revue philosophique*, 2002, n.° 4.

Je crois que je vois, encore mieux qu'à Meßkirch, l'extraordinaire difficulté de «*Die Frage nach der Technik*». Car il s'agit de la question des questions, qui par-delà Aristote, remonte jusqu'à Héraclite, *insofern das Unaufhaltsame des Wesens der Technik dem Geheimnis selbst, dem κρύπτεσθαι der φύσις, dem verborgenen «Daß» entspricht, durch das die ganze Lichtungsgeschichte des Seyns getragen ist.*

Que se passe-t-il avec ce changement de langue ? Il n'est pas superflu de poser la question, d'autant moins que par là – avant même de nous mettre à traduire de ce qu'écrit Jean Beaufret – nous avons occasion de préciser le sens du questionnement. Il est bon, en effet, lorsque nous questionnons, de nous demander si nous questionnons *sur...* ou bien si nous questionnons *après...* ?

Pourquoi Jean Beaufret passe-t-il du français à l'allemand ? N'est-ce pas justement parce qu'il entreprend de questionner dans le sens que nous cherchons à mettre en évidence – c'est-à-dire non pas à propos de quelque chose qui serait là sous nos yeux, mais vers ce qui non seulement n'est pas là, mais ne cesse de se dérober – selon une échappée dont l'emportement seul peut frayer le passage à une approche ?

La question de la technique, dit-il, est «la question des questions». Entendre cette formulation suivant la pente habituelle de nos compréhensions, fait simplement passer à côté de ce qu'il s'agit de penser. Car la question de la technique n'est pas la question auprès de laquelle toutes les autres feraient pâle figure. C'est la question des questions au sens où, en elle, viennent se résumer toutes les autres questions, dans la mesure précise où elles sont bien autre chose que des demandes d'information; c'est la question en laquelle toutes les questions philosophiques trouvent en quelque sorte leur figure emblématique.

Tâchons de voir cela le plus directement possible, c'est-à-dire au moment du changement de langue. En se mettant à écrire en

allemand, Jean Beaufret introduit une rupture dont l'indication est aussi abrupte que claire. Le mot de cette rupture se trouve être la conjonction «*insofern*» – où s'entend le mot «*fern*» («*far*», *περ. – le même **per* que dans *periculum*, notre «*péril*» – πέρω. προ, c'est-à-dire les vecteurs les plus constants, dans nos langues, des tensions vers l'extrême lointain). Nous y reviendrons; mais pour le faire comme il faut, voyons d'abord quel est le cours de cette phrase qui, je le rappelle, commence en français.

La question de la technique, s'explique à lui-même Jean Beaufret lisant et relisant la conférence «*Die Frage nach der Technik*», est une question éminemment philosophique (et donc nullement un problème, susceptible d'être résolu anthropologiquement, sociologiquement, bref à l'aune de la science). En tant que question philosophique, cette question – où l'on est après à questionner la technique – renvoie d'abord à Aristote. Pourquoi cela ? Parce que c'est lui qui définit,⁴ là où nous distinguons «*art*» et «*artisanat*», l'unique visage de maîtrise que les Grecs nomment indifféremment : τέχνη. Il la définit comme la première modalité d'avérer, de «*produire hors du retrait*» – d'ἀλληθεύειν comme écrit en toutes lettres Aristote. Par là, est dégagée la caractéristique formelle de toute technique : à savoir qu'elle a fondamentalement à voir avec l'histoire philosophique de la «*vérité*», laquelle commence avec l'ἀλήθεια, telle que le monde hellénique en a fait à jamais nommément l'expérience.

Ici, ce que je ne faisais qu'indiquer en commençant trouve sa mise au clair : la technique a bien un commencement historique – au sens le plus fort du terme, qu'il est commode de marquer par le mot «*historial*» (dans l'acception précise où s'y entend que par ce type de commencement-là, c'est toute une humanité qui devient par le fait partie prenante d'une destinée, laquelle se révèle adressée à ceux qui en seront expressément les

4. En 1439 b 15 de l'*Éthique à Nicomaque*.

destinataires, c'est-à-dire ceux qui auront à en porter la responsabilité). Avant ce commencement, il n'y a pas, à proprement parler de possibilité pour qu'apparaisse une «technique» dans l'acception stricte du terme. Pour qu'apparaisse une «technique», il faut en effet qu'il y ait eu d'abord explicitation de la τέχνη – c'est-à-dire phénoménologie de ce qui rend possible toute fabrication humaine.

L'humanité n'a pas toujours connu la technique – ce constat ne doit pas nous faire perdre aussitôt notre sang-froid, et nous porter à y soupçonner je ne sais quelle infamante arrière-pensée «ethnocentriste». Pour le dire vite, j'emprunte à Bergson ses termes : s'il vaut mieux parler d'abord d'*homo faber* plutôt que d'*homo sapiens*, rien ne serait pourtant plus égarant que d'identifier *homo faber* avec *homo technicus*. Tel est l'apport décisif de Heidegger : avoir compris qu'une mutation sans précédent a lieu avec l'apparition de la τέχνη grecque – mutation d'autant plus inapparente que rien ne semble distinguer, du point de vue de leur fabrication (j'aimerais presque dire : du point de vue de leur «finition»), rien ne distingue, je le répète, les œuvres grecques de n'importe quelle autre œuvre ayant vu le jour ailleurs. Partout où il y a hommes, des œuvres sortent de leurs mains, qui manifestent le caractère de haute gravité qui persiste dans tout être humain. L'apparition de l'homme grec n'est pas le commencement d'une humanité nouvelle. Mais c'est le moment où l'humanité devient, comme dirait Leibniz, «consciencieusement» elle-même. Voilà bien pourquoi Heidegger insiste toujours : τέχνη est un terme dont l'acception première est celle d'un savoir. Mais en quel sens de «savoir» ? La question doit être posée, car ce mot de «savoir» a une telle palette d'acceptions diverses que nous risquons de nous perdre si nous négligeons de le définir.

Prenons l'exemple du maître menuisier : il «sait» comment s'y prendre pour faire une table; or, à ce savoir, est premier le fait d'avoir d'avance en vue – d'avoir-vu une fois pour toute – ce qu'il s'agit pour

lui de faire être. La τέχνη est ainsi, pour l'*homo faber*, le moment où il devient en propre l'homme qui sait être *faber*, parce qu'il se sait être *faber*, et entend désormais ce que c'est qu'être, au premier chef, à partir de ce savoir-là. Avec les philosophes, ce savoir devient thématiquement philosophique, ce qui pour nous veut dire : il suffit de lire Aristote pour voir comment la τέχνη est un savoir proprement éidétique – au sens où εἶδος de Socrate et Platon, le visage immuable, tel qu'il a été vu une fois pour toutes – configure une intelligibilité du savoir qui marque de fond en comble la visée propre à la τέχνη.

Résumons : poser la question de la technique renvoie à l'entente grecque de la τέχνη non pas historiographiquement, mais suivant une généalogie historique d'intelligibilité. Mais cela n'implique nullement que la « technique » – ce que nous nommons de ce nom – soit la τέχνη grecque. Entre la τέχνη grecque et notre technique, il y a bien un rapport ; mais ce rapport est lui-même symptomatiquement inapparent.

Pour y faire apparaître un commencement de lisibilité, il faut remonter au-delà d'Aristote. C'est exactement là que Jean Beaufret passe à l'autre langue, et son premier mot est « *insofern* ».

Comment traduire « *insofern* » ? En remarquant d'abord qu'il répond à la question « *in wie fern* » – littéralement : en quelle mesure loin, à quelle distance de lointain ? La question de la technique, dit Jean Beaufret, « par delà Aristote, remonte jusqu'à Héraclite », *insofern* : « aussi loin que cela ». Ce lointain-là, en effet, d'où parle Héraclite, quand commence à poindre l'expérience historique de l'histoire, fait apparaître Héraclite à une incommensurablement plus grande distance d'Aristote qu'Aristote n'est lui-même distant de nous. C'est aussi loin qu'il faut remonter, s'il s'agit d'entrevoir ce qui, autrement, reste inapparent dans le rapport où viennent se lier entre elles « fabrication », τέχνη et « technique ».

Pour sentir ce rapport historique, il faut d'abord avoir affronté ce que Jean Beaufret nomme « *das Unaufhaltsame des Wesens der Technik* ».

«*Das Unaufhaltsame*» : «Le caractère irrésistible» ai-je traduit plus haut. Bien insuffisant, car il ne s'agit pas seulement d'une simple caractéristique. «*Aufhalten*», c'est : retenir, arrêter, et plus particulièrement : arrêter quelque chose qui est en cours ou même en pleine course. «*Das Unaufhaltsame*» : ce qu'a de foncièrement inarrêtable, de réfractaire à tout endiguement, d'impossible à freiner ou refréner. Or ce qui se présente avec cette capacité de faire céder tous les efforts de blocage, c'est ce que Heidegger nomme : «*das Wesen der Technik*».

Nous avons tendance à entendre cette locution comme désignant «l'essence de la technique». Mais il vaut mieux quitter ce terrain – si du moins notre souci est de comprendre quelque chose à ce que Jean Beaufret est en train de découvrir en approfondissant sa lecture de Heidegger.

Car l'essence, ce que nous entendons sous ce nom, n'est autre que l'avatar, dans une philosophie devenue discipline d'école, de l'εἶδος – du visage immuable sous lequel se présente ce qui est quand le vise la τέχνη.

Lorsqu'il s'agit de comprendre – entendons bien : «comprendre» dans un sens plein, où ce n'est plus du tout la prise qui est au cœur de l'entreprise, mais bien, respectivement, la relation réciproque où s'entrecroisent et s'unissent ce qui est compris et ce qui le comprend – lorsqu'il s'agit de comprendre la technique, la prendre comme elle-même s'y prend, c'est-à-dire en dégageant l'εἶδος, n'est plus du tout de mise. En d'autres termes : lorsque Heidegger dit «*das Wesen der Technik*», le mot «*Wesen*» n'a plus du tout l'acception traditionnelle d'essence.

Wesen est l'un de ces termes que Heidegger a écoutés avec la plus soutenue des attentions. Ce qu'il importe pour nous d'y comprendre, c'est que «*Wesen*» est un mot dont la résonnance est infiniment plus riche que celle d'un terme technique. «*Das Wesen*», d'abord, est la pure

et simple substantification du verbe «*wesen*», lequel a connu, depuis le moyen-âge jusqu'à l'époque classique, un emploi très significatif dans la langue allemande. En particulier, ce verbe se signale par son aspect d'intense vivacité. Dans l'ancienne langue, il s'associe volontiers à deux autres verbes, «*leben*» (= vivre) et «*wirken*» (= être au travail) – de sorte qu'une locution comme : «*lebet und weset und wirket*» [il est en pleine vie et en plein travail] donne sur le champ un aperçu tout à fait prégnant de l'acception dans laquelle l'oreille allemande entend le mot «*Wesen*». Je viens de le rendre tant bien que mal en combinant les deux verbes qui l'entourent : «*leben*» et «*wirken*». Quand on évoque cette plénitude d'être en plein travail, et que l'on se la figure comme ne connaissant pas de cesse, on n'est pas trop loin, je crois, de ce qu'il s'agit de penser avec le mot «*Wesen*», tel qu'invite à l'entendre Heidegger.

Le verbe «*wesen*», cela mérite d'être remarqué, donne au prétérit du verbe «être», sa forme : «*war*» – exactement comme le radical indo-européen qui se retrouve dans le grec φύσις fournit au latin et au français la forme passée : *fuit*, il fut.

À l'époque où ce verbe était d'usage courant, «*wesen*» s'entendait (tout comme le sanscrit *vásati* : il habite) dans l'acception de «demeurer, «habiter» – mais faisons bien attention : au sens où habiter, si c'est bien d'habiter au sens factif qu'il s'agit, est aux antipodes de prendre des habitudes, puisque cela demande un continuel renouveau d'inventions et d'initiatives. Pour notre gouverne, et peut-être aussi afin d'en apprendre quelque chose, notons que le vieux mot français «estance» avait exactement cette acception : la demeure, le séjour – c'est-à-dire le fait de se tenir en un lieu [*stlocus*], cette tenue demandant à celui qui s'y tient, une attention soutenue et un travail de tous les instants.

Quand il donne des indications sur «*Wesen*», Heidegger le rapproche volontiers du verbe «*währen*» qui n'est en fait que le duratif de «*wesen*». Il suffit de songer à ceci : que durer, au sens plein, n'implique nullement

l'immutabilité (est-il besoin d'ajouter : tout au contraire ?) – il suffit d'avoir remarqué cela pour commencer à voir s'ouvrir l'abîme qui sépare l'essence (au sens traditionnel) de ce que Heidegger entend avec «*Wesen*».

«*Das Wesen der Technik*» – Jean Beaufret ne traduit pas, et pour cause ! Pour le faire comme il faudrait, nous devrions trouver un mot ou une tournure dans lesquels parlerait une mutabilité, ou mieux, pour reprendre un vieux mot de notre langue : une «muabileté» – dont la marque serait, plutôt que l'aptitude à simplement s'étendre continuellement dans le temps, une véritable muance (on se souviendra qu'on disait autrefois «muance de terre» pour : tremblement de terre) – une «muance», donc, où prédomine une intense capacité d'impulser toujours à nouveau. Il est dommage que le mot de «mouvance» se soit restreint à désigner exclusivement le fait juridique, pour un certain domaine, de relever d'un autre. Péguy a tenté, autrefois, de rendre à ce mot l'acception de : ce qui donne mouvement, ce qui ne cesse de remettre en mouvement.

Mais peu importe que nous n'ayons pas de mot pour traduire «*Wesen*», pourvu que nous soyons en état de comprendre l'acception dans laquelle il faut le prendre. «*Das Unaufhaltsame des Wesens der Technik*» : par là se dit la propagation qui va s'élargissant et qui, du coup, revient animer encore plus profondément l'irrésistible lame de fond du phénomène qu'est la technique, lorsqu'elle est comprise à partir de cette plénitude qui la travaille, et que Heidegger comprend comme «*Wesen der Technik*».

Ici, permettez-moi de quitter un instant Jean Beaufret, pour aller jeter un coup d'œil directement chez Heidegger. Il nomme ce qui ne cesse de travailler au cœur de notre technique : «*das Gestell*». Là encore, il importe bien plus de comprendre l'indication qui motive le choix de ce mot, que de vouloir imposer un terme susceptible, dans un lexique, de le traduire. André Préau l'a rendu par «arraisonement», ce qui est une excellente traduction, car, avec cette idée de «ramener

de gré ou de force à la raison», «passe» quelque chose de l'irrésistible mouvement de fond inhérent à la visée technicienne. Mais voilà qui ne doit pas arrêter notre réflexion; tout au contraire : il s'agit d'aller jusqu'à comprendre comment se fait l'arraisonnement. Or c'est justement ce que dit le mot : *das Gestell*, lequel ne demande qu'à parler. En lui se lit le radical du verbe «stellen», la racine indo-européenne **st(h)el-* : faire se dresser debout. Est-ce un pur hasard si, à cette époque qui est la nôtre, les productions de l'art contemporain sont nommées, par ceux qui les réalisent, des «installations» ?

Les stèles, chères à Victor Segalen, sont aux installations, dans le même rapport que la τέχνη vis à vis de la technique.⁵

«*Das Gestell*», ce mot où Heidegger cherche à dire la vive et muable mouvance de notre technique, ce mot parle en toute clarté. C'est d'abord un mot de la langue courante (où il désigne tous les sortes de montages obtenus en assemblant des éléments destinés à se structurer en vue de former : un bâti, un support, un châssis). Mais il est déjà parlant rien que par sa composition. Le préfixe *ge-*, partout présent dans les langues germaniques, y signale un type remarquable d'unité, celle qui vient du fait que se réunisse, se rassemble – quoi, en l'occurrence ? Eh bien ce qu'indique le radical verbal. Ce dernier – *stell, stellen* – nous l'avons déjà remarqué, signale une manière très précise de poser : poser debout, disposer relativement à une verticalité.

Nous n'avons pas, semble-t-il, de terme français où cet aspect ressorte comme composante primordiale. Mais il y a bien un mot dans lequel le trait majeur qui importe à Heidegger vient quasiment de lui-même au premier plan. C'est notre mot : «consommation» – à condition toutefois de le prendre à rebours de son sens habituel (la

5. Cette remarque, j'y insiste, est faite sans ironie ni arrière-pensée. Les installations contemporaines correspondent simplement à ce qu'est notre âge du monde, ni plus ni moins.

consommation d'énergie). Si l'on oriente l'écoute sur le sens fort du mot «sommation», on peut l'entendre dire : la multiforme variété de sommations en lesquelles l'humanité planétaire se voit désormais sommée de ne plus rien viser (à commencer par elle-même) que sous le visage sommaire de la totalité. Nous accédons manifestement au foyer de la question dès que nous apercevons comme moteur de l'arraisonnement la consommation telle qu'elle vient d'être cernée.

Dans sa lettre, Jean Beaufret ne dit pas un mot concernant cette sommation totale. C'est qu'à ce propos le requiert une autre question : d'où vient la sommation de poser, de disposer, d'installer qui anime la technique comme si c'était son foyer ? Nous devons redoubler de prudence, car se demander d'où cela vient – malgré les apparences – ce n'est en aucune façon s'interroger sur une «origine» (ce mot entendu encore au sens habituel). Ce n'est pas demander quelle est la provenance de la technique, mais : être après à questionner son avenance.

Pour ne pas nous y perdre, suivons plus que jamais Jean Beaufret. La question de la technique, a-t-il écrit, demande que l'on remonte par delà Aristote jusqu'à Héraclite parce que cette question des questions «*dem Geheimnis selbst entspricht*». Si nous ne donnons pas à chacun des mots leur sens le plus rempli, nous ne sommes tout simplement plus là où nous a mené jusqu'ici Jean Beaufret. Voyons-les donc un à un.

