

QU'EST-CE QU'INTERPRÉTER?

André MERCIER
(UNIVERSITÉ DE BERNE
Academia Internacional de Arte)

RÉSUMÉ QU'EST-GE QU'INTERPRÉTER?

Il y a des choses à interpreter que ne sont pas des choses de la nature, mais des réalités différentes de la réalité du monde.

Ainsi, l'art dramatique, la musique, et à la rigueur la danse sont des arts d'interprétation, nécessitant, outre la "création" des oeuvres, des "interprètes" (acteurs, musiciens, danseurs) de ces dernières.

Il conviendrait que philosophes et artistes nous disent en quoi consiste ce phénomène herméneutique qu'est la vie d'une oeuvre au sein de l'humanité pour laquelle elle a été "mise au monde".

Henri Gouhier, Gadamer, René Scherer, Paul Weiss, Ernesto Grassi, Senghor, Max Bill, Hans Erni, G. Argan, sont les auterus auxquels Mercier se rapporte et pour discuter ce sujet.

RESUMO QUE É INTERPRETAR?

Há coisas a interpretar que não são coisas da natureza, mas realidades diferentes da realidade do mundo. Assim, a arte dramática, a música e a dança são artes interpretativas, necessitando, além da "criação" da obra, de interpretes (atores, músicos, dançarinos) desta.

Caberia aos filósofos e aos artistas dizerem em que consiste este fenômeno hermenêutico que é a vida de uma obra no seio de uma humanidade para a qual foi posta no mundo.

Henri Gouhier, Gadamer, R. Schaerer, P. Weiss, E. Grassi, L. Senghor, Max Bill, H. Erni, E. Argan, são os autores a que Mercier se reporta para discutir essa questão.

Au titre de notre Académie figurent la philosophie et l'art. Poser, en son sein, la question de l'interprétation, me semble exiger qu'on s'en réfère donc à la philosophie comme à l'art. Bien entendu, il est couramment plus souvent question d'interprétation dans certains arts que dans d'autres, et dans ceux-là plutôt qu'en philosophie. Ainsi, l'art dramatique, la musique, et à la rigueur la danse sont des arts d'interprétation nécessitant, outre la "création" des oeuvres, des "interprètes" (acteurs, musiciens, danseurs) de ces dernières. En anglais, on les caractérise à l'aide d'un autre vocable, en parlant de **performing arts**, comme c'est le cas dans la désignation du Centre John F. Kennedy de Washington par exemple; en sanskrit, c'est aussi le cas de l'une des Académies de la Nouvelle Delhi, la **Sangeet Natak Akademi**. Les interprètes qui s'y exercent sont distincts des auteurs des oeuvres, puisque l'on attend d'eux qu'ils nous transmettent le sens original, ou du moins le message qu'en adressent ces auteurs, comme **Hermès** était censé transmettre aux hommes - et aux autres dieux - les messages que leur adressait **Zeus** - d'où le mot grec $\delta\epsilon\rho\mu\eta\nu\epsilon\iota\alpha$ pour l'interprétation, et celui $\delta\epsilon\rho\mu\eta\nu\epsilon\upsilon\tau\iota\kappa\eta$ pour la technique de l'interprétation. De nos jours, on entrevoit plutôt une sorte de science dans l'herméneutique, mais une science dite "humaine" - peut-être même la quintessence des sciences humaines - et non une science "naturelle". C'est donc qu'il y aurait des choses "à interpréter" qui ne sont pas des choses de la nature, des réalités différentes de la réalité du monde.

Pourtant, dans bien des traditions, le monde aurait été créé, par un démiurge par exemple; et les oeuvres sont dites aussi créées par leurs auteurs; on trouve même ces dernières dans les musées, dans les salons, les bibliothèques et ailleurs, en pierre, en bois, sur du papier ou sous telle ou telle forme matérielle, apparemment douées de la même concrétude que les choses de la nature. Et la création d'oeuvre s'appelle, en grec, **Tlo**.

Cette exigence de l'interprétation des oeuvres entraîne-t-elle la conclusion que les choses de la nature, elles, ne requièrent

pas d'interprétation, et que la technique de l'herméneutique ne s'applique pas aux sciences naturelles? Il est probable que les philosophes répondront oui à cette interrogation: on n'interprète pas une science, la physique, la biologie ..., puisqu'après tout une telle science est déjà une forme achevée, au moins sous forme provisoire, de l'explication de la nature.

Réciproquement, cette dernière affirmation veut-elle dire que les oeuvres ne sont, elles, pas achevées, puisqu'il faut une interprétation sinon pour les parachever, du moins pour les faire comprendre par étapes successives? C'est ainsi qu'apparaît l'alternative, devenue classique chez les auteurs allemands, du "verstehen" et de l'"erklären": "comprendre" et "expliquer", comme si c'étaient là les vrais pôles d'une alternative. Quand on entend prononcer ces deux verbes allemands, on peut avoir l'impression d'une vraie alternative; mais quand on les prononce en français (ou en anglais), l'alternative paraît s'effondrer, car le complémentaire d'ex-pliquer n'est pas comprendre (verstehen), mais im-plier; et en allemand d'ailleurs, les préfixes er- et ver- ne constituent pas une vraie alternative. Après tout, quand un professeur de science explique (erklärt) un phénomène à l'aide d'une théorie, l'électrodynamique par exemple, ses élèves le comprennent et comprennent (verstehen) ce qui se passe, en électricité par exemple.

Et pourtant, nous ressentons quand même une différence qui, je crois, provient bien plus de ce qu'il s'agit d'une part du monde: là, une fois pour toutes, dans son détail et sa complexité, même s'il évolue, comme s'il avait été créé avec et dans le temps, mais sans notre assentiment, d'autre part de ce que nous, les hommes, ajoutons au monde de notre propre chef. Et c'est à ces adjonctions qu'il s'agit de donner un sens qu'elles n'ont pas du seul fait que le monde est tel qu'il est.

Ces adjonctions sont nos oeuvres, et ce sont ces oeuvres qui nécessitent - non pas qu'on les explique, - mais qu'on les interprète.

Reprenons alors le cas, très concret, d'artistes musiciens interprétant une même pièce musicale: un contemporain de

SCHUBERT et un musicien de la fin du 20e s. en fourniraient deux interprétations distinctes. Celà prouve-t-il que la composition musicale est sujette à une évolution, à une "vie propre" qui se nourrit de ses interprétations successives?

