

Jean GRONDIN

**L'art comme présentation chez Gadamer
Portée et limites d'un concept**

Abstract

The notion of presentation (*Darstellung*) is a key concept of *Truth and Method* and of Gadamer's hermeneutics as a whole. It has however many levels of meaning that this article seeks to sort out: presentation as 1) performance, 2) interpretation, 3) revelatory epiphany and 4) participation (festival). The aim of this article is to show how this strong conception of presentation makes it possible to understand the unity of *Truth and Method* and to grasp the non relativistic intent of its important theses on interpretation and language: in both cases, interpretation (or the linguistic expression) must be understood as the unfolding of meaning that stems from the work or the thing itself.

Résumé

Le concept de présentation (*Darstellung*) est un concept clef de *Vérité et méthode*, mais aussi de toute l'herméneutique de Gadamer. Il comporte cependant plusieurs dimensions de sens que le présent article s'efforce de distinguer : la présentation comme 1) performance, 2) interprétation, 3) révélation épiphannique et 4) participation (fête). L'intention du présent article est de montrer que cette conception forte de la *Darstellung* permet de comprendre l'unité de *Vérité et méthode* et le sens non relativiste de ses thèses importantes sur l'interprétation et le langage : dans les deux cas, l'interprétation (ou l'expression langagière) doit être comprise comme le déploiement du sens qui émane de l'œuvre ou de la chose elle-même.

Zusammenfassung

Die Darstellungsidee bildet einen Schlüsselbegriff von *Wahrheit und Methode* und der gesamten Hermeneutik von Gadamer. Er zeichnet sich indes durch verschiedene Bedeutungsschichten, die der vorliegende Aufsatz entschlüsseln will. Es wird sich zeigen, dass die Darstellung 1) als

Darbietung, 2) als Interpretation, 3) als Epiphanie und 4) als Fest begriffen werden muss. Anhand dieser betonten Auffassung der Darstellung wird es möglich, die Einheit von *Wahrheit und Methode* und die nichtrelativistische Intention seiner wichtigen Einsichten über die Interpretation und die Sprache nachzuweisen : in beiden Fällen muss die Interpretation (bzw. ihr linguistischer Vollzug) als die Sinnentfaltung verstanden werden, die vom Werk bzw. von der Sache selbst ausgeht.

L'art comme présentation chez Gadamer. Portée et limites d'un concept

I

La thèse que j'aimerais défendre ici est que le concept métaphysique de présentation (*Darstellung*) que l'on trouve dans *Vérité et méthode* représente l'une des clefs de tout l'ouvrage. Bien comprise, elle permet, en effet, de défendre l'herméneutique contre l'accusation de relativisme que l'on dirige souvent contre elle. Il s'agit cependant d'une notion qui reste assez discrète dans *Vérité et méthode*, car elle ne fait l'objet d'aucun chapitre distinct, ni d'aucune analyse directe, comme c'est le cas, par exemple, pour des notions comme celles de jeu ou des concepts directeurs de l'humanisme (*Bildung*, sens commun, jugement et goût). Aussi le concept a-t-il été assez peu étudié dans la littérature secondaire¹. Dans ce qui suit, je me propose donc de faire ressortir son sens et sa portée dans l'économie de l'œuvre afin de montrer qu'il s'agit bel et bien d'une des clefs qui permet d'en comprendre l'unité.

Le terme de *Darstellung* pose, il est vrai, un léger problème de traduction, mais sur lequel je ne m'appesantirai pas trop. Dans sa traduction, Pierre Fruchon le rend par « représentation »², alors que le traducteur anglais lui préfère le terme de « *presentation* »³. Mes préférences

¹ Une remarquable exception : l'ouvrage de M. A. González Valerio : *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Barcelone : Herder, 2006.

² Voir la note explicative de Pierre Fruchon dans la traduction Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris : Seuil, 1996, p. 120-121.