Le verbe : *Entsprechen*. C'est parler (*sprechen*) en disant le mot qui est un vrai répondant, en ce qu'il tire de ce dont il parle (ent-) ce qu'il tente de nommer. Cette parole qui répond, elle répond à..., pour autant qu'elle répond de.... À quoi répond-elle, et de quoi ? «*Dem Geheimnis selbst*».

Avec ce mot de «Geheimnis» nous rencontrons à nouveau le préfixe ge-, et dans la même acception de rassemblement. «*Geheimnis*» a couramment le sens de notre «secret». Ce mot : «secret», il suffit de l'entendre parler latin, c'est-à-dire venir de *secernere*, *secretum* : ce qui a été soigneusement mis à part, pour ne pas être trop loin de «*Geheimnis*». «*Ge-heimnis*», c'est d'abord ce qui n'est confié qu'aux

familiers, à ceux qui savent les êtres de la maison, et qui gardent secret ce savoir. Soit.

Mais ainsi nous n'avons pas encore atteint le secret du secret. «*Geheimnis*», c'est en effet le secret lui-même, non plus compris extérieurement, en tant qu'il est gardé par ceux auxquels il serait confié. N'est véritable secret que ce qui, de soi-même, se garde soi-même secret. Telle est ici l'indication du préfixe. Tant que nous ne quittons pas la représentation anthropologique du secret, où ce dernier est une sorte de contrat entre gens qui conviennent de ne pas divulguer une information qu'ils jugent plus prudent de garder pour eux, il nous est impossible de comprendre ce secret qu'est le *Geheimnis* (tel que l'entendent de conserve Jean Beaufret et Martin Heidegger).

Reste le petit mot «*selbst*», qui apparemment vient s'ajouter à *Geheimnis*, alors qu'en réalité, c'est lui le secret du secret. Car si *Geheimnis* est bien ce qui, gardant le secret, se rassemble pour mieux le garder, «*selbst*» est l'index de ce que j'aimerais appeler la réflexivité pure, ou plutôt même une réflexivité impersonnelle (c'est-à-dire une réflexivité qui précède et rend possible, par exemple chez l'être humain, de «réfléchir» au sens où nous prenons couramment ce mot, alors qu'en réalité, la véritable réflexivité n'est rien d'autre que le fait de faire ce que l'on fait, en le faisant comme il faut le faire, c'est-à-dire : pour faire que cela se fasse, c'est-à-dire se fasse uniquement en relation à soi).

Ce que le foyer de vivacité de la technique a d'irrésistible, écrit ainsi posément Jean Beaufret, répond au secret même – entendons, au secret : soi-même.

Vont aussitôt suivre trois mises au point, pour ne pas laisser ce qui vient d'être atteint dans une indétermination qui laisserait échapper ce de quoi l'on a déjà réussi à s'acquitter.

La première est en apposition à «*Geheimnis selbst*» – et cite deux mots du Fgt. 123 d'Héraclite. Le secret : soi-même – en d'autres termes : le κρύπτεσθαι de la φύσις.

κρύπτεσθαι, à la voix moyenne, c'est-à-dire cette voix, qui – du moins pour la langue grecque – articule les formes verbales de ce que je viens de nommer une réflexivité pure (où ce qu'indique le verbe, son «action», s'accomplit relativement à l'accomplissement même), κρύπτεσθαι, c'est, pour la φύσις : se mettre en retrait. Pour peu que l'on entende φύσις comme «la levée où ne cesse de poindre tout ce qui est en train d'éclore», il faut se rendre à la paradoxale évidence que le secret de l'éclosion n'est autre que le mouvement antithétique par lequel la φύσις ne se manifeste pas, c'est-à-dire se retire pour mieux se garder soi-même. Souvenons-nous ici de la traduction du Fgt 123 par Jean Beaufret : «Rien n'est plus cher à l'éclosion que le retrait».

La deuxième mise au point est une nouvelle apposition, cette fois aux deux mots d'Héraclite. Nous avons ainsi une troisième nomination du secret. Le secret : soi-même, est dit à présent comme : «*das verborgene "Daß"*». «*Daß*» est la conjonction du fait que – de l'événement qui a lieu. En fait, «*das verborgene "Daß"*» reprend et traduit «le κρύπτεσθαι de la φύσις». En effet l'événement, le «quod» dont il est question ici, c'est l'éclosion-même de tout ce qui est, mais comprise cette fois comme restant en retrait, comme se retirant d'autant plus et d'autant mieux que ce qui fait apparition en est venu à remplir l'horizon tout entier.

Reste la troisième mise au point. Elle met en rapport le secret que nomme Héraclite – l'échappée de l'éclosion, le fait que l'éclosion échappe et se dérobe, comme foyer de futurition de la φύσις – elle met en rapport ce secret avec toute l'histoire de la pensée philosophique. Cette échappée, dit Jean Beaufret «par quoi est portée l'histoire tout entière de l'allégorie de l'estre».

Relisons :

Je crois que je vois, encore mieux qu'à Meßkirch, l'extraordinaire difficulté de «*Die Frage nach der Technik*». Car il s'agit de la question des questions, qui

par-delà Aristote, remonte jusqu'à Héraclite, aussi loin faut-il en effet remonter pour autant que l'irrésistible, dans le foyer de nuance de la technique, répond au secret des secrets : soi-même, répond au κρύπτεσθαι de la φύσις, répond au fait en retrait que <la φύσις se retire en soi>, par quoi l'histoire tout entière de l'allégorie de l'estre est portée.

L'histoire de l'allégorie – croyez bien que ce n'est pas sans avoir hésité que je vous propose ce matin de rendre ainsi la locution «*Lichtungsgeschichte*».

«*Lichtung*», Jean Beaufret l'entendait, à juste titre, comme «éclaircie». «L'éclaircie dans la forêt» correspond exactement à l'allemand «*Waldlichtung*». C'est la clairière, où la densité des arbres cesse d'être compacte. Pourquoi ne pas en rester à «éclaircie» ou «clairière» ? Pour une raison simple, à savoir que le mot *Lichtung*, comme l'a remarqué Heidegger lui-même, et comme il y insiste, n'a pas – malgré les apparences – rapport au substantif «*das Licht*» (la lumière).⁶ Exactement comme l'anglais «*light*», l'adjectif «*licht*» [son doublet «*leicht*» est aujourd'hui plus en usage] a bien l'acception du latin *levis*, ce qui est léger, rapide.

Le verbe «*lichten*» n'a donc pas, contrairement à ce que l'on croit (tant que l'on relie l'adjectif «*licht*» au substantif *das Licht* : la lumière) le sens d'apporter de la lumière, mais bien celui d'enlever à ce qui est trop dense de sa compacité. Une autre nuance précieuse vient s'ajouter, celle de la locution «*den Anker lichten*», «lever l'ancre». C'est la nuance du départ. Quand vous avez levé l'ancre pour de bon, tous les rivages connus ne tardent pas à disparaître derrière vous.

6. Entendons-nous bien: le mot de «clairière», ainsi que celui de «clarté», n'a pas non plus de rapport avec la lumière. Ils viennent du radical *kel (appeler, clamer). Pour que retentisse un appel, il faut bien qu'il y ait un espace libre, plus exactement un espace dégagé. Mais rien n'est dit, avec «clairière» ou «éclaircie», sur le rapport possible entre l'appel et le dégagement de l'espace où l'appel retentit. Or *Lichtung* dit précisément la manière dont a lieu le désencombrement de l'espace libéré.

Avec sa terminaison typique, *Lichtung* doit s'entendre comme un mot qui désigne un mouvement où quelque chose s'accomplit. «*Die Lichtung*» n'est pas un lieu, tant s'en faut. Avec elle, quelque chose a lieu, quelque chose ayant directement à voir avec un désancrage, qui vous libère pour partir au loin, le cœur léger.

Il se trouve que, pour dire le fait de rendre léger et muable, notre langue connaît, sans qu'il se confonde avec alléger, son presque homonyme : alléger. Alléger, c'est tout simplement ôter du poids. Alléger dit très finement la manière dont ce qui est trop compact est rendu plus délié. Alléger, en effet, c'est, partout où s'en présente la possibilité, ôter tout ce qui est en excès. Alléger est ainsi bien plus près d'affiner que d'alléger. Encore faut-il ne pas prendre de manière trop superficielle cet affinement.

On peut lire dans *Le Père Goriot*, au début du deuxième chapitre, une lettre de Laure de Rastignac à son frère, où est rapporté ce que se demandait leur sœur Agathe : «Est-ce que le bonheur nous *allégerait* ?». S'agissant du bonheur, comment douter encore qu'alléger puisse concerner quelque chose de superficiel. Le bonheur allégit de tout ce qui vous accable, mais à la manière dont les écailles tombent des yeux – c'est-à-dire selon cette économie souveraine où un changement infime, en apparence, bouleverse entièrement ce qui jusqu'alors semblait avoir atteint sa forme intangible.

Alléger a pour particularité fondamentale de mener ce qui est allégit à ne plus rien comporter en lui qui soit superflu ou extérieur, de le libérer de tout ce qui n'est pas lui, de le mettre enfin en état d'être soi et rien que soi.

Entendre en ce mot d'«allégie» cette libération qui est départ vers soi, et nous voilà, je crois, nous-mêmes en état de comprendre ce que dit «*Lichtung*» chez Heidegger. Tout comme le verbe «*lichten*», ce mot est présent chez lui depuis toujours, et dessine pour ainsi dire l'une des voies de cheminement auxquelles il a été le plus fidèle et qu'il a

suivies avec le plus de fruit. «Lichtung», allégorie, en effet, aident – une fois nommées en nos langues – à s’approcher de là où devient possible de penser ce que les Grecs ont éprouvé et appelé : ἀλήθεια – et que la philosophie d’après les Grecs conçoit sous le nom de vérité.

Ce que Jean Beaufret écrit, il importe que nous le comprenions dans son mouvement. Car ce mouvement est tout particulièrement exemplaire. Exemplaire pour nous qui sommes à présent nous aussi après à questionner la technique. Dans la dernière version que j’ai donnée de ce fragment de lettre, j’ai tenté d’en faire paraître la scansion en répétant le verbe sur lequel Jean Beaufret oriente son attention : le verbe «répondre».

Quand on est vraiment – en questionnant – *après* la technique, c’est une généalogie très singulière qui vient s’exposer de soi-même. Mais d’une manière si inhabituelle, que l’on est soudain ailleurs que dans un type connu de discours. Le passage du français à l’allemand n’est que l’indice visible d’un décalage beaucoup plus troublant.

Disons-le sans circonlocutions : lorsque Jean Beaufret et Heidegger parlent de «secret», ils se trouvent en réalité l’un comme l’autre absolument ailleurs que là où l’on croit qu’ils sont. «Secret», n’en déplaie aux simplificateurs, n’a rien à voir avec «mystère». Le secret auquel nous convie d’avoir attention Jean Beaufret, c’est

*das verborgene «Daß», durch das die ganze
Lichtungsgeschichte des Seyns getragen ist.*

«Daß» (en grec οἷτι, en latin quod) n’est autre que la conjonction du constat – le constat que c’est ainsi.

Le «que» dont il est ici question, vise non pas quelque chose par quoi, mais bien : le simple fait que «l’histoire tout entière de l’allégorie

de l'estre est portée». Mais ce fait est dit «verborgen» : bien à l'abri en retrait (et non pas «caché» – qui n'a ici strictement aucun sens, sinon incongru).

Parler de l'histoire tout entière de l'allégorie de l'estre, formulation qui invite à aller de l'avant, c'est tout aussi bien nommer l'histoire entière de la philosophie, en tant que cette dernière est histoire de la vérité. La vérité, au sein d'une philosophie devenue discipline d'école n'est autre que l'avatar de l'ἀλήθεια des anciens Grecs. Au cœur de l'ἀλήθεια, Heidegger nous convie à penser une ressource de retrait qui n'est autre que le secret-même.

Je voudrais encore rapidement ajouter deux compléments. D'abord, le premier, qui se rattache directement à ce qui vient d'être dit. Si notre technique, en ce qu'elle a de plus secret, est en rapport avec l'histoire philosophique de la vérité, il est aisé de saisir à présent ce qui n'a été qu'effleuré en commençant. Il n'y aura pas d'après la technique au sens de quelque chose qui lui ferait suite – éventuellement pour la remplacer avantageusement –, parce que la technique est bien, dans l'acception stricte du terme, la vérité de notre monde. Avec la technique, l'être humain est au monde comme il ne l'avait encore jamais été avant la τέχνη : car avant la τέχνη, il n'était pas en rapport de vérité au monde.

Mais être en rapport de vérité au monde n'implique justement pas que nous soyons livrés pieds et poings liés au «déchaînement» de la technique. Penser ce qu'elle est, c'est-à-dire être après à la questionner, pour entrer dans le mouvement de sa vérité, ne peut que changer du tout au tout notre rapport à elle. Penser la technique – ce qui s'appelle «penser» – ouvre une échappée sur un rapport libre à la technique, un rapport où nous ne serions tout simplement plus sommés de consommation.

Mais pour cela, il faut penser. J'en viens ainsi au second complément. La dernière phrase de la conférence de 1953 déclare :

Das Fragen ist die Frömmigkeit des Denkens.

Il s'agit, dans cette dernière phrase, de «questionner» et de «penser»; et il s'agit de ce qui lie les deux, que Heidegger nomme «*Frömmigkeit*». Dans les dictionnaires, ce mot est rendu par «piété». Pourtant, traduire : «Questionner est la piété de la pensée» est impossible; pas seulement parce que cela donne de quoi ricaner à certains imbéciles, mais pour une raison de fond : la piété – la *pietas* romaine – contient, indissolublement liée à elle, un élément de ritualité qui n'est tout simplement plus à la mesure du temps où nous vivons.

Une page avant la dernière, Heidegger prend soin d'expliquer ce que signifie «*fromm*» (l'adjectif d'où est tiré «*Frömmigkeit*»). Il écrit : «*fromm*, πρόμος, d. h. *fügsam dem Walten und Verwahren der Wahrheit*». Tout en s'appuyant sur le mot grec πρόμος, Heidegger revient néanmoins à ce temps qui est nôtre, et décrit par conséquent, si cela pouvait se dire, une «piété non rituelle». Elle est «*fügsam*» – en première approximation : «docile». Mais plutôt qu'une docilité, il faudrait entendre ici une «docibilité», c'est-à-dire la disposition étonnante à se laisser apprendre de ce qu'il s'agit de savoir comment il convient de s'en approcher. Traduisons :

fromm, πρόμος, c'est-à-dire *docilisé*, rendu souple et apte à prendre sa forme du règne souverain de la vérité, et de ce que vous en demande la peine de la prendre en garde.

Πρόμος – chez Homère, c'est celui qui, à la bataille, se porte en avant, celui qui sort des lignes pour affronter un adversaire seul à seul.

Dans sa traduction de la Bible, Luther nomme «*fromm*» le Patriarche Noé, que la Vulgate qualifie de «*vir justus*». Olga Sedakóva, poète russe, notre contemporaine, évoque dans le texte qui s'intitule *Voyage à Dorpat et retour* une cérémonie funèbre à l'Université de cette ville, où le cortège du monde académique passe devant le cercueil d'un savant qui avait joué un rôle éminent dans le maintien du niveau spirituel à l'époque du *socialisme réel*. «Une cérémonie séculière, écrit-elle, élevée grâce à une vieille tradition universitaire au rang d'une autre, une non-ecclésiale *благочестие*⁷ : *pietas*».

Même cette piété non-ecclésiale ne parvient pas à rendre comme il faut la «*Frömmigkeit*» de la pensée. Cette dernière n'est pas seulement, comme la *pietas*, commémoration rituelle. Autrefois, pour traduire cette «*Frömmigkeit*», j'ai risqué le mot de : «prouesse». Mais «prouesse» ne dit pas assez que sortir du rang n'est pas, en l'occurrence, du ressort de la seule audace, mais obéit à une injonction plus profonde, celle où il faut aller de l'avant pour regagner une proximité perdue. Je crois que suffira pour nous autres aujourd'hui : la prouesse d'endurance.

C'est de cela qu'il s'agit avec la question de la technique : sans cesse se remettre à regagner la proximité de ce qui s'éloigne tellement, que nous finissons par ne plus voir cet éloignement que sous le masque grimaçant d'une menace de mort. Mais la technique en elle-même n'est pas plus menace de mort qu'elle n'est promesse de merveilles. Envisagée comme il sied, elle se montre comme elle n'a cessé d'être : comme vérité qui nous regarde, c'est-à-dire demande – sans la moindre sommation – qu'en retour nous la prenions en garde. Mais prendre

7. *благочестие* [*blagotchestié*], c'est le mot, en russe, où se dit l'attitude religieuses par excellence, celle qui consiste à honorer [*tchestié*] comme il sied [*blago*]. *честие* est parent du grec *timhv* : l'estime, l'égard que l'on doit à tout ce qui vient de la divinité. Sedakova, opposant la pure *pietas* à une «piété ecclésiale», cherche à faire paraître une distinction très fine là où, d'habitude, on se contente des confusions.

en garde, à l'époque où nous sommes, ne se peut plus autrement qu'en recommençant chaque jour tout l'itinéraire à neuf. Telle est la prouesse d'endurance que demande de nous aujourd'hui l'intelligence de la technique.

Samedi 17 mai 2003
Université Victor Segalen, Brest

Hölderlin und Heidegger

Thema unserer diesjährigen Sitzung ist das Wort Hölderlins

...dichterisch wohnet der Mensch...

Im Land, aus dem ich komme, ist dieses Wort seit Jahren Sprachgut geworden –im Grunde genommen seit dem Erscheinen des ersten Buches von Martin Heidegger, im Jahre 1938. Es war von Henry Corbin übersetzt und hieß *Qu'est-ce que la métaphysique* ? Sein fünfter Abschnitt enthält den Vortrag «Hölderlin und das Wesen der Dichtung», worin unser heutiges Thema ergriffen wird, und zwar als «fünftes Leitwort», das also lautet :

Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet
Der Mensch auf dieser Erde.