Ou bien encore, autre cas concret: un dialogue de PLATON est commenté par des professeurs successifs, et finalement toute la philosophie apparaît, dans la perspective historique, comme une vie de la pensée faite de notices herméneutiques sur les oeuvres philosophiques d'antan.

En d'autres termes, le message s'en trouve constamment renouvelé, mais avec un contenu, un sens différent bien que formellement, symboliquement, littéralement le même: les signes, les mots, les couleurs, les traits, les facettes..., bref les éléments qui constituent l'oeuvre dans leur assemblage structural sont les mêmes au cours du temps, mais leur implication mutuelle apparaît sous un jour constamment nouveau, en général toujours plus riche, mais quelquefois aussi comme perdant une richesse faussement entrevue au début.

Il conviendrait en somme que philosophes et artistes nous disent en quoi consiste ce phénomène herméneutique qu'est la vie d'une oeuvre au sein de l'humanité pour laquelle elle a été "mise au monde". Lorsque, il y a de longs mois, la présente Réunion a été décidée, ce n'était pas, dans l'esprit des initiateurs, à moi qu'aurait du échoir la tâche d'en faire la relation. Mais, faute d'un meilleur choix, le sort m'ayant élu, l'idée m'est alors venue d'essayer de m'acquitter de cette tâche en faisant, à la manière érudite, l'exégèse en raccourci des pensées respectives de quelques uns de nos collègues de l'AIPA, c'est-à-dire en tentant - ce qui est bien évidemment une gageure - de dire en quelques lignes ce qu'ils auraient voulu dire, et mieux dire, à ma place. Ce ποιειν τινα λεγοντα qui consiste à faire dire aux autres ce qu'on croit pouvoir leur attribuer, c'est en vertu du verbe ποιειν, sinon un vrai poème, du moins un pseudopoème. Ce sera déjà l'essai d'une "interprétation" de la conception, par d'autres, de l'interprétation. Mais ce sera aussi un pari.

Pour ce faire, - qu'ils me le pardonnent! - j'ai choisi ceux de nos collègues membres de l'Académie qui sont plus âgés que moi et à qui, à une exception près, l'âge, ayant dépassé les seize lustres, a empêché le voyage à Calamata pour assister à nos débats.

1. HENRI GOUHIER¹ en sera la première victime.

Il me semble que GOUHIER, qui parle en philosophe, dirait que toute oeuvre philosophique (oeuvre au masculin, soit: création d'une philosophie), est une vision du monde, mais que ce terme ne doit pas prendre le sens de *Weltanschauung*, car la *Weltanschauung* - terme intraduisible en français - est plus une mentalité, rattachée presque toujours à une subconscience, sinon à une conscience, de groupe, tandis que la vision que voila est la façon "personnelle" dont chacun voit, et se voit dans, le monde au sein duquel il ressent bonheur et souffrance, souci et espérance. A ce propos, n'oublions pas que personnel ne veut pas dire individuel, car les animaux, pris individuellement dans la nature, ne sont pas des personnes et ne ressentent pas cela comme les hommes. Plus que σύν-οψις, ce serait une σύν-ορασις.

"Philosophie", c'est philosopher (verbe accepté par l'Académie Française), acte et non discipline intellectuelle de pure érudition - par lequel la vision du monde déborde le système dit philosophique que l'on élabore selon l'ordre des raisons, si bien que définir la philosophie ne peut se faire à la façon d'un dictionnaire, mais par chacun seulement à l'aide de sa philosophie.

Alors, exposer une vision du monde en un texte ou des textes qui sont autant d'oeuvres (au féminin) composées ou créées, si c'est bien construire un système, c'est en même temps le re-construire sans le détacher de la réalité de ce monde, tandis que la vision en tant que telle, c'est porter un regard neuf sur le monde.

Or, si ce monde est bien en dehors de moi puisque je pourrais ne pas être, il est aussi au-dedans de moi parce que je suis. HEIDEGGER disait que nous sommes "au monde"; mais GOUHIER ne dirait-il pas plutôt que ce "nous" ne peut authentiquement vouloir dire que je: pronom personnel, en particulier le sujet qu'est

un philosophe, ou un artiste, dans l'histoire. Si alors on: pronom indéfini de la personne quelconque, écrit sur ce philosophe ou cet artiste, c'est qu'on remet ce dernier dans le temps. Or le monde et le temps sont un. C'est donc le remettre dans le monde, en d'autres termes reconstituer le monde (mental) qui est ou était celui de sa vision du monde. C'est cela, interpréter.

Mais le philosophe a écrit "pour nous"; le compositeur a composé "pour nous", aussi. Les remettre dans leurs visions respectives du monde, c'est les comprendre par notre interprétation, c'est lire leur message en y découvrant la substance que nous croyons y trouver.

Tout le long de l'histoire, le choix des moyens utilisés par les philosophes pour s'exprimer a été guidé (et l'est encore) par les images qu'ils se font de leurs interlocuteurs, soit préférés, soit craints, soit méprisés. Il n'y a pas qu'un seul philosophe - n'en déplaise à WHITEHEAD, ajouterai-je, qui faisait tel PLATON et faisait de tous les autres ses commentateurs - tout comme il n'y a pas qu'un seul artiste. La plaisanterie whiteheadienne veut donc dire que la philosophie est une interprétation sans fin de visions, créant d'autres visions du monde qui se succèdent.

Cela donne au monde peuplé de philosophes et d'artistes une dimension dite culturelle, à travers laquelle chaque auteur participe à ce monde, chargée des visions qu'on a alors de lui. Dans son ensemble, la culture est faite de traditions d'ordres religieux, philosophique, fabrice, artistique etc. Mais il arrive qu'une culture portant son cadre historique ne soit plus la nôtre parce que nous ne pouvons plus nous approprier ses visions du monde. C'est alors que l'interprétation devient urgente, si nous voulons éviter la rupture totale.

Et puisque la philosophie est faite de philosophies au pluriel, comme l'art d'ailleurs est fait, disons de styles qui se suivent, ni la philosophie, ni l'art, ne vivent de leur propre substance, mais de la découverte du monde dans toutes les visions que l'on peut avoir de lui. Il y a là création quasi-continue de nouveauté qu'il s'agit de transmettre, comme un message toujours neuf apporté par un Hermès démultiplié, à la postérité.