³ Voir, Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Second Revised Edition, translated by J. Weinsheimer and D. G. Marshall, New York : Crossroad, 1990, p. 103. La traduction espagnole parle tantôt de « manifestation » (*manifestación*) : *a través de ellos [los jugadores] el juego simplemente accede a su manifestación (Verdad y metodo, trad. Ana Agud Aparicio Salamanca: Ediciones Sigueme, 1977, 10. Edición, 2003, p, 145)*, tantôt de *representación* (*ibid.* p. 161 : « *es parte del proceso óptico de la representación, y pertenece esencialmente al juego como tal* » = GW I, p. 122 : « *Es ist ein Teil des Seinsvorgangs der Darstellung, und gehört dem Spiel als Spiel wesentlich zu* »). Le traducteur italien, Gianni Vattimo, parle aussi ici de *rappresentazione* (*Verità e metodo*, Milano : Bompiani, 1983, p. 148 : « *esso è una parte del processo ontologico della rappresentazione e appartiene essenzialmente al gioco in quanto gioco* »), mais risque parfois celui de *pro-duzione* (p. 133 : « *Das Spiel kommt*

vont aussi vers cette traduction de *Darstellung* par « présentation », parce que l'idée de « représentation », quoique pertinente dans certains cas, renferme des connotations qui sont un peu étrangères à celle de *Darstellung*, notamment celle d'une « nouvelle présentation » ou d'une « présentation bis » qui serait une simple reproduction ; elle pourrait aussi évoquer l'idée d'une « représentation mentale » (laquelle serait une *Vorstellung* en allemand), étrangère également à l'idée de *Darstellung*. Aussi met-elle peut-être aussi trop l'accent sur l'idée de « suppléance » (l'allemand parlerait ici de *Vertretung*), essentielle pour Gadamer pour ce qui est du tableau ou du portrait, mais qui ne vaut peut-être pas pour toutes les présentations artistiques. En réalité, ni les notions de représentation, ni celle de présentation n'arrivent à rendre parfaitement l'idée allemande de *Darstellung*, dont la construction est à l'évidence différente : elle évoque un « placer devant » (*dar-stellen*), un « déployer là », où l'accent est d'abord mis sur l'activité du *stellen*, d'un « placer », d'un « (se) déployer », voire, sur un ton plus familier, d'un « en mettre plein la vue », puis sur un déploiement qui se donne sur le mode d'une « offrande » (c'est le sens du « *dar* » que l'on retrouve dans la *Dargabe*, l'offrande, le *Darreichen*, le « remettre à » ou la *Darbietung*, la « prestation »). On pourrait à la rigueur entendre dans ce « *dar* » de la *Darstellung* un *Da-stellen* au sens fort que Heidegger et Gadamer reconnaissent au « *da* » : le *Da-sein* est « là » un peu comme l'œuvre d'art s'offre « là » pour Gadamer, et sur le mode d'un jeu autonome qui attire ses spectateurs, ou mieux, ses participants, dans son orbite.

La grande idée de Gadamer tout au long de *Vérité et méthode* est que c'est un tel déploiement émanant de l'œuvre elle-même qui opère en toute interprétation digne de ce nom. De fait, la meilleure traduction de *Darstellung*, la traduction la plus philosophiquement évocatrice en tout cas, serait celle d'*interprétation* : toute interprétation est pour Gadamer le déploiement du sens de l'œuvre et de la vérité, qui se présente toujours ici et maintenant devant nous, tout en jaillissant de l'œuvre même. Aussi y a-t-il plusieurs formes d'art où leur « présentation » se confond avec leur interprétation. Cela se produit notamment dans les arts de la scène, lesquels serviront d'ailleurs de modèle à Gadamer.

durch die Spielenden lediglich zur Darstellung » est traduit par « *è il gioco que si produce attraverso i giocatori* »).