Viele Zeugen könnte ich nennen, die gerade durch das Lesen dieses Vortrags auf die Dichtung Hölderlins aufmerksam wurden –nun aber nicht mehr als einer sehr eigenartigen Erscheinung, sozusagen am Rande der Frühromantik– sondern, um es vorwegnehmend zu sagen, als Schicksal. Aus Frankreich her waren wir vielleicht, und sind wir immer noch eher im Stande, das Unheimliche, das sich um das «Schicksalhafte» anscheinend versammelt, gelassener zu empfangen, und es nicht unmittelbar *zu unendlich* zu deuten. Wie dem auch sei – als Tatsache bleibt, daß uns, sofern wir *nicht* Germanistik trieben, meistens Heidegger zu Hölderlin geleitet hat.

Die Überschrift meiner heutigen Rede müßte demnach «Heidegger und Hölderlin» lauten. Dennoch will ich von «Hölderlin und Heidegger» sprechen –und nicht zuletzt, weil dies der Titel eines bedeutenden Buches ist : nämlich der 1954 in Zürich erschienenen Dissertation von Beda Allemann.

Hören wir, was Heidegger über das von Allemann Errungene dem Freund Medard Boss am 3. Januar 1955 schreibt :

Ich habe jetzt noch einmal seine Dissertation durchgearbeitet und bewundere diese Leistung immer mehr...

Die “Friedensfeier” ist im Vorhaben übermenschlich; aber Hölderlin ist im selben Jahr ihrer Entstehung auch von dem Versöhnungsgedanken abgekommen, um den Weg in die “Vaterländische Umkehr” zu finden. Vater-Land = Land des Vaters, des Gottes der Götter.

Diese Wende hat Allemann zum ersten Mal klar gesehen und in den entscheidenden Zügen schon gezeichnet. Die neu gefundene Hymne ist eine überraschende Bestätigung seiner Entdeckung, die meine eigenen zum Teil irrigen Versuche auf eine ganz neue Basis bringt...

1955 war Heidegger 66 Jahre alt, und Allemann 29. Sein Leben lang blieb Martin Heidegger ein Mensch, der lernen konnte. Lernen heißt : sich das Unerwartete, Unvermutete, Unerhörte sagen lassen – eine Haltung, die ein seltenes Hören-können verlangt.

Beda Allemann war Heidegger schon Ende 1951 in Zürich aufgefallen. Die dortige Studentenschaft hatte Heidegger zu einem Vortrag eingeladen, und am darauffolgenden Tag zu einem Gespräch mit den Hörern. Es ist eine Tatsache, daß diese Begegnung mit Heidegger Allemann zu seiner Dissertation angeregt hat. Vermutlich ist die Schärfe und erschließende Weitsichtigkeit der Arbeit Allemanns der lebhaften Gegenwart des Denkers zu verdanken. Heidegger, wie wir nun im Band 15 der Gesamtausgabe nachsehen können, erschien den Teilnehmern

des «Zürcher-Seminars» frei und lebhaft. Der Herausgeber dieses Bandes, Curd Ochwad, hebt in seinen Nachbemerken hervor, daß das Protokoll zum Seminar «den eigenen Reiz der sichtbar spontanen Gedankenentfaltung bewahrt». Das Protokoll stammt eben von Allemann. Zusammen mit dem Heraklit-Seminar des Winter-Semesters 1966/1967 (das Friedrich-Wilhelm von Herrmann zum Druck fertig gestellt hat), ist dieses Protokoll meines Erachtens die beste Hinführung zum eigenartigen Stil Heideggers, wenn er, zum andauernden Glück der Anwesenden, das Handwerk des Denkens mitten unter ihnen ausübte.

Allemanns Buch bleibt ein bedeutendes Buch. Warum ? Weil es seinem Verfasser gelungen ist, sein Anliegen (daß «das Denken Heideggers für die Dichtungswissenschaft bedeutsam werde» –wie es im Nachwort des Buches [S. 219] steht) unbedingt aus dem unbeirrten Zugang zur Sache Heideggers zu be-stimmen. Ich führe einen Satz des Buches an, in welchem dieser Sachverhalt deutlich ausgesprochen wird [S. 89] :

wichtig ist, «daß der Blick auf das Wesentliche in der Begegnung Heideggers mit Hölderlin nicht schon im Vorfeld durch literaturwissenschaftliche Tendenzen verstellt werde, die unter Berufung auf Heidegger nicht einmal in den Bereich seiner Fragestellung gelangen».

Gerade hier ist die Überlegenheit Allemanns zu erblicken : von vornherein ist ihm schlechthin klar, daß, um von Heidegger Wesentliches zu lernen, Heidegger eben nicht angewendet werden soll. Warum nicht ? Weil das Denken un-anwendbar ist. Wird es nämlich angewendet, so geht es sogleich als Denken verloren. Aus der Erfahrung des Denkens heißt es :

Wenige sind erfahren genug im Unterschied zwischen einem gelehrten Gegenstand und einer gedachten Sache.

Würde indes in meinem Lande auf solche Weise von den «Wenigen» gesprochen, käme bald, von der «Öffentlichkeit» her, der Vorwurf des «Elitären». Dabei würde aber übersehen, daß «Wenige» nicht quantitativ verstanden werden kann. Die Wenigen sind überhaupt keine weiß Gott welche «Auserwählten». Eher sind sie die –zum Weinen– Wenigen, die es vermögen, ihrer Endlichkeit gegenüber Stand zu halten, d.h. die Endlichkeit als «je meinige» zu erfahren; sie sind diejenigen, die eben davon ermutigt werden, aus dieser Begrenzung heraus, das Wenige, das sie wahrhaft zu erblicken vermögen, am festen Maße ihrer Ergriffenheit zu gestalten.

Offenbar gehört Beda Allemann zu diesen Wenigen.

Selbstverständlich hat Heidegger sofort Jean Beaufret über Allemanns Bedeutung unterrichtet. Erinnern kann ich mich noch genau, wie Jean Beaufret eines schönen Tages im Jahre 1956 in der Klasse vom Buch Allemanns sprach, und wie wir, seine Schüler, bei der Darstellung der «Vaterländischen Umkehr» staunten.

Im Jahr darauf riet mir Jean Beaufret, die Übersetzung dieses Buches in Angriff zu nehmen : so kam ich auf meinen Weg. Die Arbeit wurde bereits Ende 1958 fertig, und die französische Fassung *Hölderlin et Heidegger* erschien 1959; 1985 war die erste Auflage ausverkauft. Daraufhin gestattete mir der Verleger, die Übersetzung durchzusehen und zu verbessern. Die 1986 erschienene Neuauflage bietet nunmehr dem französischen Leser einen Text, der dem Stand des heutigen Nachdenkens entspricht.

Noch ein Wort, meine Damen und Herren, das vielleicht zunächst ein wenig persönlich klingen mag. Was habe ich eigentlich für mich bei der Arbeit am Buch «Hölderlin und Heidegger» gelernt ? Daß das Übersetzen, wenn es wahres Übertragen wird, den Übersetzer an die Grenzen der Sprache schleudert. Damit soll keineswegs behauptet werden, Übersetzen sei die einzige Weise, an diese Grenzen zu kommen – obwohl in unserem Zeitalter das Übersetzen mit den Fragen des geistigen Lebens überhaupt enger denn je zusammenhängt.

Wenn es sich aber darüber hinaus um ein Buch handelt, in welchem eine ständige Auseinandersetzung mit zwei Autoren wie Heidegger und Hölderlin stattfindet, welche auf ihre je eigene Weise alle herkömmlichen Rahmen der Überlieferung sprengen, versteht sich von selbst, daß mich das Übersetzen damals äußerst in Anspruch nahm. Dennoch bleibt mir in Erinnerung, in welcher begeisterten Stimmung die Arbeit vor sich ging : von dem von Heidegger Angeführten war zu der Zeit noch nahezu nichts ins Französische übersetzt, und das «Spätwerk» Hölderlins war sozusagen unbekannt. Übermutig genug, um mich fähig zu wähnen, die Arbeit allein zum Abschluß zu bringen, wußte ich doch, daß mir im schlimmsten Fall reichlich Hilfe zur Seite stand. Also gerüstet wagte ich mich vor wie ein Entdecker in ein Neuland – und tatsächlich war es Neuland, wie ich es seither immer deutlicher vernehme.

Wenn ich nun Allemann nur ein Einziges zu verdanken hätte, so wäre es zweifelsohne der unvermittelte Zugang zu Hölderlin als eigenständigem Dichter –auch Heidegger gegenüber! Der erste Abschnitt des Buches, die ersten 66 Seiten– die der Ausarbeitung der «Vaterländischen Umkehr» als inneres Gesetz einer Dichtung, die einzig der Herausforderung der Zeit zu entsprechen trachtet gewidmet sind –, diese Seiten verdienen wohl als ebenbürtig mit dem Besten angesehen zu werden, das je zur Dichtung Hölderlins, ja sogar zur Dichtung überhaupt geschrieben wurde.

Daher versteht sich, daß sich Heidegger selbst von dieser Schrift so tief beeindruckt fühlte. Kommen wir nochmals zum Brief an Medard Boss zurück : darin ist von einer Wende die Rede. «Diese Wende, schreibt Heidegger, hat Allemann zum ersten Mal klar gesehen und in den entscheidenden Zügen schon gezeichnet». Es handelt sich um das, was Heidegger vier Jahre später –im gewaltigen Vortrag «Hölderlins Erde und Himmel»– solcherweise erwähnt :

das, also, «...was man "die abendländische Wendung" Hölderlins genannt hat, und was Hölderlin selber, wohl anderes meinend, unter dem Namen "die vaterlän-dische Umkehr" bedenkt».

Und, das im Brief an Medard Boss schroff Angedeutete ausführend [Vater-Land = Land des Vaters, des Gottes der Götter], schreibt er weiter :

Das «Vaterländische» meint den Bezug des Landes zum Vater als dem obersten Gott, meint dieses lebenspendende «Verhältniß», worin der Mensch, indem er ein "Geschik» hat, steht.

Was kann hier erblickt werden, das für uns wichtig bleiben soll ? Lesen wir an derselben Stelle weiter, nämlich der Anmerkung, die Heidegger seinem Zitat des zweiten Briefes Hölderlins an Böhlendorff anfügt :

Hölderlins Besinnung auf die «vaterländische Umkehr» und das «Nationelle» bleibe hier außer Acht; keineswegs nur deshalb, weil manches darin noch schwer zu deuten und das Ganze in seinem Sinn nicht eindeutig entschieden ist, sondern weil Hölderlin dasjenige Stadium seines Wegs, das er unter dem Titel «vaterländische Umkehr» durchdenkt, zuletzt hinter sich gelassen, indem er es verwunden hat.

Von einem Weg des Dichters ist die Rede. Wichtiger als die Stadien des Weges ist der Weg selbst. Was bedeutet dies aber für die Begegnung des Denkers mit dem Dichter ? Heidegger ist selber auf einem Weg. Wo geschieht also die genannte Begegnung ? An einer Kreuzung etwa der beiden Wege ? So leicht läßt sich die Sachlage nicht vorstellen. Alles hängt vermutlich von der Auffassung ab, die wir uns von einer Begegnung schaffen. Darum müssen wir unser Thema jetzt als Frage bestimmen : Hölderlin und Heidegger –was liegt an dieser Begegnung ?

Erst soll betont werden, daß diese Begegnung eine fortwährende geblieben ist. Heidegger hat als Gymnasiast angefangen, Hölderlin zu lesen, und an seinem Grab wurden, nach seinem Wunsch, genau bestimmte Zeilen aus Hölderlins Gesang gesprochen. Aber damit gelangen wir noch nicht in den eigentlichen Bereich der Begegnung. Damit nämlich ein Dichter, auf seinem Weg, einen Denker treffen kann, muß irgendwie unter ihnen ein Gespräch walten. Wie haben wir dieses Gespräch zu verstehen ? Auf Seite 123 von «Unterwegs zur Sprache», mitten in einem Text, der den bedeutsamen Titel «Aus einem Gespräch von der Sprache» trägt, sagt der Fragende von den Denkern :

Jeder ist jedesmal im Gespräch mit seinen Vorfahren, mehr noch vielleicht und verborgener mit seinen Nachkommen.

Hier ist scheinbar nur von dem Gespräch zwischen Denkern die Rede. Aber in Wahrheit gilt das Gesagte von jedem echten Gespräch. Wenn Menschen sprechen –vergessen wir nicht die sechs ersten Zeilen von «Unterwegs zur Sprache» :

Wir sprechen im Wachen und im Traum. Wir sprechen stets; auch dann, wenn wir kein Wort verlauten lassen, sondern nur zuhören oder lesen, sogar dann, wenn wir weder eigens zuhören noch lesen, stattdessen einer Arbeit nachgehen, oder in der Muße aufgehen. Wir sprechen ständig in irgend einer Weise.

– wenn wir Menschen sprechen, sind wir schon miteinander in einem Gespräch, das heißt : heimlich schwingt dabei das Ungewöhnliche dessen mit, was Heidegger in seinem ersten Hauptwerk die ursprüngliche Zeit genannt hat. Auf diese Seite 123 von «Unterwegs zur Sprache» habe ich in meinem Handexemplar eine Stelle aus einem Brief unseres Dichters Charles Baudelaire abgeschrieben :

Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit <Edgar Allan> Poe ? (...) La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement... des phrases pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant.

Als Martin Heidegger eine alte japanische Kalligraphie zu sehen bekam, auf welcher der Spruch «Überall und immer gibt es Nachbarschaft» stand, sagte er nach einiger Zeit des Überlegens (wie Hartmut Buchner berichtet) :

Hm –in meiner Sprache hieß das einmal, daß zum Wesen des Daseins das Mitsein und das heißt das Mitdasein gehört.

Nun soll etwas klarer zum Vorschein gekommen sein, warum Hölderlin im Titel meiner Rede als erster begegnet. Nicht weil er vorher gelebt hat, sondern weil er mit seinen Nachkommen im Gespräch steht, d.h. sie herausfordert, in das Gespräch sich einzulassen, damit das Gespräch ein wahres werde. Die Herausforderung ist zugleich unerbittlich und durchaus milde –als sei sie überhaupt keine Herausforderung. Ich spreche zunächst von Hölderlin, und von seinem Gespräch mit den Nachkommen. Ob wir diese sind; ob wir stark und rein genug sind, um uns als Teilnehmer dieses Gesprächs zu bewähren, ist eine andere Frage. Daß aber Martin Heidegger an diesem Gespräch Teil nimmt, das wollen wir hier wohl annehmen. Trotzdem sind wir damit unserem Anliegen nicht näher : was ist geschehen, was geschieht in der Begegnung Hölderlins mit Heidegger ?

Vorsichtig müssen wir vorgehen, weil hier alles ungewiß bleibt. Nicht, weil der Sachverhalt verschwommen wäre, sondern weil unsere gängigen Begriffe sich bald als völlig ungenügend erweisen, wenn wir damit zur Sache gelangen wollen.

Als ich am Übertragen seines Buches war, kam ich natürlich mit Allemann auf den Begriff der «Dichtungswissenschaft» zu sprechen. Was mich damals schon beunruhigte, war der Unterschied zwischen «Literaturwissenschaft» und «Dichtungswissenschaft». Wie war hier zu trennen ? Mit anderen Worten : in welchem Sinne von «Wissenschaft» nimmt Allemann seine «Dichtungswissenschaft» ? Erinnern kann ich mich, wie diese «Wissenschaft» von Allemann mit aller Entschiedenheit von der neuzeitlichen Wissenschaft abgehoben wurde. Ich habe noch im Ohr wie Allemann mich darauf aufmerksam machte, daß «Wissenschaft» hier nicht ohne weiteres durch «science» übersetzt werden dürfe – da letzteres Wort nur noch am Maß der positiven Naturwissenschaft gedeutet und verstanden werde. Mit der «Dichtungswissenschaft» handelt es sich also um etwas ganz anderes : eben um ein Wissen, das sich einzig und allein darum bemüht, aus der Sache her, die es zu wissen gilt, den Maßstab für sie zu gewinnen. Hier geschieht bei Allemann selber, so gesehen, eine Umkehr : die Wissenschaft soll nämlich nicht weiterhin den Zugang zu ihrem Gegenstand durch die Übermacht ihrer Methode sichern –im Gegenteil : nur die Dichtung, sie allein, darf das Wissen um sich selbst fördern. Dazu ist allerdings vonnöten, daß der Mensch von der Dichtung angegangen werde. Heißt das schon, daß der Mensch «dichterisch wohne» ? Beeilen wir uns nicht zu sehr, und sagen es behutsamer : es heißt, die Dichtung soll den Menschen in Anspruch nehmen.

Wann hat die Dichtung Hölderlins Heidegger eigens in Anspruch genommen ? Bevor diese Frage sachgerecht beantwortet werden kann, ist noch eine Zwischenbemerkung einzufügen. Die Bemerkung betrifft den Bezug Heideggers zur Dichtung überhaupt.

Seit seinen Lehrjahren hat Heidegger immer Dichtung gelesen. Man könnte dieses Faktum leicht mißverstehen, und es zur gewöhnlichen Ausstattung einer geglückten «klassischen» Erziehung rechnen. Damit

wäre aber das Wesentliche versäumt. Heidegger liebte die Dichtung. Gedichte verschiedenster Dichter wurden bei ihm stets von neuem wieder wach. Damit verband sich eine sehr auffallende Scheu : er weigerte sich, Gedichte auswendig herzusagen –als ob, bzw. da er sich ihnen gegenüber nicht in der Lage eines Gebieters dünkte, und sie ihm nicht als Besitz erschienen. Für ihn war Dichtung kein einfaches «Kulturgut», sondern viel mehr. Charles Baudelaire hat 1846 aufgeschrieben :

Vous pouvez vivre trois jours sans pain; – sans poésie, jamais; et ceux d'entre vous qui disent le contraire se trompent : ils ne se connaissent pas.