2. En second lieu, je me tournerai vers HANS-GEORG GADAMER².

Il est aussi l'un de ces grands penseurs pour qui la philosophie et l'art sont indissolublement liés. Selon lui, l'expérience de l'art fait de ce dernier le véritable organon de la philosophie, car ce que l'art communique coïncide avec ce qu'ont voulu dire les "grands philosophes", alors que les *Weltanschauungen* ne sont que le délayage de la pensée. La pensée a le devoir de dévoiler une "vérité" qui ne se réduit pas à de pures et simples connaissances (sous-entendu: objectives). Même BERGSON et HUSSERL ne sont pas arrivés, après l'anémie où était tombée la philosophie moderne, à redonner à la philosophie cette tâche. Ce n'est que HEIDEGGER qui y est parvenu, car il y recréé l'art de philosopher.

Cela ne veut pas dire que de nos jours la philosophie soit entièrement guérie de cette anémie, loin de là. On le voit par exemple au gaspillage exercé par un logicisme essayant jusqu' autour de PLATON.

Toute bonne philosophie devrait se concentrer sans cesse sur l'expérience originelle du monde. On s'apercevrait alors que les réponses belles sont aussi significatives, sinon plus, que celles analytiquement vraies données à nos interrogations, car, toujours impliquées dans un dialogue, elles constituent un drame qui s'installe au plus haut niveau de l'accomplissement de la dialectique.

Toutefois, la signification des réponses ne se manifeste à nous qu'en vertu d'une herméneutique accompagnant cette dialectique. Si les Grecs l'ont déjà exercée, il est de notre devoir de la faire avec une intensité renouvelée, inconditionnelle pour être critique radicale dans son authenticité. En effet, philosopher, c'est repenser les expériences concrètes originaires, et les repenser jusqu'au bout pour que la puissance des idées atteigne son apogée. C'est là le sens profond de la poïésis, et qui dit poïésis dit aussi et nécessairement poésie, alors que pour tant de "petits penseurs", la poésie n'équivaut qu'à une pédante sophistique.

En outre, il est absurde d'affirmer que chacun doit penser et dire "la même chose", puisque le mouvement de la

pensée est tout autant portée par les silences et les interrogations que par les affirmations verbales.

Vouloir savoir ce qu'on dit, et le penser jusqu'au bout, implique qu'on le re-pense sans cesse. Selon GADAMER, c'est ce rapport entre pensée et parole qu'est l'herméneutique. Mais alors la "parole", dans ce rapport, n'est pas nécessairement le dire d'une langue grammaticale au sens courant, mais quel "langage" que ce soit, jusqu'à celui des silences³. Aussi, comprendre, ce n'est pas faire la critique des oeuvres (par exemple la critique d'art), c'est interpréter.

Cette "interprétation" de l'herméneutique gadamérienne est-elle conforme à la traditionnelle herméneutique? Pour le voir, rappelons ce que doit vouloir dire ce mot selon les dictionnaires: il dérive du grec ερμηνεύειν qui, outre la transmission d'un message, veut dire expliquer autant que traduire les pensées en paroles, ou que signifier; mais en tant que terme d'érudition, et parce que historiquement il a été utilisé en ce sens, il recouvre l'interprétation des livres sacrés et des lois anciennes, outre l'exposé qu'il constitue des règles à suivre dans la recherche du sens à donner aux dites Écritures. Par extension, il est utilisé pour désigner l'interprétation de tous les signes et éléments symboliques d'une culture. Faut-il en conclure que la philosophie - pour ne rien dire de l'art - coïncide avec, ou découle au moins, des Écritures ou des lois anciennes? La condamnation de vétusté de la philosophie qui découlerait d'une telle conclusion me semble requérir une réponse négative. Mais il ne saurait faire de doute, qu'outre la religion et le travail, la philosophie constitue une composante majeure de la culture, si la culture est incarnée dans les manières de faire, d'agir, de penser et de croire qui se transmettent sans heurt ni refus d'une génération à l'autre, alors que dès qu'une génération montante les refuse, la culture s'effondre. Dans les manières de faire et d'agir, il y a bien entendu l'art, et la science, et la morale, et d'autres choses encore. Cela fait, je crois, que GADAMER nous indique le sens le plus large dans lequel l'herméneutique peut être accepté.

D'où, par surcroît, son universalité: l'herméneutique ne se limite pas à des prétendues "sciences" (de l'art et de l'histoire). En même temps, elle apparaît quasi irréalisable à cause de l'emploi

nécessaire des langages les plus divers dans son exercice. Aussi, cet exercice requiert-il dans chaque cas la recherche préliminaire de la langue parfaitement adaptée à l'interprétation voulue, si bien que le "discours de la raison", s'il est universel, est aussi multiplement diversifié.

En outre, cela fait qu'en se livrant à son exercice, on ne se retrouve jamais ni au commencement, ni à la fin de la tâche interprétative, car on est toujours quelque part sur le chemin de la compréhension de l'oeuvre, même dès son pur et simple déchiffrement, comme cela arrive avec les partitions musicales qui en fournissent un paradigme particulièrement symbolique.

3. La troisième victime de mon interrogation en éclair de quelques collègues vénérés sera RENÉ SCHAEERER⁴.

Pour SCHAEERER, le jeu est déterminant: la philosophie est un jeu joué sérieusement. Or, dirai-je, les mathématiques aussi sont un jeu, et le sont plus évidemment encore que la philosophie. S'agit-il du même jeu? Un jeu a toujours des règles, qu'il faut respecter. Il est vrai qu'en enfreindre les règles, ou chercher à le faire sérieusement, éventuellement par d'autres règles, est une manière de s'adonner à la poïésis, afin que naissent des oeuvres⁵.