Or, l'intuition qui porte toute l'esthétique de Gadamer est que cette *Darstellung*, ce « déploiement qui se présente », est constitutif du mode d'être de toute œuvre d'art. Rien de surprenant dès lors à ce que ce soit dans le cadre de l'esthétique de la première partie que l'on trouve les développements les plus importants consacrés à la notion de *Darstellung*. Mais ce sont justement ses leçons qui doivent nous aider à comprendre les thèses de la deuxième et de la troisième partie sur la vérité, la compréhension et le langage. Seulement, dans le cadre de l'esthétique (qui n'en est pas une, bien entendu, car l'esthétique n'est pas qu'esthétique pour Gadamer ; nous ne reviendrons pas ici sur cette critique de la « conscience esthétique »), le terme de *Darstellung* comporte plusieurs dimensions essentielles, qui ne sont pas toujours expressément distinguées chez Gadamer, mais qui peuvent l'être, s'il est vrai que la tâche classique de l'analyse est de décomposer les éléments qui constituent un concept. C'est à cette décomposition que j'aimerais maintenant m'attaquer.

On peut assurément se demander si tous ces éléments peuvent cohabiter sous l'égide d'un seul et même concept, mais il importe d'abord, je crois, de distinguer les éléments avant de s'interroger sur la légitimité de leur rassemblement. Je donnerai à ces dimensions des noms un peu « profilants », voire exagérés, mais qui visent justement à donner plus de relief aux nombreuses facettes de la *Darstellung* gadamérienne. Pour des raisons d'espace et de temps, je me limiterai à la sphère artistique, mais tâcherai de dire quelques mots en conclusion sur l'application de cette conception de la *Darstellung* à l'activité plus générale de l'interprétation et de la mise en langage du sens.

II

1) Le terme de *Darstellung* comporte d'abord, et d'une manière très évidente, une dimension de « *performance* » ou d'accomplissement. Gadamer appuie ici son concept de présentation sur le cas exemplaire des arts de la scène, ceux que l'on appelle en anglais les « *performing arts* ». Ce sont, en effet, des arts qui exigent d'être (re)présentés, ou joués, par ce que la langue française a le génie d'appeler des « interprètes ». C'est ce qui se produit (« pro-duit », pourrait-on écrire en s'inspirant de la tradition de Vattimo, la *Darstellung* comme *pro-duzione*) dans la danse, le ballet, le théâtre ou la musique. Un ballet qui n'est pas dansé ou une musique qui n'est pas jouée

ou chantée n'en sont pas vraiment. Or, il est essentiel de noter ici que c'est l'œuvre elle-même qui requiert cette performance interprétative. Si cela est crucial pour Gadamer, c'est que l'interprétation ne représente pas ici une activité qui viendrait se « surajouter » à l'œuvre et son sens, elle en décrit plutôt le mode d'être essentiel : une pièce de théâtre doit être jouée sur scène (il est bien sûr aussi possible de la lire, ou de lire les notes d'une partition, mais toujours en pensant à leur mise en scène possible). Cela aura d'importantes conséquences pour la compréhension gadamérienne de l'interprétation et des sciences humaines. Ainsi, l'interprétation du philologue ne sera pas considérée comme une activité « reproductrice » de second ordre qui tâcherait de réactiver un sens qui existerait avant elle, dans la *mens auctoris* de l'auteur qu'il faudrait re-présenter, non, l'interprétation sera comprise comme l'actualisation première et constante du sens de l'œuvre, sans laquelle ce sens n'existerait pas.

Cela apparaît bien sûr plus évident dans le cas des « arts de la scène », que l'allemand appelle des *transitorische Künste* (entendons des arts qui exigent une activité « transitive ») ou des *Darstellungskünste* (« arts de la présentation »), l'anglais des *performing arts* et que le français peut aussi appeler, en une traduction géniale, car elle donne raison à la thèse de Gadamer, des « arts d'interprétation ». Ici, il est tout à fait permis de dire n'y a pas d'œuvre d'art sans présentation (ou représentation).

Or, chez Gadamer, le concept de *Darstellung* entendu au sens de la « performance » déborde les seuls arts de la scène pour caractériser le mode d'être de toute forme d'art. L'une des tâches, ou des prouesses, de la première partie de *Vérité et méthode* sera d'ailleurs de montrer que toute espèce d'art appelle un accomplissement particulier, lequel serait constitutif de son mode d'être. Ainsi, dans les arts de la parole (*literarische Künste*), cette performance se trouverait accomplie par l'activité de la lecture, conçue comme interprétation du sens par le lecteur. Dans les arts plastiques, cette performance de la présentation sera réalisée par la contemplation du tableau ou de la sculpture. Dans les deux cas, estime Gadamer, on peut dire que l'œuvre d'art n'a pas d'être sans cette performance du spectateur ou du lecteur au sens large.