Ein solcher Spruch mag befremden. Am meisten aber würde er mißverstanden, wenn wir seine Tragweite auf den einzelnen Menschen beschränken wollten, und nicht ahnten, daß er allem zuvor als ungeschriebenes Gesetz für das gesamte menschliche Mitdasein anzusehen ist.

Also kann es nicht meine Absicht sein, alle Dichter aufzuzählen, die Heidegger liebte. Ich beabsichtige nämlich nicht, einen Aufriß der Neigungen dieses Mannes zu zeichnen. Wir sollen nicht, nach einer viel zu verbreiteten Gewohnheit, immer nur der Psychologie (wenn nicht gar der Tiefenpsychologie) nachhinken, und meinen, wir kämen mit Hilfe des Biographischen an das Wirkliche heran. Was ich im Sinne habe ist, auf etwas, meines Erachtens immer zu wenig Beachtetes hinzuweisen, das für ein genaueres Abwägen der Gewichtigkeit der Dichtung von großer Bedeutung sein könnte.

Als Motto für den Band 13 der Gesamtausgabe hat Heidegger vier alemannische Verse bestimmt :

E Chorn in Bode,
e Wort ins Wit,

du ärsch vo jedem,
vo jedem, wenn's Zit!

Die Verse stammen von Lina Kromer. Lina Kromer «aus Obereggenen» im Schwarzwald. Den Namen einer sogenannten «Heimatchdichterin» also hat Heidegger auf die erste Seite des Buches setzen wollen, welches das «Aus der Erfahrung des Denkens» Geerntete sammelt.

Anstatt uns unmutig darüber aufzuhalten (wie es die Schöngesterei hier in Deutschland gerne sogleich tut, aber nicht minder in Frankreich – sodaß heute überall die «einfachen Leute» schier nicht mehr wagen, eine allzu ländliche Aussprache ertönen zu lassen, um sich nicht als Hinterwäldler bloßzustellen) – anstatt uns also darüber aufzuregen, schlagen wir ein anderes Buch auf – die kleine Rowohl-Monographie Hölderlins von Ulrich Häussermann – und lesen deren erste Zeilen :

Dem festlich erwartungsvollen Leser der hymnischen Gesänge Hölderlins kann es geschehen, daß ihm der Text beim Lesen plötzlich einen leisen Streich spielt. Da steht irgendein Ausdruck, der scheinbar gar nicht in den hohen Schwung des Gedichtes paßt. Vielleicht überliest man die Stelle – oder aber man horcht auf. Man liest den Satz noch einmal, und nur wer Schwabe ist, versteht dann plötzlich den Sinn. Ja, da begegnet man dem schwäbischen Dialekt, in einer Umgebung, in der man ihn nie vermutet hätte. Und eine Dichtung, die man zuvor wie in ferner Höhe angestaunt hat, rückt auf einmal in handfeste, dichte Nähe.

Solange wir nicht sehen wollen, daß die Liebe Heideggers zur Mundart nicht einer Verengung des Blickes auf die Sprache gleichkommt, sondern für den Menschen, als endlichem Dasein, gerade im Gegenteil einen bleibenden Zugang zum Quellgrund bildet, aus

dem her die Sprache ursprünglich lebt –solange sind wir in Gefahr, Heidegger ganz verkehrt zu nehmen. Daß dieser Quell, wie ja fast alle anderen Quellen, im jetzt angebrochenen Weltalter am Versickern ist, ändert daran nichts. Heidegger nun achtet auch auf eine Form von Dichtung, die sonst gern, weil nicht zur vermeintlichen «hohen Kultur» gehörend, vernachlässigt wird. Einer solchen Haltung ist nicht mit Schlagworten zu begegnen. Hier waltet kein «Provinzialismus» und keine wehmütige Klage nach vergangenen Zeiten, sondern eine Überzeugung, der Heidegger, bevor er, am 188. Geburtstag Hölderlins, in Aix-en-Provence den Vortrag «Hegel und die Griechen» zu lesen anfang, folgende Gestalt gegeben hat :

Warum spreche ich hier in Aix-en-Provence ?

Ich liebe die Milde dieses Landes und seiner Dörfer;
ich liebe die Strenge seiner Berge
ich liebe die Harmonie von beiden;
ich liebe Aix, Bibemus, das Gebirge Sainte-Victoire;
ich habe hier den Weg Paul Cézannes gefunden, dem, von seinem Beginn
bis zu seinem Ende, mein eigener Weg des Denkens in gewisser Weise
entspricht.

Ich liebe dieses Land mit seiner Meeresküste, weil sich darin die Nähe
von Griechenland ankündigt.

Ich liebe dies alles, weil ich überzeugt bin, daß es kein wesentliches
Werk des Geistes gibt, das nicht seine Wurzel in einer ursprünglichen
Bodenständigkeit hat.

Heute das Wort «Bodenständigkeit» erklingen zu lassen, das
setzt gewissen Auslegungsgefahren aus, denen wir gewachsen sein

müssen, wenn anders wir tatsächlich bemüht sind, nicht den heute üblichen Grillen nachzulaufen. Es darf aber auch nicht verschwiegen werden, daß wir damit eine sehr schwierige Sache berühren, für welche wir gar nicht genügend gerüstet sind. Vielleicht hilft es uns, auf die Dichterin Marina Iwanowna Zwetajewa hinzuhören, die ich mir gerne im Stillen, gleich wie ihre Gefährtin Anna Andrejewna Achmatowa (im Jahre 1889 geboren – das sie einmal «ein zweischneidend Jahr» hieß), eine heimliche Zwillingschwester Martin Heideggers nenne. Marina Iwanowna Zwetajewa ist am 26. September 1892 zur Welt gekommen, am selben Tag also wie Heidegger, nur drei Jahre später. Im letzten Lebensjahr Rainer Maria Rilkes hat Zwetajewa einen Briefwechsel mit ihm geführt. Hier sei ein Teil des Briefes angeführt, der dem Dichter von der Dichterin am 6. Juli aus der Vendée geschickt wurde :

Dichten ist schon übertragen, aus der Muttersprache — in eine andere, ob französisch oder deutsch wird wohl gleich sein. Keine Sprache ist Muttersprache. Dichten ist nachdichten. Darum versteh ich nicht wenn man von französischen oder russischen etc. Dichtern redet. Ein Dichter kann französisch schreiben, er kann nicht ein französischer Dichter sein. Das ist lächerlich.

Ich bin kein russischer Dichter und staune immer, wenn man mich für einen solchen hält und als solchen betrachtet. Darum wird man Dichter (...) um nicht Franzose, Russe etc. zu sein, um alles zu sein. Oder : man ist Dichter, weil man kein Franzose ist. Nationalität — Ab- und Eingeschlossenheit. Orpheus sprengt die Nationalität, oder dehnt sie so weit und breit, daß alle (gewesene und seiende) eingeschlossen sind. Schöner Deutscher — da! Und schöner Russe!

Doch jede Sprache hat etwas nur ihr Gehörendes, was sie ist. Darum klingst Du französisch anders als deutsch, — deswegen hast Du doch französisch geschrieben! Deutsch ist tiefer als französisch, voller, gedehnter,

dunkler. Französisch : Uhr ohne Nachklang, Deutsch — mehr Nachklang als Uhr (Schlag). Deutsch wird noch einmal, noch immer, unendlich vom Leser nachgedichtet, französisch ist da. Deutsch — wird, französisch ist. Undankbare Sprache für Dichter, — deswegen schriebst Du sie ja. Fast unmögliche Sprache!

Deutsch — unendliche Versprechung (das ist doch Gabe!), französisch — endgültige Gabe. Platen schreibt französisch. Du (Verger) schreibst deutsch, d.h. — Dich, den Dichter. Denn deutsch ist doch der Muttersprache am nächsten. Näher als russisch, glaub ich. Noch näher».

Die Absicht der Dichterin ist hier nicht, eine wechselseitige Bewertung der Sprachen vorzunehmen, oder gar ihr Sortieren. (Dagegen spricht schon die Tatsache, daß sie ihren Lieblingsdichter Puschkin mit größter Sorgsamkeit ins Französische übersetzt hat).

Von der Muttersprache ist die Rede – aber in einer sehr unüblichen Bedeutung. Um diese nachvollziehen zu können, muß von dem üblichen Gebrauch des Wortes abgesehen werden. «Muttersprache» heißt hier also nicht : die Sprache der Mütter (oder der Mutter) – sondern, auch wenn es seltsam klingt : die Mutter der Sprachen, bzw. die Ursprache, aus welcher heraus alles, was wir als «Sprachen» kennen, mannigfältig quillt. Uns muß auffallen, daß Zwetajewa das Wort «Muttersprache» in ähnlicher Weise hört, wie Heidegger seinerseits die Wendung «das Vaterländische». Genauer : beide kehren das gewohnte Wortverständnis um –was, beiläufig vermerkt, leichter zu sagen ist als zu tun.

Aus diesem umgekehrten Verstehen des Wortes «Muttersprache» erscheinen Gestalt und Berufung des Dichters in einer anderen Helle, und seine Stellung zu seiner Sprache in einem anderen Verhältnis. Da keine vorhandene Sprache die Muttersprache selbst ist, muß jeder Dichter den Sprung hinaus, eben zur «Muttersprache» wagen – jedoch indem er den Anlauf dazu aus der eigenen Sprache nimmt, die «etwas

nur ihr Gehörendes» hat. Da waltet eine Gegenwendigkeit, die sich im Begriff der «Nationalität» sozusagen spiegelt. Zwetajewa schreibt :

Nationalität –Ab- und Eingeschlossenheit

Versuchen wir zu hören! Ab- und Ein- sind hier Anzeigen für zwei gegeneinander laufende Bewegungen. Fast alle, heute, verstehen die «Nationalität» einzig aus der Abgeschlossenheit her. Zwetajewa aber gibt einen Wink zum Weiterdenken : die Abgeschlossenheit soll nicht ohne ihr Gegenteil, nicht ohne die Eingeschlossenheit begriffen werden, so daß weder die Abgeschlossenheit an sich genügt, noch die Eingeschlossenheit alleine, um die «Nationalität» als eine eigentliche aufrechtzuhalten. Nationalität, im Denken der Dichterin, ist demnach der Name für einen Aufenthalt des Mitdaseins, in dem die gegenwendigen Strebungen des schüchtern zuriegelnden Abschließens, einerseits, wie des verwegenen Offenseins, andererseits, sich vereinigen. Leise dürfen wir hinzufügen, daß diese Einigung nicht von selbst zu Stande kommt, und daß sie ohne die meist nicht wahrgenommene Anstrengung der Dichter einfach nicht möglich ist.

Ist es nun aber übertrieben, in den angeführten Versen Lina Kromers etwas von dieser Gegenstrebigkeit zu ahnen ?

E Chorn in Bode,
e Wort ins Wit,
du ärsch vo jedem,
vo jedem, wenn's Zit!

Boden und Weite –derart allerdings, daß zur je verschiedenen Ernte sie einander heimlich brauchen; somit, daß ohne Weite das Korn im Boden abstirbt, und daß ohne Boden sich das Wort in die

Weite verklingt. Wenn die Verse so gehört werden, dürfte der Wunsch Heideggers, sie auf dem ersten Blatt des Bandes «Aus der Erfahrung des Denkens» zu wissen, anderes sein als das Zeichen einer altmodischen Anhänglichkeit an «idyllische Verhältnisse». Hüten wir uns, zwischen einer «volkstümlichen» und einer «hohen» Dichtung allzu naiv zu unterscheiden. Eine «Heimatliteratorin» steht zur «hohen Dichtung» nicht *ipso facto* in einer untergeordneten Stellung. Nur das Dichterische an sich entscheidet in Sachen Dichtung.

Was aber unser Anliegen anbelangt : nun sind wir besser in der Lage, die vorhin gestellte Frage zu beantworten. Sie lautete : wann hat die Dichtung Hölderlins Martin Heidegger in Anspruch genommen ? Wir fragen hier nicht nach Erlebnissen und inneren Reifungsprozessen. Da kann kein echtes Wissen gedeihen. Wenn wir uns also dem Feststellbaren zuwenden, merken wir, daß (gemäß dem Wort Walt Whitmans : «Große Dichtung machen nur große Leser möglich»), als Heidegger zum ersten Mal öffentlich von Hölderlin sprach, er es in einer Weise tat, die keinen Zweifel daran läßt, daß ihm eine innige Vertrautheit mit dem ganzen Schaffen des Dichters eigen war.

Unter welchen Umständen hat Heidegger zum ersten Mal öffentlich von Hölderlin gesprochen ? In der Vorlesung des Wintersemesters 1934-1935, nur einige Monate nach dem Rücktritt aus dem Rektorat, d.h. nachdem er eingesehen hatte, daß sein Versuch, als Rektor der Universität Freiburg zu wirken, gescheitert war. Da, in seiner Eigenschaft als Lehrer der Philosophie, hielt er die Vorlesung : «Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein”».

Die genannte Vorlesung endet wie folgt (GA 39, S. 294) :

Diese Bemühung um die Dichtung Hölderlins begann mit seinem Wort :

Vom Höchsten will ich schweigen.

Verbotene Frucht, wie der Lorbeer, ist aber

Am meisten das Vaterland. Die aber kost'
Ein jeder zuletzt.

Diese Bemühung schließe mit Hölderlins Wort :
«Wir lernen nichts schwerer als das Nationale frei gebrauchen».

Der Vorlesung Anfang und Ende bilden «das Vaterländische» und «das Nationale», wie sie bei Hölderlin durchdacht sind. Es sollte doch einleuchten, daß es sich da um etwas handelt, das mit der oben erwähnten «Nationalität» zu tun hat. Nicht minder augenfällig ist, daß bei Friedrich Hölderlin wie bei Marina Zwetajewa, die Thematik des Nationellen nicht auf der Hand liegt. «Wir lernen nichts schwerer als das Nationale frei gebrauchen».

Nun lehnt man es immer noch ab, dem Versuch, den Heidegger gewagt hat, unvoreingenommen zu begegnen. Die Gründe dafür sind verschieden. Manche davon sind nicht nur berechtigt; sie sind unverkennbar : das entsetzliche Elend, das der verbrecherische Hitler-Staat in Europa verursacht hat, stürzt jeden, der in irgendeiner Weise von diesem Regime vereinnahmt war, in eine Mitschuldigkeit, die kein anständiger Mensch in Abrede stellen wird.

Wenn einer aber, aus Entsetzen, die Mitschuldigkeit verabsolutisiert, d.h. –um mit Hölderlin zu sprechen– «die Sünde als unendlich nimmt», darf wohl vielleicht ein anderer auf die Gefahr hindeuten, in die wir damit laufen. Es ist die Gefahr des Nicht-mehr-sachlich-denken-könnens, eine Gefahr freilich, die, vor dem überwirklichen Greuel der Morde, fast nicht mehr als Gefahr gelten darf, aber dennoch verborgen waltet.

Das Schlimme –nicht das Schlimmste!– an dem Nazi-Ungetüm ist, daß es nun mit jedem möglichen Bezug zur «Nationalität» aus ist (obwohl in diesem Vorgang der National-Sozialismus eigentlich nur die Rolle eines unheilvollen Beschleunigers gespielt hat). Wir sind hier alle in einer Lage, in welcher es fast unmöglich geworden ist, in

der Nationalität etwas anderes auszumachen als verbrecherisches Ausschließen. Wir sind in einer Lage, in der wir die Kraft, die Augen offenzuhalten und –allen Vorurteilen zum Trotz– zu sehen, fast nicht mehr aufbringen mögen.

Kurze Zeit nach dem Scheitern des Rektorats widmet Heidegger seinen Unterricht der Auslegung zweier Hölderlin-Hymnen.

Im kleinen Vorwort zur Übersetzung dieser Vorlesung, die wir zusammen mit meinem Freund Julien Hervier 1988 herausgegeben haben, steht der Satz : «Heideggers Hölderlin-Vorlesung ist keine Flucht «aus der harten Wirklichkeit», kein Sich-zurück-ziehen «in eine Traumwelt», die Welt, eben, der Dichtung – als ob die Dichtung selbst, als eine verantwortete Beziehung zur Wirklichkeit, nicht das Wirklichste der Wirklichkeit wäre...». Dieser Satz hat wenig Echo gefunden, zumindest in der «Öffentlichkeit». Eigentümlich der Öffentlichkeit, mit ihrer nachtwandlerischen Sicherheit, ist nämlich die unerschütterliche Meinung, Dichten sei nichts anderes als mehr oder weniger traumhaft der Wirklichkeit zu entgehen. Überlassen wir diesen Eigensinn seiner Seichtigkeit. Heißt das, daß wir nun irgend einen «hohen Ton» anstimmen sollten ? Im Gegenteil : wir haben uns, unter Ausschaltung aller voreingenommenen Überzeugungen, einzig und allein an das Prüfbare und Nachvollziehbare zu halten.

Wie muß also die Absicht Heideggers, von Hölderlin lernend-lehrend zu sprechen, angeschaut werden ? Als unmißverständliche Zurückweisung von jeder Art «Politik». Warum muß das betont werden ? Und zuerst : in welchem Sinne von «Politik» ist es zu verstehen ? Hier darf man sich nicht mit Gemeinplätzen zufrieden geben. Eine viel weiter reichende Bestimmung der «Politik» muß herangezogen werden : diejenige nämlich, die der Neuzeit entspricht, und nach welcher die Politik das Feld der Machtentfaltung und somit der Machtkämpfe ausmißt. Wenn «Politik» nur noch solches meint, versteht sich von

selbst, daß Heidegger in der Parmenides-Vorlesung die Griechen «das schlechthin unpolitische Volk» nennt.