Mais que des oeuvres naissent nécessite une parturiente, et les femmes accouchées ont cela de différent d'avec les biches que les autres biches du troupeau ne font que "regarder sans comprendre" la naissance, chez l'une d'elles, d'un jeune faon, tandis que parmi les femmes, l'une d'elles particulièrement respectée assume le rôle de uxia, de sage-femme. Aussi SCHAEERER pense-t-il que le rôle du "philosophe interprète de ses pairs" est celui de la maïeutique, et que c'est ce qui le préserve de devenir un sophiste. Certes, la sophistique n'est jamais une forme quelconque ni de maïeutique, ni d'herméneutique. Mais la maïeutique est peut-être à son tour quelque peu différente de l'herméneutique. Nous ne savons pas d'avance ce que sera l'issue d'un enfantement. Quelquefois, il y suffit semble-t-il un effort minime rappelant la pression du pouce et de l'index sur une amande plongée dans l'eau chaude pour faire sortir celle-ci de sa gousse. D'autres fois, il faut se décider à opérer une césarienne. Il faut donc une attention

intelligente tenant compte des contraintes, mais laissant cours à la liberté; c'est peut-être là ce que veut dire l'adverbe σχολη, façon de "s'adonner à un travail librement ordonné", ce qui fait du philosophe l'homme authentiquement libre par excellence, parce que respectueux de sa non-liberté originelle. Cette maïeutique est collaboration: συμπραξις, ce partage de la douleur des labeurs de l'enfantement, jusqu'à l'ἀναβιωσκομαι, resurrection provoquée du sens original: ce serait en cela que consiste le jeu sérieux auquel pense SCHAERER (les expressions grecques sont de mon choix!).

Mais, de cette naissance de l'oeuvre résulte une réalité indépendante. Elle peut être artistique, elle peut être philosophique... La réalité résiste toujours, même quand elle est partie intégrante de la nature. Selon SCHAERER, la réalité se définit comme ce qui résiste. Aussi faut-il atteindre au delà d'elle pour la maîtriser, pour qu'elle cesse de résister, bien que de fait, elle s'avère être alors de "dimensions de réalité" supérieures à ce qu'on croyait avoir dépassé; c'est-à-dire qu'il reste toujours, de son être, quelque chose de caché qu'il s'agit de dévoiler à son tour. Interpréter n'a dès lors pas de limite, puisque c'est dévoiler ce qui restait caché, donner un sens à ce qui n'en avait pas encore ou ne l'avait que rudimentairement, bref constamment dépasser les limites atteintes en étant conscient et même respectueux de ces limites. C'est le dévoilement dialectique par excellence; il ne condamne jamais, c'est là le trait de cette sorte de jugement de dévoilement progressif de la valeur à la recherche d'un consentement à donner tant à la parturiente auteur de l'oeuvre qu'à soi même serviteur de la μαιευτική.

4. C'est vers PAUL WEISS⁶ que je me tournerai maintenant. Il me semble qu'il dirait à peu près ceci.

Comme si la réalité nous avait échappé, il faut la reprendre, la capturer à nouveau, ce qui implique autre chose que sa pure et simple représentation, à savoir une expérience nous faisant partager son mystère, ou bien exige de la purifier, à la manière phénoménologique, de tout ce qui lui est impropre, ou encore de reconstituer ce qui n'est pas sa seule apparence, ou enfin - et c'est

la manière extrême du renoncement à la représentation - de ne rien re-constituer, mais bien par la pure composition d'idées, de constituer une oeuvre *ab ovo*.

Toutefois PICASSO a dit avec justesse qu'il n'y a pas d'art "abstrait" possible. De fait, la création d'oeuvres a lieu sans que leurs créateurs aient d'emblée des intentions claires. De plus, quels que soient nos efforts pour échapper au monde, nos oeuvres seront toujours l'expression de quelque parcelle de ce monde. C'est pourquoi il est faux de dire que "les enfants peuvent peindre"; tout au plus ont-ils, de par leur naïveté, une facilité à échapper aux conventions. Mais pour oeuvrer, il faut se préparer par un dur travail et une longue gestation, parce que les mots inclus dans un écrit, les couleurs brossées sur un tableau, ... bref les éléments irréductibles et constitutifs d'une oeuvre assument le rôle de métaphores, c'est-à-dire transmettent quelque chose qui ne leur est pas identique et sont donc les indices (en anglais: clues - et j'ajouterai en grec: ενδειγματα, et pourquoi pas ευ-δειγματα?) d'une appréhension qui se veut interprétation et compréhension réussies (ευ). En tant qu'éléments, ils nous sont familiers; en tant qu'indices, ils exigent de nous un effort pour les suivre avec succès dans une aventure où les chemins sont autres que ceux que la pure et simple nature nous offre. L'oeuvre est dès lors dans une situation existentielle qui la dépasse, douée d'un pouvoir d'accroissement vers une représentation idéale et unitaire, comme faite d'un noyau entouré d'une pénombre qui la rend intangible et irréductible à un objet précis que l'on rencontrerait dans la nature. En d'autres termes: "il n'y a pas de poème dans la nature" (cf. *The World of Art*, S III. Uni. Press, Carbondale 1961, p. 168).

C'est pourquoi l'homme de la rue ne peut pas sans autre goûter authentiquement une oeuvre, et pourquoi il est absolument déplacé de dire qu'il ne faut discuter "des goûts et des couleurs". Seul l'expert est compétent. Et la philosophie, notamment la philosophie de l'art, ne sont pas faites pour juger des oeuvres, mais pour les rendre évidentes (σαφως απο-δεικνυμι). Car l'évidence n'est pas là d'emblée, elle n'est ni dans la présence pure et simple des oeuvres, ni même dans la critique-qu'on peut en faire.

5. La cinquième de mes victimes sera ERNESTO GRASSI⁷.

Ce philosophe, engagé dans la transmission du message de l'humanisme, a opposé "la puissance de l'image" à "l'impuissance du langage rationnel"⁸. La pensée objective qui se rattache à ce dernier langage a pour conséquences, 1^o que sa méthode n'autorise d'autre emploi que celui de moyens d'expression qui se veulent inhumains, 2^o que la métaphysique adoptée prétend fonder le savoir sur des premiers principes, et 3^o que ce fondement s'impose de par sa propre évidence.

Mais comment saisir l'évidence de telles prémisses? L'arché du savoir ne réside pas dans le cogito, car ce sont le désir et la répugnance qui constituent les expériences premières de l'acte existentiel qui, par conséquent, ressortit à une activité métaphorique de la transmission d'un sens aux phénomènes.