Gadamer n'a pas dressé comme Alain un « Système des beaux-arts » (1920), mais on peut dire que sa conception des différentes formes d'art se trouve régie par un concept de *Darstellung* qui peut varier selon les types

d'art, mais qui repose sur l'idée que toute forme d'art requiert une certaine « performance ». Cette distinction n'a rien de canonique, mais on peut distinguer trois grandes formes d'art : les arts de la scène, ceux de la parole et les arts plastiques.

Type d'art	allemand	anglais	Type de présentation
Arts de la scène (théâtre, musique)	<i>Transitorische Künste, Darstellungskünste</i>	<i>Performing arts</i>	Interprétation = <i>Darstellung, Vorstellung</i>
Arts de la parole, arts littéraires (poésie, littérature)	<i>Wortkünste</i>	<i>Literary arts</i>	« <i>Darstellung</i> » : lecture, écoute
Arts plastiques (peinture, sculpture, architecture)	<i>Plastische Künste, Baukünste</i>	<i>Figurative arts</i>	« Ausstellung », exposition

On peut associer à chaque forme d'art un type particulier de « présentation », ou de mise en oeuvre. Si la présentation entendue comme performance décrit d'abord l'interprétation d'une pièce par des « acteurs » (danseurs, chanteurs, etc.) dans les arts de la scène, elle renvoie plutôt à une activité de lecture dans le cas des arts de la parole (activité qui existe aussi, il faut bien le noter, dans les arts de la scène, car ceux-ci sont aussi « interprétés » ou lus par des spectateurs). Cette présentation se retrouve également dans les arts plastiques, mais vient s'y ajouter l'idée d'une présentation des œuvres pour un public, qui se produit dans ce que l'on appelle en français une « exposition » et en allemand une *Ausstellung* : une peinture ou une sculpture sont faites pour être exposées.

Il est assurément permis de se demander s'il est permis de fondre ces différents types de présentation (savoir 1. la mise en scène, 2. la lecture et la contemplation) en un seul concept. Mais l'important pour l'instant est seulement de mettre en relief la dimension « performative » de la *Darstellung* gadamérienne, étayée sur les arts de la scène.

III

2) En parlant de la lecture, nous avons déjà effleuré la « seconde » dimension déterminante de la *Darstellung*, sa dimension *interprétative*. Il va de soi, bien entendu, qu'il y a déjà de l'interprétation dans la présentation comme « performance » (1), accomplie par des artistes, mais la *Darstellung* se cheville, en son deuxième moment constitutif, à l'interprétation des œuvres par ses spectateurs et ses lecteurs. C'est que la *Darstellung* d'une œuvre d'art incarne toujours pour Gadamer une présentation *pour quelqu'un*, qui en vient alors à interpréter l'œuvre telle qu'elle l'affecte (qu'il en soit conscient ou non). Il n'y a pas de présentation artistique, soutient Gadamer, sans que celle-ci ne soit une présentation *à* ou *pour* quelqu'un, qui se trouve évoqué au datif de la donation à... : *jemandem stellt sich etwas dar*. Le terme de *Darstellung* désigne ici à l'évidence autre chose que la seule « performance » de l'œuvre par des artistes, il se fusionne avec l'interprétation de l'œuvre par un lecteur, qui lit ou écoute une pièce. Et chez Gadamer, cette activité représente moins une opération du sujet interprétant qu'une action (*Wirkung*, depuis le *Werk*) de l'œuvre sur lui. C'est l'œuvre qui l'entraîne dans son univers, son rythme, sa « réalité supérieure ». La performance de l'œuvre (par des interprètes) et son interprétation (par des lecteurs) en viennent ici à se confondre. Gadamer en tire un parti important : l'interprétation n'est pas une coloration subjective qu'un interprète viendrait ajouter à une œuvre, elle décrit davantage l'action de l'œuvre sur lui, mais c'est pour Gadamer dans cette action, et uniquement à travers elle, que le sens de l'œuvre en vient à se réaliser.