Das war eben, und bleibt das Beirrende an der Tätigkeit Heideggers als Rektor : sie kann immer wieder als ein in diesem Sinne «politisches» Engagement gedeutet werden, wenn auch Heidegger stets darauf bestanden hat, nie etwas anderes angestrebt zu haben, als durch die Wiedereinwurzelung der Universität in ihrem philosophischen Boden, an einer künftigen Revolution des Daseins vorbereitend zu arbeiten.

Darauf kommt alles an!

Im Brief an Johann Gottfried Ebel vom 10. Januar 1797 schreibt Hölderlin :

Ich glaube an eine künftige Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten, die alles bisherige schaaamroth machen wird. Und dazu kann Deutschland vielleicht sehr viel beitragen.

Dies wurde um die Zeit des offenkundigen Scheiterns der «grande Révolution» gedacht, nachdem die überall auf die politische Revolution gesetzten Hoffnungen sich allmählich zu dämpfen begannen. Hölderlin selber, als er fünf Jahre später, auf der Rückreise in die Heimat «in den Gegenden, die an die Vendée grenzen» wanderte, hat etwas von dem Schicksal wahrgenommen, das die Menschen dort geschlagen hat, und heute von Alexander Solschenjzyn als ersten politischen Völkermord der Geschichte bezeichnet wird.

Die «große Revolution» in Frankreich ist unbestreitbar die politische Auswirkung der mächtigen historischen Bewegung, die wir «Aufklärung» zu nennen pflegen. Die Feststellung aber, daß diese Revolution gescheitert ist, bringt Hölderlin nicht zu der verzweifelten Folgerung, Aufklärung

als solche sei ein irriges Vorhaben. «Aufklärung» nämlich, als Anzeichen des menschlichen Triebs zur Bildung, kann nur fehlgehen, wenn dieser Trieb aus Unwissenheit von seiner Bahn abkommt. Wenn also die Aufklärung in Grausamkeit mündet, heißt das, daß sie ihrem ureigenen Beweggrund – nämlich dem Wissen um den Bildungstrieb – nicht treu geblieben ist. Hölderlin denkt mithin nicht gegen die Aufklärung, sondern für eine «höhere Aufklärung». Dieser weite Versprechungen öffnende Begriff der «höheren Aufklärung» erscheint in einem Text, an dem der Dichter wahrscheinlich während des Winters 1796-1797 gearbeitet hat, und den wir im Band 14 der «Frankfurter Hölderlin Ausgabe» lesen können. Dietrich Eberhard Sattler, der diese Ausgabe in Gang gebracht hat und nun bald mit den vaterländischen Gesängen zu Ende bringen wird, ändert sehr treffend den überkommenen Titel dieses Textes, der nun «Fragment philosophischer Briefe» heißt.

Von diesem breit angelegten Teilstück wollen wir nur das herausheben, was im Zusammenhang mit unserer Frage unmittelbar bedeutend ist : die hölderlinsche Kritik der bestehenden Aufklärung. In welcher Hinsicht ist diese Aufklärung mangelhaft ? Die Antwort des Dichters scheint sich zunächst im Rahmen der wohlbekannten Auseinandersetzung zu vollziehen, welche bei uns «Querelle des Anciens et des Modernes» heißt. Hölderlin schreibt :

Wir «glauben uns mit unsern eisern Begriffen aufgeklärter, als die Alten».

Damit will er aber nicht eine bleibende Überlegenheit der Alten verkünden, sondern nur betonen, das die vermeintliche Aufklärung uns nicht eigentlich aufklärt, und zwar insofern sie außerstande ist, uns das einzige Wissen, das wir brauchen, zu verschaffen. Aufgeklärter als die Alten glauben wir uns –muß ergänzt werden– weil unsere Begriffe «eisern» sind.

Vielleicht gibt es kein besseres Beispiel eines «eisern Begriffs» als den des Fortschritts, wie er eben im XVIII. Jahrhundert aufgetreten ist, und seither (trotz einiger Widerwärtigkeiten) immer unwiderruflicher über die gesamte Denkungsart der heutigen Menschheit herrscht. Beiläufig aber merken wir sogleich auf: es gibt wohl eine wahrhaftere Auffassung des Phänomens, das wir noch unbesonnen «Fortschritt» nennen, die freilich nichts Eisernes mehr aufweist, und darum sehr schwierig abzugrenzen bleibt.

Zu einem eisern Begriff gehört die Starrheit, d.h. das Ein-für-allemal-Festgesetzte, der Glaube also, daß das Wirkliche in sturen Begriffen festsetzbar sei. Das Wirkliche, hab'ich gesagt, nicht ohne zu merken, daß schon dieser Name etwas von einem «eisernen Begriff» an sich hat. Zu der Zeit, als Hölderlin sich den Gedanken einer «höheren Aufklärung» aufschreibt (und dabei feinsinnig bemerkt, daß die höhere Aufklärung stets im Begriff ist, uns abzugehen), nennt er «Natur» das, was ich unbeholfen durch das gängige Wort «das Wirkliche», oder durch die eigentlich nicht bessere Wendung «das Wirkliche der Wirklichkeit» zu umschreiben versuche.

Kurze Zeit später, am 4. Juni 1799, schickt Hölderlin dem Bruder Karl einen Brief, in welchem vom Verhältnis des Menschen zur Natur die Rede ist. Der Ton, auf den er gestimmt, ist der eines Mahnwortes, das lautet:

daß er [der Mensch] sich nicht als Meister und Herr der Natur dünke.

Der Aufruf aber an die Menschen, sich durch die Vermittlung einer «nutzbaren Philosophie» vorzubereiten, «Meister und Herren der Natur» zu werden, dieser Aufruf, der im *Discours de la méthode* verkündet wird, stimmt mit dem Grundgedanken Descartes' überein, die «Natur» unter die Herrschaft einer rechnenden Vernunft zu bringen. Natur

erhält von nun an den Sinn, der für die ganze neuzeitliche Aufklärung maßgebend wird – den Sinn nämlich eines für die Unternehmungen der Wissenschaften abgeschlossenen Gebietes. In dieser wissenschaftlichen Auffassung der Natur wird das, worauf die Besinnung Hölderlins abzielt, d.h. die «Natur» als einen einschließend «unendlicheren Zusammenhang» zu denken, zwar unbeabsichtigterweise, aber umso folgenschwerer verstellt.

Was in dem «Fragment philosophischer Briefe» Hölderlins geschieht, ist somit das entschiedene Zurückweisen einer philosophischen Vorstellungsart, und dementsgegen der Versuch, eine andere philosophische Denkart anzubahnen, in welcher das Erfahren und Durchdenken der «innigeren Beziehung» des Menschen zum unendlicheren Zusammenhang der Natur gerettet sein könnte.

Hier sind wir, meine Damen und Herren, an den entscheidenden Punkt meiner Bemerkungen gelangt. Hier können wir nämlich die Eigenartigkeit – ja die Einzigkeit Hölderlins ausmessen, was nicht ohne Belang ist, wenn wir die jämmerliche Oberflächlichkeit betrachten, mit welcher diese Frage immer noch aufgegriffen wird. Die Einzigkeit Hölderlins ist nämlich keine überhebliche fixe Idee von Heidegger, sondern ein aufweisbares Phänomen : unter allen Dichtern, ist er ausnahmslos der einzige, der in der Geschichte des abendländischen Denkens –für kurze Zeit freilich– eine leitende Rolle gespielt hat.

Weder Homer noch Sophokles, weder Vergil noch Dante, weder Shakespeare noch Goethe ist Hölderlins Los zugefallen. Ihm allein ist zur Last beschieden worden, als eine philosophische Umwälzung im Gange war, inmitten der begabtesten zeitgenössischen Philosophen am Verständnis dessen, was sich ereignete, bahnbrechend mitzuarbeiten. Es war die Zeit der sogenannten Rezeption der kantischen Philosophie. Seit Januar 1797 wohnt auch Hegel in Frankfurt, und beide Freunde

führen ein fast tägliches Gespräch miteinander, wobei unzweifelhaft Hölderlin derjenige ist, der voran schreitet.

Aber nicht daß Hölderlin sich schöpferisch mit Philosophie abgibt ist das Wesentliche. Viel gewichtiger bleibt, daß er es als Dichter getan hat. Damit ist nicht nur gemeint, er habe es nicht zuungunsten der Dichtung getan – denn in der Tat hat ihn erst die schöpferische Beschäftigung mit der Philosophie zu seinem eigensten Gesang gebracht. Aber, ich wiederhole es, als Dichter war er eine Zeit lang die treibende Kraft dessen, was nach ihm (aber seinem eigentlichsten Anliegen nicht entsprechend) zum «deutschen Idealismus» wurde. Als Dichter heißt : in seiner Eigenschaft als Dichter, die eine andere als diejenige des Philosophen ist. Albern genug glauben eben die Männer der «Aufklärung», daß einem die Fähigkeit der «Poesie» genauso wie diejenige der «Philosophie» eigen sein kann. Die Übertretung der Grenze zwischen Singen und Denken, wenn es aber nicht in der harmlosen Weise, wie bei Voltaire zum Beispiel geschieht, so daß weder Dichtung noch echtes Denken übrig bleiben, hat schweres Unglück zur Folge : Hölderlin mußte dafür übermäßig teuer büßen. Hätte er aber sonst den Nachkommenden zu besinnen anvertraut (wie Heidegger es aus den Vorarbeiten an der III. Fassung des Empedokles herausgespürt hat), daß trotzdem Singen und Denken, obgleich «unbekannt einander», doch «nachbarlich» stehen – und nicht «fremde bleiben», wie zuerst vermerkt war ?

Was bedeutet es also, daß zur Zeit, als Kant sich die Philosophie aus ihrem Ursprung zu wiederholen vornimmt, Hölderlin dichterisch philosophiert ? Wie sollen wir das Dichterische bestimmen, und was soll uns Dichtung heißen ? Nur Dichter wollen wir zu Rate ziehen, und unter den Dichtern, keine andere als Marina Iwanowna Zwetajewa. In einem Prosastück, das zwischen August und Oktober 1933 in einem Pariser Vorort verfasst wurde, berichtet sie von ihrem Großvater Iłowajski, dem Historiker :

Weder im eigenen Haus noch im eigenen Leben hat der Historiker die Geschichte aufgespürt (weniger die Geschichte vielleicht, vielmehr das Geschick, das sich nur dem Dichter offenbart).

Das Geschick offenbart sich nur dem Dichter. Bekommen wir von daher den Wink, den wir brauchen, um das Dichterische als solches zu vernehmen ? Aber was soll denn «Geschick» –und darüber hinaus, «Geschick» als Eigenwort der Dichtung– heißen ? Solange wir nicht genauer wissen, was es mit der Dichtung auf sich hat, bleiben wir im anfangs erwähnten Unheimlichen verstrickt, das sich um das Schicksalhafte versammelt. Das aber dürfen wir nicht, wenn anders wir dem Geiste Hölderlins treu zu bleiben gedenken. Ergibt sich also eine Möglichkeit, das Wort «Geschick» auf eine nüchterne Weise zu denken ? In der Tat. Wir brauchen dazu nur auf Heidegger zu achten – den «Meister aus Deutschland», oder (sagen wir es nüchterner) den lernenden Lehrer in Sachen höherer Aufklärung.

Eines Abends im Jahre 1964 war ich bei ihm, oben, im Rötibuck. Was mich damals in Atem hielt war die Frage nach der Verwandtschaft der Dichter untereinander. So frug ich Heidegger : gibt es so etwas wie eine Geschichte der Dichtung ?

Die Antwort kam besonnen :

Ja – vermutlich geschah solches zwischen Homer und Sophokles.

Gestehen muß ich, daß ich die Antwort nicht in ihrer ganzen Tragweite zu ermessen verstand. Aber es war mir in Erinnerung, daß Hölderlins Gedicht, im welchen der Vers «Vom Höchsten will ich schweigen...» steht, mit den Worten anhebt : «Einst hab ich die Muse gefragt». So fiel mir zum Glück ein, weiter zu fragen : wer ist denn die Muse des Dichters ?

Ich erinnere mich sehr genau, daß die Frage Heideggers gar nicht in Verlegenheit brachte. Ruhig antwortete er :

Die Stimme des Geschicks.

Das Wort «Geschick» erfährt im Denken Heideggers nicht so sehr einen Bedeutungswandel als eine entscheidende Wendung. Sie vereinfacht «Geschick» auf das hin, was das Wort zu vernehmen gibt. Das ist freilich nicht einfach zu verstehen, und noch weniger nachzuvollziehen. Dazu braucht es dessen, was Heidegger im ersten Brief an Jean Beaufret (vom 23. November 1945) : «die Strenge des Denkens, die Sorgfalt des Sagens und die Sparsamkeit des Wortes» nennt. Auf solche Weise umgrenzt nämlich Heidegger das, was sich Hölderlin unter dem Namen der «höheren Aufklärung» erwünscht. Das Erscheinen der Gesamtausgabe setzt uns in die Lage, von dieser Art Aufklärung mehr und mehr zu erfassen und zu erfahren. Dafür, wenn ich die Gelegenheit nutzen darf, muß jeder von der Zukunft eines befreiten Denkens Angegangene den Mitarbeitern –und ich, heute Abend, vorzüglich Hartmut Tietjen– von Herzen danken. Im zuletzt erschienenen Band zum Beispiel (dem ersten der IV. Abteilung), steht eine Aufzeichnung zur Vernunft, die hier gewiß nicht Fehl am Platz ist :

«Vernunft» in tieferem Sinne : wo nicht mehr Vermögen und Kraft, sondern Zeichen der Wesung und Herrschaft des Da-seins. «Horch» –sei still, erschweige die Stille!

In tieferem Sinne, schreibt Heidegger, das heißt : gemäß dem «tieferen Schicksal», das den Menschen unserer Zeit eigen ist –wie Hölderlin im ersten Böhlendorff-Brief lehrt. In einem tieferen Sinne ist Vernunft : Aufmunterung zu einem tief bestimmten Horchen.

Wenn wir in diesem Sinne vernünftig werden, hören wir im Wort «Geschick» das uns Zugeschickte, was uns dergestalt angeht, daß wir in einer Geschichte stehen.

Dies Wort «Geschick» hat Heidegger nicht Hölderlin «entlehnt». Überhaupt, in dieser Weise zu sprechen, die «Einflüsse» aufzuspüren, die von einem Vorgänger auf einen Nachfolger «wirken», das gehört zur Schein-Aufklärung. Vernünftiger aufgeklärt dürfen wir nur sagen : auf seinem Weg am Rätsel der Geschichte angelangt, hat sich Heidegger von Hölderlin den «noch verhüllten» «Dichtungscharakter des Denkens» sagen lassen. Das heißt aber gerade nicht, daß dadurch das Denken «poetisch» werde. Es heißt nur, daß der Denker, durch den Dichter im Gespräch aufgenommen, von ihm zu seiner eigenen Sprache gebracht wird.

Indessen hat uns Heidegger anvertraut : «Ich gebrauche seit langem nur ungern das Wort «Sprache», wenn ich ihrem Wesen nachdenke». Das gemäßigere Wort für das Phänomen, wovon «Sprache» schon eine Übertragung ist, lautet : «die Sage». Das Wort meint (fügt Heidegger hinzu) : «das Sagen und sein Gesagtes und das zu-Sagende».

Dichten ist Sagen, in einem besonders hervorzuhebenden Sinne – was die Grammatik nur als frequentative und intensive Formen des Zeitwortes kennt. Dichten aber ist dictare : mit lauter Stimme sagen, sagen und nie aufhören zu sagen, weil sich das zu-Sagende im Gesagten nie erschöpft, da es dagegen das zu-Sagende selbst verlangt, gesagt zu werden.

Die zwei Weisen des Sagens hat sich Heidegger im Herbst 1944 aufgezeichnet (GA 50, S. 156) :

Denken und Dichten – je ein Sinnen, je ein Sagen : das sinnende Wort.

Die Denker und die Dichter, die sinnend Sagenden und die sagend Sinnenden.

Im Wort «dichterisch wohnet der Mensch» ist das Sagen des Dichters so tief sinnend, daß es bei Überschreitung der Sprachgrenze seltsamerweise nichts an Gehalt einbüßt. Im Französischen nämlich heißt «wohnen» : habiter, habitar – das zum Zeitwort habere genau so steht, wie dictare zu dicere. Sowenig Dichten einfach «sagen» heißt, sowenig besagt «haben» schon Wohnen.

Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet
Der Mensch auf dieser Erde.

En Russie

Nous avons été, ma femme et moi, à Moscou du mardi 17 au jeudi 26 septembre 2002. Depuis des années, Vladimir Benjaminovitch me pressait : « Venez, écrivait-il, dépêchez-vous de venir ». Je le comprenais de travers, pensant qu'il faisait allusion à une échéance « politique » – la fin du « dégel », une reprise en main par les « forces antidémocratiques ». Mais pas plus en Russie qu'en Occident, il n'y a place, dans le « monde » où nous vivons, pour la politique, au sens vrai du terme. S'imaginer le contraire, c'est simplement manifester qu'on n'a plus idée de ce que la politique pourrait, de ce qu'elle devrait être.

La mise en garde de mon ami me signifiait autre chose, que j'ai compris après le retour à Paris, alors que je me remémorais la dernière promenade, celle du mercredi 25 septembre. Nous y sommes allés ensemble, Vladimir Benjaminovitch, sa femme Olga Evgueniévna et deux de leurs fils, Oleg et Dimitri, à Serguéiev Posad – au Cloître de la Trinité Saint Serge, le jour même de la fête du saint.