Aussi, sans vouloir écarter toute activité rationnelle, l'activité métaphorique, qui s'impose ainsi avant elle, ne s'accomplit-elle qu'en vertu d'une *ars inveniendi* (disons d'une *εὕρεσις* en grec) ayant préséance sur l'*ars iudicandi*. Et la dite transmission présuppose une vision, condition de toute expérience et de tout raisonnement. Nous voilà donc confrontés avec l'opposition entre une philosophie qui se veut rationnelle et une philosophie qui est celle du génie censé découvrir les rapports de la vie avec une réalité concrète où l'homme se retrouve en des contraintes toujours nouvelles qui mettent sa liberté à l'épreuve entre l'angoisse de ne pouvoir leur donner un sens et l'espoir d'y parvenir.

C'est par la métaphore que, pour sortir de cette ambiguïté, il transforme la réalité, à la découverte d'images toujours renouvelées adaptées aux situations changeantes de son existence.

Cette découverte équivaut au travail de la fantaisie, par lequel l'homme parvient, en dépit des contraintes d'un monde naturel qui l'entoure, à s'affirmer par la transmission de l'interprétation du sens à donner à toutes normes et conceptions qu'il utilise alors. En quelques mots, cela revient à dire que c'est le poète qui fonde la communauté humaine en lui donnant sa propre autonomie. Là-dessus, HEIDEGGER s'est fourvoyé quand il a dit

que la métaphore n'est qu'un moyen de la métaphysique traditionnelle et non celui d'une philosophie ultime, car le transfert d'un message impliqué dans le μεταφέρειν ne s'applique pas à une réalité transcendant le monde, mais à l'historicité concrète de l'émergence de l'être dans l'étant⁹. La poésie n'est donc pas une référence à quelque chose qui n'appartiendrait pas en propre à l'être; au contraire, elle entremet le message connexe de son émergence, en ce qu'elle abolit l'oubli de la vérité: ἀ-λήθεια. En conséquence de quoi la pensée métaphorique, porteuse de l'interprétation authentique, ne s'identifie à une revendication de l'Être qu'au travers de l'historicité, et de la souffrance qui lui est connexe, à l'ultime issue de la connaissance humaine qu'est l'expérience de la mort (loc. cit., p. 191).

6. Je m'attaquerai maintenant à la pensée de LÉOPOLD SENGHOR¹⁰, à la fois plus lointaine, en ce qui me concerne, parce qu'étrangère dans son enracinement à la tradition occidentale, et plus proche parce qu'en accord étroit avec ma conception poétique de la métaphysique et aussi parce que, chrétien convaincu, il comprendrait - je crois - ce que j'entends dire par "folie d'amour" dont j'ai fait dans mes travaux le thème authentique du "mythe chrétien"¹¹.

Quand on se réfère à SENGHOR, on ne peut en effet oublier le plaidoyer de sa vie en faveur d'une juste compréhension de la pensée africaine: à la fois sa justification et son interprétation. Pour ce penseur-poète, le poète doit d'abord partir, c'est-à-dire quitter la terre de ses racines pour n'y revenir et retrouver que plus tard son origine afin de lui donner un sens: "seize années d'errance" (cf. *Le retour de l'enfant prodigue*, dans *Poèmes*, nouvelle édition, aux Ed. du Seuil, 1984, p. 47), et "de nouveau dormir dans le lit frais de (son) enfance" (cf. *Chants d'ombre IX*, ibid. p. 52). C'est ainsi seulement que l'homme est capable "d'écouter le silence"¹², d'accepter la souffrance "de la poitrine et de l'esprit" (*Ethiopiennes*, ibid. p. 125). Tel est le "purgatoire du Poète" (*Ethiopiennes*, p. 129). Boire alors à la source, c'est ne pas se soucier de savoir si c'est là

“au juste mythe ou histoire naturelle” (Postface aux Ethiopiques, *ibid.*). Car le poète est comme une femme en couches¹³, où “la parole se fait poème” (Postface, *ibid.*, p. 156) et, une fois accouché, “caressant son fils, le poème, comme Dieu à la fin du sixième jour” (*ibid.*, p. 157).

En d’autres termes, toute création, par l’homme, d’une oeuvre est analogue à la Création du monde, par Dieu; elle en est une image réduite.

Le poète est à l’écoute de l’être, il n’est pas le visionnaire à l’esprit dérangé que prétendent faire de lui les champions d’une pensée analytique. Il se garde de porter des jugements, alors qu’il dévoile la valeur en s’adonnant à la sympathie par la transmission d’un message qui s’adresse à tous, donc en ce sens un message universel.

Mais un poème nécessite en outre qu’il soit chanté; il est comme une partition de musique qui se joue. Le texte n’est pas tout, ou mieux son interprétation est de nature musicale autant que sémantique. Sans cette musique, quelque chose du sens reste caché. Bien que SENGHOR ne semble pas l’invoquer, l’aède (ὀαῖδός) ne le savait-il pas déjà?

J’aimerais, pour ma part, et en ouvrant une parenthèse, comparer ces affirmations avec le cas de la sculpture, dont j’ai dit si souvent que son interprétation reste incomplète si elle n’a lieu que par la vue, car le toucher lui est aussi nécessaire que le chant est, selon SENGHOR, nécessaire au poème. En outre, le chant est en même temps un contrôle de la qualité du poème, tout comme la physique peut et doit - être un contrôle de la qualité de la métaphysique, et comme aussi le toucher est un contrôle de la qualité de la sculpture. Je me contenterai de ces quelques indications très succinctes.

Peut-être, ajoute SENGHOR, faudrait-il même que le poème soit également dansé (cf. L. S. SENGHOR, *Ce que je crois*, chez B. Grasset, Paris 1988, p. 17). Ce sont toutes ces expressions qui incarnent ensemble la beauté: “Chanter en dansant devant le trône de Dieu, comme DAVID” (*ibid.*, p. 24).

Or, nous explique notre auteur, c’est l’Afrique d’avant le néolithique de l’Europe et berceau de civilisation d’avant les

civilisations proto-historiques et historiques, qui a enseigné tout cela au monde, aux temps de la fertilité du Sahara où furent bâtis les premiers villages, se sont établies les premières industries, sont nées les premières écritures, s'est développée la première utilisation du fer, et où sont apparues les premières oeuvres d'art, dont l'homme du Neanderthal ne savait rien. Les vierges noires de l'ère chrétienne en sont les derniers témoins attardés après les millénaires. Au Sahara ont succédé l'Egypte, Sumer, et l'extension dravidienne, tous trois incarnés par des populations d'origine africaine à la peau foncée, et cela bien avant toute expansion des Indo-européens, celte, hellène ou plus tardive.