Ainsi, d'après Gadamer, le « sens » d'une œuvre n'existe que dans cette interprétation. Il s'agit toutefois d'une idée assez problématique : peut-on, en effet, confondre le sens que l'œuvre a pour moi et le sens de l'œuvre elle-même ? Cette fusion est assurément essentielle à la notion gadamérienne de *Darstellung* (et, bien entendu, à celle d'une « fusion des horizons »⁴), mais elle m'apparaît difficile à soutenir, car elle tend à réduire l'œuvre à telle ou telle présentation particulière. Peut-on dire, par exemple, que les interprétations de Platon proposées par Natorp, Cherniss et Krämer sont des présentations

⁴ Voir à ce sujet mon essai sur « La fusion des horizons. La version gadamérienne de l'*adaequatio rei et intellectus*? », dans *Archives de philosophie* 68 (2005), p. 401-418

équivalentes et tout aussi légitimes de l'œuvre de Platon ? Cela m'apparaît très problématique. On ne peut guère parler « d'équivalence » dans l'interprétation que lorsque l'on a affaire à de hauts niveaux de virtuosité en art, comme lorsqu'il s'agit de comparer une symphonie de Beethoven dirigée par Furtwängler, Boehm ou Karajan. Ici, il est sans doute permis de dire que l'œuvre est à chaque fois présente et de manière différente, mais l'interprétation philologique reste soumise à d'autres normes d'adéquation. On peut y voir l'aspect le plus problématique de la conception gadamérienne de la *Darstellung*, et de son herméneutique bien entendu.

IV

3) La troisième composante essentielle de la *Darstellung*, et peut-être sa plus essentielle, concerne sa fonction de *révélation*. On pourrait parler ici de sa dimension *épiphanique*, ontologique ou « aléthique ». C'est que la présentation d'une œuvre d'art n'est pas seulement une performance accomplie par un artiste (1) ou une interprétation réalisée par quelqu'un (2), elle est une présentation *de* quelque chose. Si la présentation pour quelqu'un peut être dite sa « présentation en aval », la présentation de quelque chose correspond à ce que l'on pourrait nommer la « présentation en amont ».

L'œuvre d'art incarne, en effet, toujours pour Gadamer la présentation de quelque chose, d'une vérité ou d'une réalité. L'œuvre d'art me donne à voir et à découvrir quelque chose. Mais il ne s'agit pas de quelque chose qui pourrait être vu indépendamment de l'œuvre d'art, estime Gadamer, car seule l'œuvre m'ouvre un accès à cette vérité. Gadamer dira alors que la présentation de la chose dans une œuvre d'art incarne la présentation la plus réelle de cette chose, lui procurant l'équivalent d'un surcroît d'être (*Seinszuwachs*) et de luminosité. En présence d'une œuvre d'art bien réussie, écrit souvent Gadamer, on peut seulement s'exclamer « *so ist es* », « il en est bien ainsi ». C'est le sentiment qui peut nous envahir devant la toile Guernica de Picasso, une pièce de Molière ou un roman de Kafka. En fait, toutes les œuvres d'art en constituent des exemples pour Gadamer.

On en trouve aussi des exemples, je crois, dans des formes un peu moins nobles d'art comme la photographie ou la caricature. En forçant le trait, une caricature peut révéler la réalité la plus caractéristique d'une personne ou d'une situation, celle qui reste. De même, il est des photographies dont on peut dire qu'elles réussissent à cerner l'essence d'une

situation ou d'un personnage (je pense ici à la photographie bien connue d'Einstein tirant irrévérencieusement sa langue ou au célèbre « Baiser » de Doisneau). Mais face à une photographie moins bien réussie de quelqu'un, on dira « ce n'est pas toi », « ce n'est pas lui ». Belle expression ! Car il est évident qu'il s'agit bel et bien de la personne en question, mais dont la photographie n'a pas réussi à cerner l'essence.