Étrange visite, au cours de laquelle, apparemment, rien ne s'est passé – comme si nous autres, Occidentaux, étions restés à l'extérieur, sans même réussir à savoir si nos amis russes avaient cherché à nous montrer quoi que ce soit. Le temps était splendide; automne clair et ensoleillé, bleu tendre du ciel, les feuilles des bouleaux ayant déjà viré du vert pâle au jaune. C'est le lieu que célèbre Paul Florensky – arrêté par le « pouvoir soviétique » le 25 février 1933 et fusillé le 8 décembre 1938 – dans le texte *La Laure de la Trinité Saint Serge et la Russie* (in : Père Paul Florensky *La perspective inversée, suivi de l'Iconostase*, coll. sophia, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1992, pp. 28-50). Nous sommes restés là pendant plusieurs heures, à simplement promener et regarder. Mais en

partant Vladimir Benjaminovitch, m'ayant pour ainsi dire pris à part, a murmuré (presque plutôt pour lui que pour moi) : «Ce n'est plus comme avant». Autre souvenir de ce jour : un bâtiment de l'Académie théologique. Nous voulons y entrer. Un jeune moine, derrière son ordinateur, nous fait savoir que les visites ne sont pas autorisées.

Avant ce mercredi, alors que nous parlions de Serguéiev Posad, Vladimir Benjaminovitch m'avait dit que Paul Florensky –que depuis des mois mon ami Jean-François Rollin m'avait avec insistance poussé à lire– nommait ce lieu : le centre du Monde. Relisant, ces jours-ci, *La Laure de la Trinité Saint Serge*, je suis mieux à même de saisir à la fois ce qu'écrivait Florensky et ce que m'a dit Vladimir Benjaminovitch. Que m'a-t-il dit ? «Le Père Florensky parle de la Demeure Saint Serge comme du centre du monde» ? Ou bien : «Ce n'est plus comme avant» ?

C'est la Russie que voulait me faire voir mon ami russe. La Russie dont le visage –pense-t-il (mais est-ce bien cela qu'il pense ?)– est aujourd'hui en train de s'estomper. Quant à moi, que suis-je venu faire, sinon regarder si je pouvais voir la Russie. Mais qu'est pour moi la Russie ? Depuis toujours, elle est d'abord liée aux livres, mais à une certaine sorte de livres : ceux en qui se manifestent une exceptionnelle, une très intense manière de vivre et d'être humain. Puis, la Russie s'est aussi étendue aux icônes. Enfin, elle a gagné (mais avec les plus grandes difficultés, vu que je n'en sais pas la langue) jusqu'à la poésie russe.

Le premier soir, à peine arrivés dans son petit logement de la rue Kadómtseva (entre la rivière Yaousa et le chemin de fer de Sibérie), Vladimir Benjaminovitch m'a donné le numéro 56 d'une belle revue, XX^{ème} siècle, consacré à ce que tout le monde, là-bas, nomme le «siècle d'argent», c'est-à-dire ce temps du monde russe (dont Rilke fut le témoin) qui va de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'au-delà de la «révolution» léniniste, et que caractérisent une invention et un foisonnement dignes des plus riches moments de l'histoire. Comme j'en feuilletais les pages,

l'idée s'imposa : c'est uniquement grâce à tout ce qui s'est ouvert pendant ces années fiévreuses que la Russie a pu survivre à ce que le Père Serge Boulgakov nommait «la barbarie, ... l'invasion spirituelle de Huns sur la terre russe, broyée par la presse d'airain du "pouvoir soviétique", avec des millions de vies humaines».

Avant de partir pour Moscou, j'avais écrit à Vladimir Benjaminovitch : «À part une seule chose, aller sur la tombe de Varlam Shalámov, je n'ai quant à moi aucun souhait de visite». C'est le jeudi 19 septembre qu'a eu lieu cette sortie.

Je ne raconterai pas les cachotteries bureaucratiques, les indications erronées, les déambulations sans repères, (ces moments où je finissais par croire que nous n'y arriverions plus) –encore qu'elles aient une vertu bien particulière, celle de faire éclore la saveur même du temps. Nous ne cessons de la laisser échapper à force de hâte, d'occupation et de programmations. Alors que le temps, contrairement à ce que nous voulons croire, ne cesse d'œuvrer de façon à ce que s'ameublisse en nous l'aptitude qui nous permet d'accueillir le présent comme il lui sied.

Bref : dans le cimetière de Kuntsovo, passée l'église, dans une minuscule allée qui descend doucement au milieu des tombes, apparaît sur une pierre funéraire verticale la tête de Shalámov, sculptée dans le fer. Le poète est aussitôt reconnaissable. Tant qu'il n'est pas anéanti, il tiendra tête. Un jour plus tard, à l'Université de Moscou, je dirai (ayant réussi à me le formuler le soir de Kuntsovo) que je voulais aller sur cette tombe, parce que Varlam Shalámov m'est enfin apparu comme le symbole même de l'âme russe, celle que rien ni personne, jamais, ne parviendra à réduire au silence.

J'ai souvent lu à des amis (je l'ai même lu un jour à la classe entière) ce texte des Récits de Kolyma, «Cherry-Brandy», où Shalámov se figure la mort de Mandelstam. Où est le corps de Mandelstam ? Quelque part aux environs de Vladivostok. Lorsqu'on pense à Ossip Mandelstam, il faut supporter l'idée qu'il a été lui aussi jeté dans un charnier.

Là où nous logions à Moscou, chez Olga Alexandrovna, sur le vieux piano droit de son petit studio, était posée une sculpture d'un de ses amis : le visage du poète qu'enserrent ses mains.

Ce studio comporte une minuscule entrée, un bureau, une alcôve, une cuisine et une salle de bains. Seule la salle de bain ne renferme pas de livres. Sur le mur qui fait face au piano noir, un grand tableau de Chvartsman. Au-dessus du piano, deux autres peintures. Ce que je décris là pourrait donner une impression de richesse, alors que c'est tout le contraire. Nous ne sommes pas au centre de Moscou, mais à huit kilomètres environ du Kremlin, dans une des constructions de l'ère brejnévienne, une cité silencieuse, triste et grise, où pourtant, entre les bâtiments, poussent de nombreux arbres. Lorsqu'on regarde par la fenêtre (vers le nord-est) on voit à droite la tour de la télévision, l'Ostankinskaya, qui ressemble la nuit à une fusée de science-fiction.

Olga Alexandrovna, qui séjourne pendant les semaines d'été et du commencement de l'automne à la campagne, nous a offert de nous héberger dans son studio. Ainsi nous sommes à Moscou comme chez nous – et pourtant bien loin de Paris. Le silence de la ville, le silence des voisins est impressionnant. Aucun bruit. Pas de cris d'enfants; les chiens n'aboient pas. La cage d'escalier ne résonne ni de voix ni de pas. L'ascenseur, bien que vénérable, ne fait entendre aucun vacarme. Dans la rue, les gens marchent sans se presser, et sans se regarder. J'ai cru d'abord déceler dans ce comportement les séquelles de la vie soviétique. Mais je crois à présent que c'est bien plus profond : c'est un trait paysan, que la vie citadine n'a pas réussi à effacer. Du même coup s'explique ce que j'ai pris tout d'abord pour de l'«impolitesse» : personne, par exemple, ne tient la porte à qui le suit; le faire pour quelqu'un qui sort après vous ne suscite pas même un regard. La «politesse» (et notez bien que je ne parle pas contre elle) n'est au fond que l'ensemble des automatismes grâce auxquels une vie citadine parvient à réduire les frictions entre des gens qui se côtoient de trop près. En Russie, même

à Moscou –ville dont les habitants se comptent par millions– l’espace n’est si peu mesuré que ce risque de frictions entre individus ne joue manifestement aucun rôle. Un trait paysan, ai-je dit; j’ajoute, pour être aussi intelligible qu’il le faut : d’une paysannerie clairsemée et peu nombreuse. Au XVIII^{ème} siècle encore, nous apprennent les historiens, la Russie était moins peuplée que la France.

Ce que nous nommons civilité (voire «civilisation») n’a pas originalement sa place dans l’existence d’êtres humains vivant à la campagne. Ma remarque ne vise aucunement à embellir idylliquement la «vie paysanne». Entre gens du même village, les relations ne sont pas nécessairement cordiales; mais elles n’ont pas à être *polies*. En-deçà de la politesse, les êtres, s’ils ne se connaissent pas, sont indifférents les uns aux autres. Et s’ils se connaissent, ils n’ont pas besoin de recourir à un code pour être en relations les uns avec les autres. Pour préciser encore ce qui me semble ici mériter attention, je vais raconter ce qui nous est arrivé un après-midi où nous nous promenions seuls dans le centre. Ma femme voulait aller voir le Conservatoire Tchaïkovsky. Avec le plan de la ville que j’avais acheté à Paris, il n’était pas bien localisable. Sur le Boulevard Nikitskyi, non loin de la maison de Gogol, j’entre dans ce qui me semble être un théâtre ou un petit musée, et je vois deux dames, l’une assise derrière son guichet, et s’entretenant avec l’autre qui visiblement était venue lui tenir compagnie. Comme aucune des deux ne parle d’autre langue que le russe, je ne puis qu’articuler interrogativement les deux mots «Konservatoriya Tchaïkovsky ?». Aussitôt, par gestes, on essaie de m’orienter; je déploie le plan, mais son côté sommaire ne permet pas de situer le monument. La visiteuse, alors, va chercher son manteau et ses paquets, et me fait signe de la suivre. Nous partons avec elle. Nous ferons ainsi près d’un kilomètre et demi, jusqu’à ce que notre accompagnatrice s’arrête en nous montrant la statue de Tchaïkovsky et le bâtiment dont elle orne le devant. En lui

rendant les paquets que j'avais portés pendant qu'elle nous guidait, je lui dis en russe, aussi distinctement que je puis, «le plus grand merci». Et là, à notre grande confusion, elle, qui s'était dérangée pour nous, plonge la main dans l'un des paquets, et nous tend avec un sourire enjoué deux confiseries.

À rapporter ce geste, j'éprouve aujourd'hui de la honte : alors que nous sommes les obligés de cette dame, et que, pour lui en rendre grâce, je n'arrive guère au-delà d'un balbutiement, voilà que c'est elle encore qui nous remercie. Comme si marquer de la reconnaissance pour ce que l'on a reçu de quelqu'un faisait aussitôt naître chez le donateur un regain de générosité. Cette caractéristique, il faut l'identifier comme encore plus profonde que paysanne, la reconnaître à vrai dire comme caractère foncièrement *populaire*. «Populaire» dans un sens que je n'hésite pas à qualifier de *métaphysique*, ne serait-ce que pour éviter toute simplification hâtive et toute entente qui s'empresse de ramener à un seul plan l'immense subtilité des choses. Devrait être ainsi considérée comme «peuple» toute humanité qui refuse (pour toutes les raisons qu'on voudra – aussi bien les bonnes que les mauvaises) d'avoir à exercer aucun pouvoir; une humanité pour laquelle le pouvoir est, au sens premier du terme, sacré, c'est-à-dire tel qu'il est vital pour elle de ne jamais entrer en contact avec lui. On voit que je continue de ne pas idéaliser : car cette particularité foncièrement *populaire* que je viens d'évoquer n'est autre que l'unique moyen, pour une humanité qui se voit et se vit comme «peuple», de garder ses distances, en veillant scrupuleusement à ne jamais être en situation de rien devoir à personne. Quand une telle attitude modèle à ce point les êtres humains qu'elle devient chez eux un comportement spontané, ils sont véritablement des «gens du peuple» – ceux qui, en restant à l'écart d'eux, se distinguent des «autres», lesquels exercent sur eux toutes les formes de domination. Voilà l'une des choses qu'il m'a été

donné de voir en Russie : comment la paysannerie et le peuple ont une manière singulière d'être à distance, ou mieux encore : une manière tout à fait typique d'occuper l'espace.

A trois occasions au moins, lors de promenades (par exemple le long de la rivière Yaousa pour aller voir le vieil aqueduc de Catherine II), Vladimir Benjaminovitch a presque sentencieusement répété une phrase dont il nous laissait ainsi sans aucun doute à développer les implications : «En Russie, la terre n'appartient à personne». Voilà encore un propos dont le sens ne se saisit que métaphysiquement. Mais le métaphysique est loin de former un domaine abstrait et séparé de la vie courante. Que la terre, en Russie, n'appartienne à personne, c'est bien plutôt cela qui, de multiples manières, façonne d'emblée le rapport à l'espace dont je viens de parler.

Dès les premiers instants de notre séjour à Moscou, nous avons bien vu que l'espace n'y est pas celui que nous connaissons en Europe. Ce qui (je m'empresse de le dire) n'implique aucunement que la Russie m'apparaisse comme un pays autre qu'européen. Cet espace n'est pas non plus l'espace du «Nouveau-Monde», l'espace américain –bien que par de nombreux aspects ils semblent tous deux se ressembler, quand on se polarise superficiellement sur leur «immensité», sans remarquer comment le rapport à l'immensité les sépare vite radicalement.

Arrivant du nord, c'est-à-dire du côté où le pays est le plus plat, on n'a pas une vue d'ensemble de la ville. Aucune rupture apparente entre les constructions périphériques et celles de la ville proprement dite. Ainsi peut-on rouler pendant des kilomètres dans un paysage urbain monotone où la seule chose qui attire l'attention, c'est l'absence de densité entre les constructions. Mais dès qu'on approche du centre, c'est-à-dire dès que le vallonnement si caractéristique de Moscou devient visible, ce qu'implique cette absence de densité saute aux yeux comme la particularité de l'espace que je cherche à cerner.

Le centre de Moscou, du Kremlin à la ceinture de boulevards dite «des Jardins», est construit sur le système de collines qui borde la rive gauche de la Moskova. C'est là que l'on peut voir, grâce aux différences d'étagement, apparaître dans toute son extension la ville. Et c'est là que frappe cette caractéristique de l'espace qu'il me semble si important de saisir. Partout, même au centre, l'espace n'est jamais continu, de sorte que tout y est constamment interrompu par ce que j'ai bien envie d'appeler un large vide interstitiel, dont l'exemple le plus significatif est donné par ces innombrables et divers terrains vagues, à quelques dizaines de mètres seulement du Kremlin, où poussent de maigres végétations d'arbustes.

Si l'on compare le Kremlin avec le Jardin des Tuileries (tous les deux ont à peu près la même superficie, avec cette différence que le Kremlin est une sorte de grand triangle presque équilatéral, alors que les Tuileries forment un rectangle beaucoup plus long que large), la différence de l'espace saute aux yeux. Alors qu'à Paris l'espace plein et l'espace vide se répartissent quasi géométriquement en s'excluant l'un l'autre, à Moscou ils ne cessent de s'interpénétrer d'une manière de plus en plus énigmatique au fur et à mesure qu'on en prend mieux conscience. Entre la limite du Palais du Louvre et la place de la Concorde il y a plus de distance en mètres qu'entre n'importe quelles extrémités du Kremlin. Pourtant, lorsqu'on est à l'intérieur du Kremlin, l'impression de distance est incomparablement plus intense. Est-ce parce que dans son enceinte se trouvent un grand nombre de bâtiments ? De fait, on y compte au moins quatre palais, et six églises, dont trois cathédrales. Mais le plus surprenant, c'est que tous ces édifices semblent dressés au milieu d'un espace vide, d'où un sentiment puissant d'immensité.

C'est sans doute en visitant les églises que l'on peut le mieux approcher la singulière structuration de l'espace qui y règne. Ces églises, même lorsqu'elles ont le titre de cathédrale, n'ont jamais les

dimensions de ce qui porte chez nous ce nom. L'iconostase, dans la mesure où aucune de ses portes n'est habituellement ouverte, en diminue encore les dimensions. Et pourtant, même la plus petite église, la Cathédrale de l'Annonciation, avec son escalier menant à la galerie qui entoure le foyer liturgique, donne le sentiment que l'espace y est extraordinairement vaste. Est-ce par la profusion des fresques, des icônes, des candélabres, des ornements ? Ou bien au contraire, au-dessus de cette profusion, par la surprenante envolée verticale qui joue à peu près, avec une énergie au moins égale, mais en sens exactement inverse, le rôle du « canon de lumière » cher au grand architecte Le Corbusier ? Ou bien encore, par la splendeur du sol pavé en carreaux irréguliers de jaspe dont les couleurs prennent toutes les nuances du carmin au pourpre ? La réponse se trouve plutôt quand on saisit tous ces composants non plus isolément les uns des autres, mais à partir du tout qu'ils configurent et dont ils sont d'avance les parties indissociables.

Il n'est pas aisé de parvenir à prendre en vue tous ces éléments en partant de leur noyau d'unité quand il s'agit d'une œuvre d'art aussi accomplie que la cathédrale dont je viens de parler. Là en effet, toutes les tensions vont à leur terme avec une force et perfection de tracé qui vous laisse inmanquablement sur place, dans une sorte d'hébétude ennemie de la clairvoyance à laquelle il faudrait pourtant pouvoir recourir.

Mais il n'y a pas que l'œuvre d'art pour réaliser une telle concrétion. Le samedi 21 septembre, Vladimir Benjaminovitch nous a conduits, avec ses fils Volodik et Oleg, à la demeure de campagne d'Olga Alexandrovna, près du village d'Azarovka, situé au-delà de la rivière Oka, c'est-à-dire à plus de cent kilomètres au sud de Moscou. Là, nous avons pu voir l'isba, construite du temps de sa grand-mère, au tout début du XX^{ème} siècle, et où elle a composé tous ses poèmes. Petite maison de bois à un seul étage, posée sur la terre, dans une vallée en pente douce vers

un marais, en contre-bas, né du travail discret des castors. Tout l'été, Olga Alexandrovna y vit seule, face aux arbres fruitiers du jardin qui s'étend devant la maison.

Nous n'y sommes pas entrés aussitôt. Les garçons jouaient dans le long jardin; nous restions au soleil, à regarder, derrière le marais où poussent des bouleaux, la colline monter vers les autres maisons du village. C'est une toute vieille maison. Le bois dont elle est construite commence par endroits à céder. Les portes ne joignent plus guère, les carreaux sont sommairement ajointés, les revêtements montrent une grande fatigue.