Cela fait que l'approche poétique de la compréhension de l'être, jusqu'à la musique polyphonique qui se pratiquait par exemple dans "l'Arabie heureuse" de la Reine de Saba au 10e s. av. J.-C., est d'origine noire, en opposition avec l'approche rationnelle qui se manifestera beaucoup plus tard en Europe, d'origine blanche, elle. Cette situation est parallèle au développement biologique-culturel que l'on connaît par les groupes sanguins.

La preuve de l'existence d'une philosophie africaine poétique et authentique réside dans la remarque que la pensée africaine se fonde sur une raison intuitive comme mode de connaissance et s'affirme par une identité dans laquelle art et religion entrent en symbiose (cf. *Ce que je crois*, *ibid.*, p. 108). Elle est dialectique, anticipatoire de la vie de l'au-delà et promotrice d'une vie mystique, l'enseignement qui s'y rattache n'est pas communication de connaissance extérieure, mais initiation. Pour autant, elle n'est pas "primitive", et la condamner comme telle est du plus grand ridicule. "Tout y commence et finit par la religion, par la prière, par l'art" (*ibid.*, p. 111). C'est d'un vitalisme d'enracinement qu'il s'agit, puisque c'est en animant toutes choses par l'art conçu comme chant religieux que l'homme y devient semblable à Dieu "qui a besoin de l'homme".

Dès lors, la Parole y est aussi Création, et tout acte chargé de sens est parole. Le signifiant et le signifié y sont

identiques, parce que vécus. C'est cela l'essentiel, jusque dans un negro-spiritual par exemple.

*

Voilà pour les six premiers cas de ma brève analyse.

Maintenant, il m'est beaucoup moins aisé d'aborder les pensées des trois derniers de nos collègues que je vise dans ce tableau, MAX BILL, HANS ERNI et GIULIO ARGAN, parce que, de ceux-ci, les deux premiers s'expriment principalement par le truchement direct des arts respectifs qu'ils pratiquent: la sculpture et la peinture, que je ne maîtrise point, et le troisième par le biais de la critique historique de l'art, principalement de la sculpture et de l'architecture. D'ailleurs, le premier, architecte aussi de son métier, fera l'un des Exposés de cette Réunion, de sorte que nous apprendrons mieux de sa bouche ce qu'il a à dire. Quant à l'architecture, dont j'ai une expérience superficielle, j'ai expliqué plusieurs fois qu'elle est, au concret, ce que la philosophie est à l'abstrait.

Voici quand même en quelques mots ce que je crois pouvoir ir avancer sur les conceptions de ces trois personnalités.

*

7. Pour MAX BILL¹⁴, me semble-t-il, l'oeuvre parle bien; mais de quoi parle-t-elle?

Je crois qu'il faut répondre qu'elle parle à la fois du passage du physique au métaphysique et de la continuité de ce passage. Peut-être s'agit-il, par l'art et notamment la sculpture souvent monolithique, de suggérer ou mieux encore de donner le sens de l'infini à l'aide du fini¹⁵. Ce n'est pas que la forme soit maîtrisée par un prétendu espace, c'est au contraire un "espace" qui est maîtrisé par la forme, où l'espace n'est toutefois pas une réalité en soi, mais un sens qui s'insère dans ce qui n'est pas la pure et simple concrétude des objets. D'une part, cela me rappelle BRANCUSI; en effet: quelle différence de principe y a-t-il entre la Colonne sans fin de ce dernier et le monolithe de granit intitulé Continuité sculpté par BILL? Aucune qui soit apparente. D'autre

part, il y a peut-être quand même une différence; elle se référerait à la temporalité. Car, me semble-t-il, chez MAX BILL c'est l'infini: *ἄπειρον*, ou l'infinité: *ἀπειροσύνη* d'un intemporel qu'exprime l'oeuvre; chez BRANCUSI, c'est peut-être plus celui ou celle qui découle de la suspension: *ἀνάπαυσις* du temporel. Alors, cela veut-il dire que pour l'un, Dieu est, est n'est que, géomètre, tandis que pour l'autre, Dieu a créé le temps en même temps que le monde et que pour retrouver le dieu, il faut suspendre le temps et se soustraire au monde?

MAX BILL est, parmi ceux de nos collègues que je me permets de commenter ici, le seul qui doive parler en personne à notre Réunion. Aussi me contenterai-je de poser des questions à son égard et non d'essayer d'y donner des réponses qui seraient déjà une interprétation. Or, quand on songe à la masse énorme de certaines sculptures de pierre - qu'il s'agisse dans son cas par exemple de ladite Continuité, ou dans l'Antiquité d'obélisques par exemple - on peut difficilement s'empêcher de mettre en une relation interrogative l'énormité de ces masses y compris le travail de leur taille au burin, c'est-à-dire le labeur quasi infini que cette dernière nécessite, et l'infinité qu'il s'agit là d'interpréter: Si les hommes n'étaient que des fourmis et pas plus grands ni lourds qu'elles, où le passage du fini à l'infini, du physique au métaphysique se placerait-il? Faut-il faire un effort quasi surhumain pour que les limites de notre finitude nous apparaissent comme insignifiantes? Ou bien s'agit-il - car après tout il y a aussi des oeuvres à notre mesure qui, de quelque façon, démontrent également l'incommensurable - s'agit-il, dis-je, de démontrer l'insignifiance humaine en dépit du fait que l'esprit et l'âme de l'homme ne sont esprit et âme que parce que capables d'assouvir, à la limite, son désir de se débarrasser de sa finitude toute physique et temporelle?

Est-ce là le sens de toute interprétation authentique? Si la réponse est oui, serait-ce là alors restituer à l'homme les Idées (platoniciennes) que son âme avait laissées dans l'oubli (*ἐνλήθη*), pour qu'il les récupère, les re-trouve dans l'*aletheia* (*ἀ-λήθεια*), donc sous la forme de la vérité?