Gadamer ne craint d'ailleurs jamais d'utiliser le terme d'essence dans ce contexte. La présentation de l'œuvre d'art vient toujours révéler l'essence de quelque chose (et n'est sans doute une œuvre d'art qu'à ce titre). C'est ce qui amène Gadamer à associer l'œuvre d'art à une prétention de *connaissance* et de *vérité* : l'œuvre d'art me fait connaître ou, mieux, reconnaître une réalité qui resterait inaccessible sans cette révélation ontologique, épiphanique, accomplie par l'œuvre et sa surabondance de luminosité (« *Lichtzunwachs* », pourrait-on dire).

Gadamer le montrera en mettant en évidence le surcroît d'être que le portrait confère à un monarque ou une personne d'autorité. Le monarque exerce d'office une fonction de représentation (ici la traduction de *Darstellung* par « représentation » est peut-être meilleure, sans être indispensable) et que l'œuvre d'art rend en représentant le roi dans ses fonctions de représentation, avec ses habits somptueux, la hauteur de son regard et l'assurance de son maintien. Ici, dira Gadamer, l'œuvre d'art, en représentant le roi, l'empereur ou le cardinal, s'adosse à la fonction de représentation de la personne elle-même, mais que seule l'œuvre d'art parvient à exprimer dans tout son éclat ou sa distinction.

La question critique qui pourrait se poser ici est celle de savoir si cette dimension épiphanique de la *Darstellung* vaut pour toutes les formes d'art. La question se pose surtout pour l'art abstrait, *a fortiori* pour ces œuvres d'art moderne qui renoncent expressément à présenter ou à représenter quoi que ce soit et qui, pour marteler le clou, se donnent parfois comme titre : « sans titre ». Qui ou quoi se trouve alors présenté ? À quoi un surcroît d'être se trouve-t-il octroyé ? Gadamer répondrait sans doute que ces œuvres opaques (si tant est que l'on puisse parler d'œuvres, elles y renâclent d'ailleurs souvent), en étant exposées (*ausgestellt*) et dès lors présentées, appellent un effort d'interprétation de la part du spectateur (la dimension interprétative de la *Darstellung* entre ici en jeu) qui s'avisera alors

d'une nouvelle réalité, découverte par l'œuvre, disons, pour faire court, celle de « l'absurde opacité de notre monde ».

Ce serait une bonne réponse, mais la question demeure : une œuvre d'art est-elle toujours la présentation épiphanique et essentielle de quelque chose ? À mes yeux, la question se pose tout spécialement pour la musique, même « classique » : que représente, à proprement parler, une œuvre musicale ? Renvoie-t-elle toujours à une réalité extra-musicale qui en recevrait un surcroît d'être ? Il est frappant de constater, à cet égard, que Gadamer ne parle que très peu de la musique dans *Vérité et méthode*, et dans toute son œuvre en général⁵. On touche ici à l'une des limites de son esthétique et de sa conception de la *Darstellung*.

V

4) Un quatrième et dernier aspect de la *Darstellung* peut être souligné. C'est la dimension que l'on peut appeler « festive » ou participative de la *Darstellung* artistique. Elle se rattache assurément aux dimensions déjà évoquées, la performance, l'interprétation et l'épiphanie, mais elle vient souligner que l'œuvre d'art n'est jamais refermée sur elle-même, car elle implique toujours une temporalité propre et une participation, qui l'apparente à un *happening*, voire un rituel. Une œuvre d'art nous fait sortir de la réalité quotidienne, elle marque un temps d'arrêt qui ressemble à une fête. On assiste à un concert ou une pièce de théâtre avec d'autres, comme s'il s'agissait d'un événement rituel ou sacré. De même, on se recueille sur un tableau ou un poème qui invitent à la méditation ou la contemplation. Le fait de participer à un colloque pourrait en être un autre exemple, dans la mesure où ne s'y produit pas seulement une présentation de *papers*, mais aussi une communion à une communauté de recherche. En un mot, la présentation de l'œuvre d'art incarne un événement (*Geschehen*) qui nous entraîne dans sa fête. Avec Kierkegaard, Gadamer parle de « contemporanéité » pour caractériser cette temporalité propre à l'œuvre