On y entre par quatre marches de bois, pour arriver d'abord dans une sorte de couloir qui court tout du long, deux mètres environ devant ce qui apparaît alors comme façade interne de l'isba. Ce couloir est rempli d'outils, d'ustensiles, de vêtements et chapeaux de jardinage, de fruits récemment ramassés. Vers le milieu, la porte pour accéder à la demeure. D'abord un très petit espace, presque carré, où se trouvent la grande pierre d'évier et, en direction de l'intérieur, le four, à côté duquel on passe pour arriver dans la pièce principale, avec son annexe au fond à gauche, l'alcôve et le lit. C'est en voyant cette pièce que l'on saisit tout à coup ce qu'est cette isba. Avant, ce n'est presque encore qu'un pauvre logis. À peine là, toute l'habitation paysanne rayonne de sa calme évidence.

Le milieu de la maison est le four, autour duquel se module tout l'espace. Ce four est comme ces poêles en faïence que l'on voit dans les pays germaniques, avec pourtant cette différence notable que, construit en briques réfractaires, il est enduit d'un simple crépi rugueux. C'est le foyer, où se cuit la nourriture, et où, l'hiver, se maintient la chaleur. On entretient le feu par une petite ouverture basse, située latéralement dans le passage qui mène du petit carré où se prépare la cuisine au lieu de séjour. Olga Alexandrovna, le soir venu, y allumera une petite flambée, assise sur un tabouret, comme l'étaient (tiendra-t-elle à nous dire) sa

grand-mère Daria Ivanovna, puis sa tante. Le four étend ses parois sur les quatre espaces au sein desquels se dispose la demeure. Aussitôt que le feu y est allumé, son mur crépi diffuse généreusement la chaleur. Une longue banquette basse, dans la pièce, permet de s'asseoir dans son rayonnement.

Il reste à décrire la pièce où la vie de la maison se concentre, ses proportions parfaites, son orientation, la disposition des fenêtres, l'ameublement, la lumière qui y règne. Je me souviens qu'en y pénétrant, j'ai été arrêté par une sorte de saisissement : devant une harmonie si simple et si entière. La pièce est un peu plus longue que large. Face au mur du four et à sa banquette, le mur extérieur tourné vers le jour, avec ses fenêtres. Dans l'angle opposé à celui par lequel on entre, une table ronde, entourée de chaises. Dans l'autre mur qui, après l'angle, mais avant d'arriver à l'alcôve, continue de limiter la maison par rapport à l'extérieur, une fenêtre. Les fenêtres sont juste assez grandes pour laisser entrer le plus de lumière et le moins de froid. Ces habitations, depuis des siècles, ont acquis peu à peu tout ce qui permet de supporter la rudesse des hivers avec les moyens les plus rudimentaires. Le plancher de bois massif est détaché du sol. La hauteur de la pièce (assez faible, puisque je crois bien que j'aurais presque pu toucher le plafond en levant le bras) en agrandit par contraste la longueur et la largeur. La pièce s'étend ainsi à la fois spacieuse et intime, vaste et habitée – ces mêmes tensions subtilement antagoniques que nous retrouverons le lendemain en visitant les églises du Kremlin, et que l'expérience d'Azorka nous aura préparés à ressentir avec d'autant plus d'intensité.

Pour mener à bien ce que j'ai commencé d'écrire, il est peut-être bon que je dise quelle en est l'intention. J'aurais aimé pouvoir redonner quelque chose, en échange de ce que nos amis nous ont prodigué sans compter pendant tout notre séjour. C'est pourquoi j'essaie de dire ce que nous y avons aperçu. Si je pouvais y parvenir, ne serait-ce

que sur un seul point, il me semblerait ne pas être venu indignement leur rendre visite.

Or plus j'y repense, plus ce que j'ai ressenti en Russie me semble avoir à faire avec le *symbole*.

Je crois, au sujet de la peinture et de l'art en général, être arrivé à comprendre un certain nombre de choses qui, au fond, tournent toutes autour de ce qu'on pourrait nommer provisoirement le «non-symbolisme» de l'art moderne. Par là, j'entends (le terme de «symbolisme» étant pris au sens habituel d'aujourd'hui) l'idée selon laquelle l'art parvenu à son accomplissement n'est plus en référence à autre chose que lui-même – pour le dire avec des termes qui nous sont familiers : l'art moderne est celui où le sujet de l'art n'est autre que l'art lui-même.

Ce qui s'est produit à ce propos pendant le voyage en Russie, c'est l'aboutissement d'une réflexion amorcée depuis longtemps, et qui touche d'abord à ce qu'a d'insatisfaisant l'usage que l'on fait de la notion de «symbolisme» lorsqu'il s'agit de comprendre l'art. Symétriquement, le résultat de la réflexion s'en vient aussitôt concerner le symbole en général, indépendamment même de sa relation à l'art.

Sans doute, toute la difficulté provient de ce que l'entente traditionnelle du «symbole» s'est depuis très longtemps fourvoyée dans une impasse. On croit en effet définir le symbole, en soulignant ce moment de glissement vers autre chose vers quoi le symbole «ferait signe» et qui est censé le constituer. Inutile d'en donner des exemples, puisque c'est la pensée la plus communément admise – même là où, apparemment, on croit s'en être affranchi.

Pour se libérer de cette entente égarante du symbole, il suffit de se placer là où il n'est plus possible de manquer sa véritable nature. J'ai rappelé plus haut que Varlam Shalámov m'était apparu comme le symbole même de l'âme russe. «Symbole de l'âme russe», dans l'acception où doit s'entendre maintenant ce qui est dit, *implique qu'il ne peut y avoir d'âme russe en l'absence de son symbole*. L'âme russe et son

symbole sont liés si intimement, que vouloir penser l'un sans l'autre est un comble d'abstraction que seule une analyse formelle peut autoriser (et d'où, par conséquent, aucune conséquence réelle ne peut être tirée). «Symbole», tel que ce mot parle en grec, dit en effet une unité première, indérivable et irréductible; une unité tellement unie qu'il vaudrait mieux dire même (bien que la formulation soit absolument fausse) : l'âme russe est son propre symbole, tout comme le symbole de l'âme russe est l'âme russe elle-même. La vertu d'une telle formulation (qui, je le répète, est fausse en stricte logique), c'est qu'elle donne un critérium très solide pour reconnaître ce qui peut être un vrai symbole.

En ce sens nouveau, il faut bien se rendre à l'évidence que tout art véritable est symbolique –mais justement (à l'inverse de l'entente encore répandue du «symbolique») dans la mesure où dans une œuvre d'art véritable, il n'y a aucun appel vers quoi que ce soit d'«extérieur» à l'œuvre, qui lui donnerait son «véritable sens». L'appel du symbole reçoit directement sa réponse, au sein même de l'œuvre, et en tant que cette œuvre, qui n'est œuvre que dans la mesure où elle s'adresse à nous.

Pour bien comprendre cette nature du symbole, revenons à Varlam Shalámov. Symbole, disais-je, de l'âme russe. Je pourrais tout autant dire : symbole du peuple russe, à condition de bien entendre le «peuple» dans l'acception que j'ai proposée plus haut. Peuple : cette portion de l'humanité qui refuse, avec la sûreté de l'instinct, d'avoir la moindre part au pouvoir et observe à son égard comme une obligation d'avoir à garder ses distances. Pendant tout notre séjour –j'en parlais à ma femme– j'étais tourmenté par les clichés qui font obstacle à la perception de ce que nous pouvons nommer, en reprenant le mot si parlant de Hölderlin, la «popularité» russe (*popularitas* : ce qui donne au peuple la caractéristique qui n'est qu'à lui). Tout le monde connaît ces clichés : «fatalisme», «nonchalance», «paresse»... j'arrête l'énumération, non sans mentionner que même des écrivains russes cherchent à cerner le caractère populaire avec des lieux communs de ce genre.

Or il a, ce caractère, manifestement à voir avec le refus «métaphysique» que je signale. Rentré à Paris, je n'avais toujours pas trouvé de mot apte à faire dûment paraître ce comportement populaire. On ne voit pas sans parole; mais il n'est pas donné à chaque mot d'ouvrir sur ce qu'il s'agit de révéler; la plupart du temps, nos mots font écran au lieu d'être des fenêtres. Mes réflexions tournaient autour de l'idée d'écart, de distance –termes trop «objectifs» lorsque je les mesure à ce que l'attitude populaire a de spontané, sinon même d'antérieur à la réflexion. Penser à Shalámov, ici-même, où il s'agit de comprendre comment s'articule factivement ce comportement, c'est aller vers l'issue. Il y a dans les *Récits de Kolyma* un texte qui me paraît rendre présent ce que je cherche. Il s'intitule *La première dent*. Ce récit culmine dans le passage où est contée la réaction du narrateur, prisonnier en route vers son camp, face à une iniquité perpétrée à l'encontre d'un autre détenu par le chef de l'escorte :

Et, tout à coup, une vague de chaleur m'envahit. Je compris que tout, toute ma vie allait se jouer maintenant. Et que si je ne faisais pas quelque chose –je ne savais pas très bien quoi d'ailleurs– je serais venu pour rien avec ce convoi, j'aurais vécu pour rien mes vingt ans. Et la honte de ma propre poltronnerie qui brûlait mes joues me quitta : je les sentis devenir toutes froides alors que mon corps se faisait tout léger. Je sortis du rang et je déclarai d'une voix tremblante :

–Je vous défends de battre cet homme.

Ce que décrit Shalámov, c'est au sens le plus propre une réaction : sous l'effet d'une situation subie, sans qu'il y ait intention préalable, tout à coup s'imposent un geste et une parole. Faire face, dans ces conditions, exclut la possibilité même de la bravade. C'est un sursaut, qui vient des entrailles, et dont on se sent bien plus le véhicule que l'agent. Telle est, me semble-t-il, la caractéristique la plus essentielle du comportement

populaire : une réaction (et non une action) qui s'arc-boute au simple geste de *résister* – si l'on veut bien entendre ce terme dans son acception latine : arrêter toute autre posture et ne plus rien faire d'autre que : faire face.

Martin Heidegger a pris soin de décrire ainsi la relation antagonique qui lie ceux qui exercent le pouvoir et le peuple. On peut lire dans le *Discours de rectorat* (je retraduis un passage décisif du § 40) : «Exercer le pouvoir implique en tout état de cause que soit accordé au peuple le libre usage de sa force. Or être le peuple, cela implique d'abord et avant tout : résister».

Je sais qu'il y a quelque chose de téméraire à rapprocher Heidegger et Shalámov. Pourtant j'en prends le risque, tout en demandant au lecteur la plus attentive bienveillance.

—Je ne suis pas de ceux qui croient que l'on puisse penser sans risque. Mais de quel risque parlez-vous ici ?

—Du pire des risques, pour nous autres : celui de confusion. Confusion entre l'ordre de la pensée et celui de la poésie –cette confusion nous amenant à ne pas examiner en quelle acception le terme de «résister» doit être pris.

—J'entrevois bien, à ce propos, une confusion massive : entendre «résister» au sens qu'a pris le mot depuis les années 1940-1945, qui virent en Europe se lever puis s'organiser la Résistance à l'hitlérisme.

—Vous avez entièrement raison. Si on entend ainsi le mot, on se bloque la possibilité de comprendre ce que dit Heidegger.

—Il est, sur ce point, très caractéristique que l'opposition et la lutte contre le communisme totalitaire ne portent toujours pas le nom de «résistance», mais celui de *dissidence*.

—Voilà qui devrait suffire pour nous obliger à rendre notre écoute plus fine. Il ne s'agira donc pas d'identifier la «dissidence» et la «résistance», mais de tenter de voir quelque chose d'autre. La grande et éprouvante difficulté de ce travail, c'est de malheureusement laisser croire qu'avec

lui on favorise l'oubli des crimes commis. Un nouveau risque –qu'il faut assumer sans broncher. Chaque fois que nous verrons encore émerger ce soupçon, nous aurons à cœur de redire : nous ne travaillons pas dans le but que soient oubliés les crimes, mais tout au contraire pour que ce qui les a rendus possibles devienne toujours plus identifiable. —Vous parlez de «quelque chose d'autre». Si je vous suis, cela a à voir avec ce que vous tentez de mettre en rapport (j'entends bien : un autre rapport que celui de l'identification) –à savoir l'attitude de refus de Shalámov et ce que Heidegger nomme «résister», et qu'il affirme être le déploiement propre de la force du peuple.

—Oui. Pour bien le voir, il n'est pas inutile d'apporter quelque précision à propos du terme de «peuple» chez Heidegger.

—La notion de peuple, comme nous le savons tous deux depuis longtemps, passe pour indéfinissable par essence.

—Raison de plus pour nous mettre à la tâche d'en proposer une définition. Car il y a bien là une ambiguïté, dans la mesure où «peuple» signifie à lui seul aussi bien le tout que la partie. Aussi bien, par exemple, le «peuple français» en entier que, dans un peuple comme tout, l'ensemble des humbles qui en constitue la grande majorité.

—La même remarque vaut pour le mot allemand «Volk» : c'est tout autant le «peuple» comme entité nationale que comme condition sociale de ceux qui occupent une situation inférieure.

—C'est bien pourquoi je dois préciser à présent que la nouvelle traduction que j'ai donnée plus haut (celle du § 40 du *Discours de Rectorat*) ne rend pas en français la lettre de ce qu'écrit Heidegger. Chez lui en effet «Volk» s'entend univocément dans l'acception globale. Alors que ce qui apparaît dans ma traduction sous le nom de «peuple», ce n'est justement pas le peuple en entier, mais uniquement le *peuple* tel que je propose de l'entendre –comme l'humanité qui ne se sent en droit d'exercer aucun pouvoir.

—Si j’entends bien, vous traduisez (pardonnez-moi d’être à ce point direct) à contre-sens de ce que dit Heidegger ?

—On peut dire ainsi, à condition de noter que si je vais à contre-sens, c’est pour des raisons qui ne sont pas, elles, contraires à ce que je crois être l’intention de Heidegger.

—Soit. Mais alors, si Heidegger use univocément du mot «peuple» pour dire le peuple allemand en entier, comment nomme-t-il ce que vous traduisez, vous, par «peuple» ?

—Il le nomme «die Gefolgschaft».

—Qui veut dire ?

—«L’ensemble de ceux qui suivent, ou qui obéissent». C’est ce qui se perçoit à la simple écoute du mot, où l’on entend le verbe «folgen» : suivre, obéir. Ce mot *Gefolgschaft* désigne l’ensemble de ceux qui obéissent par fidélité. Chez nous, dans notre langue latine, «les partisans» (ceux qui prennent tel ou tel parti) pourrait bien rendre le mot allemand, au moins dans son acception immédiate, qui coïncide curieusement avec son usage dans le jargon hitlérien.

—Car ce mot fait partie du jargon hitlérien ?

—Sans aucun doute. La caractéristique de ce jargon, du point de vue de sa terminologie, c’est qu’il a récupéré quantité de mots anciens, en leur faisant prendre, par une sorte de gauchissement, une acception nouvelle. Ainsi, «Gefolgschaft» désignait chez les historiens de l’ancienne Germanie ce que Tacite nomme «comites» ou «comitatus», c’est-à-dire la «suite des féaux» (que notre vieille langue appelait «la comitive»). Chez les hitlériens, le gauchissement a lieu en ceci que l’obéissance par fidélité à un prince (laquelle est subordonnée à la loi divine) devient obéissance à la seule volonté du chef.

—Comment faut-il entendre *Gefolgschaft* chez Heidegger ?

—Comme «peuple» –dans l’acception que je propose! Autrement dit : pas plus au sens hitlérien qu’au sens féodal. Ce que, partout autour

de nous, l'*intelligentzia* (montrant ainsi le peu d'intelligence dont elle est capable) s'obstine, aujourd'hui encore, à ne pas vouloir admettre.

—Laissons de côté l'*intelligentzia*. J'essaie donc de vous suivre : vous voulez réserver le nom de «peuple» uniquement à la partie la plus nombreuse d'un ensemble d'êtres humains vivant en communauté, alors que Heidegger réserve ce nom uniquement à l'ensemble lui-même. —C'est bien cela.

—Vous insistez par conséquent sur l'acception très singulière dans laquelle il faut prendre, selon vous, le terme qui, chez Heidegger, désigne ceux que, vous, vous nommez le «peuple».

—Parfaitement.

—Ce que vous nommez «peuple» doit s'entendre selon vous à partir de la «force de résistance» qui le constitue comme «peuple».

—Pas «selon moi» ! C'est Heidegger qui écrit cela, et en toutes lettres. Et sur ce point encore, l'originalité de sa pensée peut être mise en évidence. Car ce que j'ai traduit plus haut par «exercer le pouvoir», c'est le mot «Führung». Ce mot, partout ailleurs qu'en Allemagne, évoque aujourd'hui encore Hitler lui-même, «der Führer». À peu près comme si, parce que Staline se faisait nommer «Guide», nous ne pouvions plus parler par exemple d'un guide de montagne sans que cela rappelle automatiquement le «petit père des peuples».

—Je veux bien, mais «Führung» ne signifie pas «exercer le pouvoir».

—«Führung», c'est le fait de diriger, la «dirigeance». Or qu'est-ce que diriger, sinon : exercer le pouvoir ? Le pouvoir, de quelque côté qu'on le prenne, consiste en fin de compte à prendre des décisions, et à les imposer. Or, si vous examinez ce que Heidegger dit (en toutes lettres, je le répète !) du rapport entre *exercer le pouvoir et être le peuple* –ou avec ses propres termes à lui : du rapport entre *diriger* et *suivre les directives*, il y a de quoi être surpris. Diriger, ce n'est pas d'abord imposer des directives, mais «accorder à ceux qui suivent leur force propre». En

d'autres termes : diriger suppose d'abord de laisser se déployer ce qui est du seul ressort de ceux que l'on prétend diriger. Et cette force, propre à ceux qui sont dirigés, c'est la force de résister : *Widerstand*.

— Si je tiens compte de ce que vous venez de dire, je comprends en quoi cette résistance ne doit pas être entendue à l'exemple de celle qui, pour nous, se nomme depuis la Seconde Guerre mondiale la « Résistance ».