8. Je tenterai maintenant de me faire l'interprète de HANS ERNI¹⁶.

Ce dernier s'est tourné, dans son oeuvre, vers ce que j'aimerais appeler les mythes, toutefois non pas seulement, ni tellement, les mythes en tant que récits des temps fabuleux et héroïques, mais bien plutôt en tant que porteurs du sens des diverses cultures, et en tous temps. Par exemple, vers le "mythe du progrès" de la civilisation occidentale, y compris sa dégénérescence contemporaine. Aussi n'est-il pas étonnant de lire, de la plume du peintre, que la problématique de l'art offre deux aspects: celui - abstrait - de la représentation d'un progrès en marche accélérée de l'humanité, et celui - concret, mais qu'il nomme végétatif de la misère, de la faim, mais aussi de l'orgie parmi les hommes. Car il s'agit de rendre un témoignage sur tout ce qui arrive, sans qu'il soit possible d'isoler complètement un aspect de l'autre.

L'art n'est pas seulement fait (gemacht) - en grec, je pense: ποιητός - il est quelque chose de devenu (geworden) - en grec: γεγονός, - comme si le verbe "devenir" était transitif et non intransitif, et si le devenu était "l'unité du fini et de l'infini"¹⁷. Cette affirmation place certainement notre collègue parmi les poètes-métaphysiciens. D'ailleurs, il lui arrive, comme à MICHEL-ANGE, d'écrire des poèmes (sinon des sonnets), où l'on découvre le doute, le désespoir, la contrainte, ... mais aussi la recherche, ... et la liberté. Pour lui, l'artiste ne crée pas des objets à vendre, mais des objets "à donner": des δώραματα, même s'ils finissent sur le marché. Le présent n'abolit pas le passé (comparer cette affirmation, loc. cit. ¹⁷, p. 28, à celle de MALLARMÉ à propos du "coup de dés"), et nous devons, des monuments (en allemand: "Denk"-mäler) ne conserver que ceux qui, précisément, donnent à penser (denken), et à penser une contemporanéité de tous les temps, passés et à venir. C'est alors que l'artiste assume sa responsabilité non seulement envers ses propres contemporains, mais vis-à-vis des anciens aussi, donc dans le rapport qu'il entretient avec tous ses semblables, en ouvrant à leurs yeux une vision (cp. avec GOUHIER, plus haut), non sur un environnement inanimé, mais sur

un avenir néo-prométhéen sous la forme du don (δῶρημα), car l'existence de chacun d'eux ne s'épanouit qu'en rapport entre le je et le tu, ce qui implique aussi que l'art ne soit jamais une affaire privée, et qu'il n'élabore pas les règles d'une vie meilleure, mais qu'il révèle les possibilités concrètes d'une vie animée par la compréhension mutuelle.

9. Le dernier de mes interlocuteurs silencieux sera GIULIO ARGAN¹⁸, historien, notamment de l'architecture et de la sculpture autant et plus que des beaux-arts en général. Ci-dessus, je rappellais en deux mots que l'architecture est à la réalisation matérielle des conditions de notre demeure dans le monde ce que la philosophie est à leur fondement spirituel; cela fait que quand on écrit, comme ARGAN, sur la chute et le salut de l'art moderne, c'est un peu comme si l'on écrivait sur le déclin et le renouveau de la philosophie moderne. Alors, lorsqu'il interprète à notre intention tant l'architecture préromane que celle du Bauhaus, c'est presque une façon d'évoquer les penseurs préscolastiques comme ceux qui se débarrasseront des philosophies d'école du 19^e siècle.

ARGAN désigne la critique d'art comme seul juge compétent de la qualité d'une oeuvre. Mais la qualité n'est pas encore le sens, ni le jugement une interprétation. La première opération de la critique consiste à détacher les caractères religieux, moraux, politiques et autres d'une oeuvre pour se concentrer sur sa qualité exclusivement artistique. L'interprétation, en revanche, est d'ordre subjectif et non opératoire. L'ordre subjectif ne doit bien entendu pas être confondu avec la chute dans l'arbitraire; il s'oppose à un ordre objectif, mais il ne peut empêcher qu'il y ait, en fin de compte, autant d'interprétations qu'il y a d'interprètes. On évite l'arbitraire en tenant compte du lien de l'oeuvre à la culture dans laquelle elle s'engage, c'est-à-dire à un ensemble d'expériences, un acquis de notions, un bagage de conventions, communes à une société dont l'artiste fait partie, et c'est pour cela que l'art revête

le caractère d'un langage usant de signes afférents à cette culture. Un tel langage ne se crée pas de toutes pièces par aucun artiste qui se croirait tout-puissant. Toutefois, cela n'empêche pas chaque oeuvre créée de contenir à son tour quelque chose de neuf par rapport à ce qui la précède au sein de la culture institutionnalisée, et c'est cette nouveauté qui constitue la qualité de l'oeuvre, source de régénération de ladite culture et du prolongement de sa problématisation.

Or, nous nous trouvons au 20^e s. à une étape de problématisation où quelque chose de très grave s'est produit, à savoir celle du dépassement du stade où ce langage servait "à dire quelque chose" pour passer au stade où il est devenu métalangage, c'est-à-dire réflexion sur lui-même, comme l'est la philosophie en somme, ce qui, transposé à l'art, signifie que celui-ci est devenu, non pas une réflexion verbale, mais - disons - la préoccupation (φροντίς) ou domination (ἐπικράτησις) de l'art sur lui-même, et cela a rendu sa compréhension plus difficile que jamais, parce que cette compréhension ne peut plus avoir lieu au niveau de formes impliquant l'idée d'objets, mais pose un problème d'ordre sémiologique de la "vie des signes" dans l'expression des sentiments et des émotions.

Par là, d'ailleurs, l'art se rapproche toujours plus clairement de sa fonction cognitive qui, comme toute connaissance, consiste finalement à maîtriser la temporalité et y parvient par le biais qui consiste (cp. les remarques à propos de MAX BILL) à donner la sensation de l'infini à l'aide du fini - ce qu'il a toujours fait, d'ailleurs -, mais sans plus rechercher à la faire par la reproduction, voulue fidèle, des modèles; au contraire, il ignore le modèle pour se concentrer sur le dépassement de tout modèle. Cela fait que même une interprétation intellectualiste de l'art telle que la prônait par exemple ALAIN (EMILE CHARTIER) comme promotion de la lumière de l'intelligence dans le beau grâce à la technique artistique, est dépassée.