— En effet. D'abord parce que la relation normale entre ceux qui exercent le pouvoir et le peuple n'est pas la guerre (ou pire encore : la guerre civile). Non que Heidegger se représente cette relation d'une manière idyllique. Entre les dirigeants et le peuple il y a bien, explique-t-il, une *lutte*, mais cette lutte n'est pas un affrontement où il s'agit d'éliminer ceux contre qui on lutte.

— Lutter suppose toujours un adversaire.

— Sans doute, mais tout adversaire n'est pas nécessairement un ennemi. Il peut être, il devrait être celui avec lequel on lutte.

— Faites-vous une différence entre la *lutte contre* et la *lutte avec* ?

— Je crois qu'il importe d'en faire une. Ne serait-ce que pour laisser ouverte la possibilité d'une lutte qui ne soit pas orientée sur l'anéantissement de l'adversaire, mais sur l'élévation des deux antagonistes, élévation qui résulte de leur mutuelle adversité et est obtenue à travers elle, et même grâce à elle. Mais là encore, soyons vigilants, et ne nous laissons pas entraîner vers l'angélisme.

— La lutte avec l'Ange est tout sauf angélique.

— La lutte du peuple avec ceux qui exercent le pouvoir encore moins. C'est pourquoi j'ai cité cet extrait de *La première dent*. Mais j'aimerais dire à présent pourquoi ce récit exemplaire ne permet pas de comprendre directement ce que veut dire *résister* pour un peuple.

— Je crois avoir déjà saisi.

— Dites-le moi donc.

— C'est parce que cette réaction que raconte le narrateur est, si j'ose dire, plus que paradigmatique. C'est en effet un véritable moment

d'héroïsme que raconte Shalámov. Or, si je vous comprends bien, la lutte du peuple avec ceux qui exercent le pouvoir ne prend pas toujours ces traits héroïques.

—Elle ne les prend presque jamais! Et ceci, pour la raison que le peuple n'a pas de pouvoir. Il n'a pas de pouvoir parce qu'il ne peut pas en avoir. Résister, en tant que comportement du peuple, ce n'est donc pas d'abord résister à ceux qui exercent le pouvoir, mais résister à la tentation du pouvoir.

—Est-ce bien là la conception de la «résistance» dont parle Heidegger ?

—Selon moi – ici, je vous accorde volontiers la tournure – sans doute. C'est en tout cas ainsi que je comprends Heidegger. Ce qui me conforte dans cette idée, c'est qu'elle va à contre-sens de toutes les idées reçues. Résister au pouvoir, en effet, ce n'est pas déployer un contre-pouvoir, mais demeurer inébranlable dans la volonté de rester à l'écart du pouvoir.

—Peut-on encore même parler de volonté ?

—Vous avez raison! C'est plus profond que de la volonté. Si le peuple reste à l'écart du pouvoir, c'est qu'il ne peut pas faire autrement; il n'y entre aucun calcul; c'est pour lui aussi «naturel» que le fait de parler sa langue.

—Il ne déploie donc pas, dites-vous, de contre-pouvoir. Le peuple n'est pas une contre-société.

—En aucune façon. Si vous voulez bien entendre sans malice ce que je vais vous dire, le peuple n'a pas, de lui-même, dans les conditions habituelles de la vie, la moindre velléité de révolte : «résister» et «se révolter» ne sont pas du tout la même chose.

—Ne craignez-vous pas de formuler ainsi une conception «mystique» de la popularité ?

—Le simple fait de pouvoir renvoyer ici à la manière dont Péguy pense le mystique m'ôte une bonne part de mes craintes.

—Une partie seulement ?

—Oui. Parce que je ne puis faire abstraction du fait que chez Péguy,

la «mystique» est l'antipode de la «politique». Or Heidegger pense la «politique» en lui gardant toute la plénitude de sens qu'avait ce terme pour les anciens Grecs.

—Est-ce que ce que vous essayez de dégager comme le rapport entre «exercer le pouvoir» et «être le peuple», serait pour vous le trait fondamental du politique ?

—Seulement à condition que vous laissiez se manifester toutes les implications qui donnent sa concrétion au rapport que vous signalez.

—Il y a d'abord la *résistance*.

—Pas *d'abord*. La résistance du peuple n'est pas première; pas plus d'ailleurs que ne l'est l'exercice du pouvoir. Les deux sont liés ensemble. De la part de ceux qui exercent le pouvoir, la résistance doit être non seulement tolérée, mais accordée comme droit. Le verbe dont use Heidegger, «*zugestehen*», a une acception nettement juridique, celle du droit accordé, c'est-à-dire reconnu. En d'autres termes, exercer le pouvoir ne se peut légitimement que si le peuple a constamment la possibilité de résister.

—Que peut bien vouloir dire «résister» si, comme vous venez de le dire, ce n'est pas *résister au pouvoir* ?

—Nous voilà devant une de ces terribles difficultés qui viennent de notre usage maladroît de la langue. J'ai dit : résister, ce n'est pas déployer un contre-pouvoir. Mais ce n'est pas non plus rester passif devant le déploiement du pouvoir. Si la réaction n'est pas une action, elle n'est pas non plus simple inaction. Entre agir et subir, entre l'actif et le passif, dans cet entre-deux pour lequel nos langues n'ont pas développé de vocabulaire –c'est là qu'est le site de la résistance dont nous parlons. Elle n'est pas héroïque, comme le geste que décrit Shalámov. Mais le geste héroïque, malgré tout, nous apprend quelque chose sur la résistance populaire. Je l'ai déjà dit : cette résistance n'est pas le résultat d'une délibération, mais présente un caractère d'immédiateté qui la

rend presque insaisissable. Aussi faut-il essayer de l'entrevoir pour ainsi dire par réfraction.

La résistance et l'exercice du pouvoir forment à eux deux une unité. Une unité aussi indissociable que celle du symbole. Ce qui veut dire qu'il n'y a pas d'exercice du pouvoir sans résistance, ni de résistance sans exercice du pouvoir. Plus exactement : le pouvoir ne saurait être exercé comme il faut qu'il le soit sans résistance – et la résistance véritable ne peut se déployer s'il n'y a pas exercice du pouvoir. Cette seule formulation devrait laisser mieux entrevoir ce que pourrait être l'unité dont il est question. Car un exercice du pouvoir sans cesse rappelé à la réalité par la réaction de résistance du peuple se verrait, pour une grande part, garanti d'emblée contre les emportements qui, sinon, le font insensiblement glisser vers l'arbitraire. De sorte que la résistance du peuple, du simple fait qu'elle contrecarre la tendance spontanée de tout pouvoir à dévaler vers la violence, prend secrètement part à son exercice légitime. Situation hautement propice à ce que l'existence communautaire des hommes prenne l'allure de la politique.

Que faut-il entendre par «politique» ? En 1918, dans le texte que j'évoquais en commençant, Paul Florensky parle de «la formation du peuple en un État». Dans des circonstances symétriques, Heidegger parle en 1933 du «peuple en son État». Chez le philosophe allemand, comme je l'ai déjà dit, «peuple» (Volk) doit s'entendre comme l'unité entière de ceux qui exercent le pouvoir et de tous les autres. Je ne saurais me prononcer sur la manière dont il convient d'entendre (quant à cette distinction précise) ce que dit le Père russe. Mais ce qui me semble clair, c'est que l'unité que forment –cette fois dans la formulation qui est la mienne– ceux qui exercent le pouvoir et le peuple, cette unité n'est réelle, selon ce que dit Heidegger, que conditionnellement : à la condition expresse que soit reconnu au peuple ce qui lui est le plus

propre, la force de résister. La forme expresse de cette reconnaissance n'est autre que l'État.

Ce qui se dessine sous nos yeux, c'est proprement un paradoxe : celui dont ne parlent ni Florensky ni Heidegger. Mais ils prononcent tous deux le mot «État» –que nous ne devons pourtant pas identifier trop vite.

Si l'on tient à souligner l'aspect de permanence qui parle dans le nom d'État, il est bon de regarder vers la permanence d'une figure plutôt que vers les institutions qui, en apparence, l'assurent. Car ce sont les institutions qui dépendent de la figure, non l'inverse.

De quelle figure s'agit-il ? De la figure que propose au monde une humanité constituée en État. Le paradoxe, c'est que cette figure d'humanité prend corps, comme nous disent l'Allemand et le Russe, en un État –mais que cet État repose non sur un affrontement, pas non plus sur un pacte, mais sur ce qu'il arrive au moins une fois à Péguy [dans le texte : *De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne devant les accidents de la gloire temporelle*, «Œuvres en prose complètes», Pléiade, t. II, p. 690] de nommer un «synagonisme» –et qui a été déjà effleuré ici sous le nom de «lutte avec...». C'est la situation contradictoire où ce qui lie les antagonistes n'est pas moins fort que ce qui les oppose, dans la mesure où ce qui les oppose ne parvient heureusement jamais à l'emporter sur ce qui les lie, mais où ce qui les lie n'est jamais longtemps plus fort que ce qui les oppose.

Avons-nous l'intelligence suffisante pour penser une telle lutte ? Peut-être faut-il commencer en s'interrogeant d'abord : avons-nous la possibilité d'entendre ce qu'elle met en jeu ?

Quoi qu'il en soit, reste la ressource de décrire. Depuis les «Lumières», tous ceux qui dirigent proclament qu'ils exercent le pouvoir au profit du peuple, grâce à la subtile solution qui consiste à prétendre le faire se gouverner par ses «représentants». Mais la question qui se pose aussitôt, si nous restons fidèles à la réflexion qui vient d'être entamée,

est la question suivante : instituer des représentants du peuple, *est-ce reconnaître au peuple la force de résister au pouvoir* ? N'est-ce pas plutôt institutionnaliser – dans le rude langage des Anciens – une forme nouvelle et particulièrement habile de corruption du peuple, où ce dernier est immanquablement pris au piège, puisque désormais aucune résistance n'a plus aucun sens, le pouvoir étant exercé en son nom ?

Propos difficile à entendre. Mais ce n'est rien comparé à ce qui vient. Car il y a bien pis que cette corruption du peuple. En 1945, dans le texte *Français, si vous saviez...* (« Essais et Écrits de combat », Pléiade t. II, p. 1.111), Georges Bernanos écrit : « Il n'y a plus de peuple ».

Nous ferions bien de méditer le fait qu'à côté de la corruption du peuple il y a, comme variante plus expéditive, l'*extermination*. Quand Ossip Mandelstam, dans le quatrième vers du poème qui lui coûtera la vie, prononce le mot « *moujikaborts*a » (briseur de moujiks), la « *dékoulakisation* » en Ukraine, de 1928 à 1933, avec ses millions de victimes innocentes, avait déjà donné au mot son poids littéral d'horreur. Il s'agit bien du « tueur de peuple ».

Mais les historiens ne manquent pas de nous le rappeler : exterminer le peuple peut prendre des formes certes moins spectaculaires mais tout aussi efficaces. L'industrialisation des pays « développés » d'Occident ne s'est pas faite sans écrasement de la paysannerie, laquelle, dans le langage pudique des théoriciens, se traduit par l'expression « amorçage de l'accumulation primitive ». En ce moment même, nous disait et répétait Vladimir Benjaminovitch, à lieu en Russie une extermination des pauvres dont personne ne parle.

Pour finir, j'aimerais revenir – en reconnaissance de ce qu'elle me paraît vraiment être – à la résistance qui est comme l'âme du peuple.

Rentrant de Russie, je n'arrivais toujours pas à nommer son ressort. Et tout à coup, je me suis souvenu d'une locution qu'emploie Cesare Pavese dans *Le métier de vivre*. Le contexte n'est certes pas le même;

mais ce que disent ces mots me semble aider à voir d'où la résistance du peuple puise son inaltérable solidité. Ce sont les deux mots : détachement sacré –*distacco sacro*.

C'est l'adjectif qui porte à lui seul toute la charge du sens. Car le détachement, à lui seul, s'adapte vite à tous les raffinements de la civilisation, au point de pouvoir devenir la marque même de la distinction. Se détacher, c'est se désattacher. Quand on n'a pas d'attaches, on est libre. Rompre des attaches ne se fait toutefois guère sans peine. Il devient donc même élégant de souffrir pour être libre.

Avec le détachement sacré, plus de place pour les élégances. Je sais bien que beaucoup de contemporains réagissent au mot de «sacré» avec la nervosité du vampire devant lequel on agite une tresse d'ail. Tant pis pour eux. Nous autres, pour notre part, nous savons que le domaine du sacré est celui de l'interdit –et qu'il n'y a tout simplement pas d'humanité possible sans interdit. Non pas un interdit promulgué par une autorité quelconque, mais bien l'interdit absolu, qui précède toute contradiction et même toute diction.

L'humanité populaire observe, par interdit, un détachement vis à vis de tout pouvoir. Comment cela ?

Pour répondre, il me faut de nouveau faire un détour. Car c'est encore Vladimir Benjaminovitch qui me l'a donné à comprendre, pendant notre séjour en Russie (j'ai mis tant de temps à discerner comment il parle : rien qu'en incises –ce qui demande de celui qui l'écoute une oreille particulièrement acrobatique). Dans sa cuisine, un soir, il fut question de son excessive «autocratie» d'homme russe. J'ai bien entendu : «autocratie». Il s'en accusait. Comme à l'accoutumée, je ne voyais pas ce qui pourtant crève les yeux : *autocratie*, c'est la croyance que «je» puisse être, à «moi» seul, la source et la mesure d'un pouvoir.

La perversion inhérente à tout pouvoir, la pesanteur qui lui fait dévaler sa pente, ne fait qu'un avec l'égarement de croire le pouvoir autocratique, c'est-à-dire dépendant de soi seul.

En tout être humain –Heidegger en repère le tour «existential»– il y a de quoi lui faire perdre le sens de cette pente. Chez ceux qui exercent le pouvoir, l'illusion consiste à considérer le pouvoir comme *leur* pouvoir, puisqu'ils l'imposent, et sans aucune limite –du moins le croient-ils quasi fatalement.

Le terrible privilège du peuple, c'est d'être au contraire sans cesse ramené à l'évidence que le pouvoir n'est pas et ne sera jamais le sien : le pouvoir est imposé au peuple, il le domine et au besoin n'hésite pas à l'écraser. Voilà ce que le peuple sait, d'un savoir solide, qui ne se laisse pas réellement convaincre par la sophistique des démagogues, parce que depuis toujours les tyrannies les plus féroces ont été celles qui se pratiquent au nom du peuple.

Je dis «savoir», mais c'est plus profond que ce que nous nommons savoir. L'expérience immémoriale du peuple s'y matérialise. C'est cela, la résistance du peuple : cette capacité de ne *plus bouger* face à ce qui menace de l'anéantir. Telle est la carrure du peuple, cette carrure qui, seule, est capable de contre-carrer l'emportement du pouvoir.

Suis-je à présent loin de la Russie, ou bien au contraire tout proche ? Est-elle en train de se perdre, ou bien résistera-t-elle au déchaînement qui la menace ?

Je pense de tout cœur à vous, mes amis de Russie...

Paris, 28 octobre - 6 novembre 2002

COLOFÓN

La presente edición de 500 ejemplares se terminó de imprimir en los talleres de Salesianos S.A. en el mes de marzo del 2019.

La cubierta fue impresa en Cartulina R/B de 250 grs
y el interior en Bond ahuesado de 80 grs.

Para la composición de los textos se usó
la familia tipográfica Borges.

Viña del Mar, 2019



COLECCIÓN HETEROGENIOS

El Narrador, Carlos Covarrubias F. (2015)

Los Ojos del Gato & El Retoque Inacabado. Memorial de Edíson Simons.

Edición bilingüe portugués-español, Gerardo Mello Mourão (2013)

Ha-Lugar de un Encuentro, Varios Autores (2012)

Carta de Alemania, Jaime Reyes G. (2010)

FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ nació en Santiago el 15 de junio de 1922. Estudió Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde fue alumno de Carlos Pedraza. Arquitecto, escenógrafo y pintor, entre los años 1959 y 1969 vivió en Francia donde fue discípulo de Henry Goetz y del artista holandés George Vantongerloo del movimiento Stijl, quien influyó directamente en su obra.

A su regreso a Chile ocupó la Cátedra de Artes Plásticas en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso que ayudó a fundar y de la cual llegó a ser director entre 1971 y 1986. Participó en el proyecto Amereida junto al arquitecto Alberto Cruz, el poeta Godofredo Iommi, el escultor Claudio Girola y otros profesionales arquitectos y artistas. Fue parte de la fundación de la Ciudad Abierta de Ritoque en la V región en 1970.

En 1991 dirigió el Proyecto Museo a Cielo Abierto que convocó a destacados artistas nacionales para realizar pinturas murales en construcciones del cerro Bellavista de Valparaíso. Fue además uno de los fundadores del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, co-fundador y profesor de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terra en Santiago, creador y editor de los Cuadernos del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso entre los años 1994 y 1999. En 1998 abandonó la labor docente para dedicarse en forma exclusiva a la pintura y la investigación artística.

La edición de *Cinco Intentos Filosóficos* de François Fédier seleccionados y traducidos por el arquitecto y pintor Francisco Méndez Labbé, no sólo profundizan la relación de la filosofía con los oficios en cuanto pensamiento y generación de obras, sino que levantan nuestra mirada ya sea ante el decir poético, el arte pictórico, o el sentido más profundo del pueblo ruso. Bien se diría que exponen, siguiendo a Fédier, un ensamblaje de partes dispares que logran unificarse.

Las nociones levantadas por él en estos textos, tales como destino, tradición, origen, fueron llevadas a lenguaje poético en el libro *Amereida*, marcando la puesta en marcha al interior de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV de los sucesivos viajes (travesías), que desde 1984, año a año, realizan profesores y alumnos de esa casa de estudios.



Fondo Nacional
de Fomento
del Libro y la Lectura
Convocatoria 2018

Región de Valparaíso

90
AÑOS
1928 - 2018



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO

5