*

Il serait déplacé de ma part d'ajouter, à ces minuscules essais de reproduire l'opinion de penseurs et d'artistes que

j'admire, soit une critique, soit une dixième opinion qui serait la mienne propre.

En revanche, on peut essayer d'en tirer un enseignement, une idée plus ou moins commune sur le rôle et le besoin de l'interprétation. Nous avons été, dans ce tableau bien grossièrement brossé, en présence soit de philosophes qui sont toutefois artistes, soit d'artistes qui sont cependant aussi philosophes; et tous ont de quelque façon suggéré que la manière esthétique est nécessaire à l'interprétation philosophique et que l'art est, de par sa nature proprement herméneutique à travers l'oeuvre créée, une manière de faire de la philosophie ou du moins de s'introduire dans la philosophie. Il me semble alors que c'est là un défi formidable au rapport, que toute la période moderne a tenu pour premier, entre la philosophie et la science dans l'ensemble des réflexions gnoséologiques, depuis DESCARTES (pour ne pas dire depuis ARISTOTE) jusqu'au néopositivisme et à une pensée analytique et logicisante du 20^e siècle. Pour ma part, je tiens ce défi pour salutaire, et cela pour la raison que voici. Toute activité analytique est nécessairement destructrice, car quel que soit l'objet d'une analyse entreprise, cette dernière le découpe en morceaux, et aucune synthèse n'a jamais restitué l'objet original; c'est toujours un autre objet - tout au plus un succédané de l'original - qui a été restitué. Cela fait que l'approche gnoséo-analytique du monde ne pourra jamais que substituer un monde artificiel de domination extérieure au monde naturel de la création originale. Si, en revanche, on penche pour une approche poséo-herméneutique, on ne cherche pas à dominer la création originale; au contraire, on cherche à la servir de l'intérieur.

L'alternative que voilà est en même temps exactement celle de l'opposition entre l'attitude objective et l'attitude subjective, où ces deux termes ne doivent être compris ni dans le sens d'un humanisme où l'homme est fait mesure de toutes choses, ni dans le sens kantien où l'homme est fait la fin de toutes démarches; elles représentent tout simplement deux attitudes, extrêmes et opposées, mais unidirectionnelles, que l'homme, sujet, peut adopter vis-à-vis de l'objet, à savoir celle de maître à esclave (l'objectivité)

et celle d'esclave à maître (subjectivité). Ce ne sont d'ailleurs pas les deux seules attitudes possibles, mais elles sont, à leur manière, catégoriques. Cette dernière assertion est aussi la raison pour laquelle il y a une philosophie de la science, et une philosophie de l'art, toutes deux censées clarifier la nature d'un message et de sa transmission gnoséologique dont la distinction avait été, bien que très maladroitement, caractérisée autrefois par l'opposition exprimée en allemand entre *erklären* et *verstehen*, mais qui, toutefois, devrait faire place à une autre qu'on obtiendrait, je crois, mieux au moyen des modes du verbe latin *plicare* dans *ex-plicare* et *im-plicare* - pourvu que ce second terme ne soit pas pris dans son sens péjoratif d'embrouiller, tandis que chercher à le faire au moyen du verbe grec *λύειν* n'atteindrait pas le but cherché, parce que *ἀνά-λυσις* et *κατά-λυσις* n'ont pas exactement les mêmes sens que lesdits mots latins. Il me semble que c'est là la raison pour laquelle nos auteurs sont allés chercher le sens à donner à l'intervention esthétique dans d'autres démarches que l'on peut, à partir des racines grecques que j'ai citées au fur et à mesure, caractériser alors par les mots de synoratique (GOUHIER), d'herméneutique (GADAMER), de maïeutique (SCHAERER), d'apodictique (WEISS), d'eurétique (GRASSI), d'aèdétique (SENGHOR), d'apéirétique (BILL), de dorématique (ERNI) et de frontistique ou même d'épicratétique (ARGAN), ces mots grecs n'étant pas encore tous admis dans le vocabulaire érudit.

Pourtant, ni Zeus, ni son messager ne sont, même symboliquement, plus parmi nous. Nous ne sommes plus des Grecs. Alors, chacun de nous est condamné à être son propre pseudo-Mercure, et à créer lui-même le message qu'il tient pour important de transmettre. Cela provient peut-être de ce qu'en une fausse compréhension du rapport de serviteur à maître, il n'est plus censé y avoir de serviteur, et que chacun est son propre maître, ne recevant d'instruction de personne, mais en même temps, ne pouvant en donner à personne. Au point même qu'aujourd'hui, un message, quel qu'il soit, n'est plus ni créé de toutes pièces, ni transmis à qui que ce soit que par l'action informatique d'ordinateurs

qui finiront par "s'ordonner" les uns les autres en fabriquant, au sein d'un monde post-scientifique, post-artistique et post-moral, les messages d'un nouveau monde en fin de compte extra-terrestre.

NOTAS

- (1) Né le 5 décembre 1898.
- (2) Né le 11 février 1900.
- (3) Et je rappellerai que la mystique se sert du silence "dans le temple" (cumtemplo: contemplation).
- (4) Né le 24 avril 1901.
- (5) J'ai développé cet argument dans ma doctrine du "viol des symétries" (dic. publ.).
- (6) Né le 19 mai 1901.
- (7) Né le 2 mai 1902.
- (8) Voir l'ouvrage paru sous ce titre en allemand: **Macht des Bildes, Ohnmacht der rationalen Sprache** (Koln 1970).
- (9) Cf. **Identität und Differenz des metaphysischen Denkens** (in **Anspruch und Widerspruch**, hg. v. E. GRASSI & HUGO SCHMALE, Wilh. Fink Verlag, München 1987, p. 175).
- (10) Né le octobre 1906.
- (11) Voir en particulier **El tiempo, los tiempos y la filosofía**, Univ. de Berna y Ateneo filosófico de México 1985).
- (12) Nous avons déjà prononcé ce mot.
- (13) Comparer mais distinguer d'avec les vues de RENÉ SCHAEERER!
- (14) Né le 22 décembre 1908.
- (15) Voir aussi plus loin à propos d'ARGAN.
- (16) Né le 21 février 1909.
- (17) Ch. HANS ERNI, **Maler, Zeitgenosse, Eidgenosse** (Eigenverlag des Collegium Generale der Universitat, Bern 1982, p. 10).
- (18) Né le 17 mai 1909.