⁵ S'agissant de cette fonction « épiphanique » de l'œuvre d'art, il est une question que l'on peut ici se poser : pourquoi Gadamer ne reconnaît-il pas d'emblée cette distinction à la science elle-même ? N'est-ce pas aussi sa fonction que de nous révéler l'essence des choses et de la nature ? En quoi, par exemple, une représentation (*Darstellung*) artistique de la Lune ou du corps humain est-elle plus révélatrice ou plus originaire qu'une analyse scientifique (laquelle peut être hautement esthétique) ?

d'art⁶ : nous sommes pris par l'œuvre, nous en faisons partie et en sommes métamorphosés, comme par l'esprit d'une fête qui nous ravit.

Se découvrent dès lors au moins quatre grandes dimensions de la *Darstellung* gadamérienne, sans doute imbriquées les unes dans les autres, mais que l'on peut distinguer : performative, interprétative, épiphanique et festive. Si l'œuvre d'art n'a d'être qu'à la faveur de sa présentation, cela veut dire que l'œuvre doit être 1) accomplie (c'est-à-dire jouée par des comédiens ou des interprètes), 2) interprétée (lue par des spectateurs), 3) éprouvée comme une révélation et 4) qu'elle se déploie comme une fête qui nous imprègne de son atmosphère ou de son aura⁷. Cette conception veut rendre justice au mode d'être de toute œuvre d'art. Il est tout à fait permis de se demander, dans un esprit critique, si Gadamer a raison de le soutenir. C'est en ce sens que les cas-limite de l'art abstrait et de la musique ont été ici évoqués. On peut également se demander si ces composantes peuvent tenir en un seul concept. Est-il juste de voir dans l'interprétation d'une œuvre par des artistes qui jouent une œuvre et l'interprétation de cette œuvre par un lecteur un seul et même phénomène ? Cela est loin d'être sûr.

Mais j'aimerais surtout faire voir, en terminant, en quoi cette conception appuyée de la *Darstellung* s'avère capitale pour les réflexions de Gadamer lui-même sur la compréhension et le langage dans la deuxième et troisième partie de *Vérité et méthode*, où la *Darstellung* apparaît sans doute plus effacée, nommément, tout en continuant d'être essentielle.

VI

La seconde partie de *Vérité et méthode* est dominée, comme chacun sait, par les notions de *Wirkungsgeschichte*, d'application, de tradition et de préjugé. Ce sont là des aspects du travail interprétatif qui avaient été, au nom de l'objectivité, assez « dévalorisés » au sein de l'herméneutique du XIX^e siècle. Celle-ci voyait surtout dans l'interprétation une opération subjective de

⁶ Alors qu'il s'agit, bien sûr, pour Kierkegaard d'une temporalité religieuse ou éthique, et qui n'est justement plus esthétique. Gadamer radicalise d'une certaine manière la pensée de Kierkegaard en disant que cette temporalité esthétique n'est jamais une affaire purement esthétique.

⁷ Le dernier Gadamer s'inspirera parfois de cette idée d'aura empruntée à Walter Benjamin. Voir notamment, H.-G. Gadamer, « Le mot et l'image – autant de vérité, autant d'être » (1992), dans *La philosophie herméneutique*, Paris : PUF, 1996, p. 192.

l'interprète dont la tâche essentielle serait de recréer le sens originel de l'œuvre, sens qu'il risquerait cependant de déformer s'il ne suivait pas une méthodologie précise. Il va de soi qu'une telle re-production du sens originel ne peut avoir lieu si l'on est victime de ses préjugés, d'une tradition, d'une *Wirkungsgeschichte* et si l'on applique à une œuvre les normes et les attentes du présent. En un mot, l'interprétation risque d'être viciée si elle n'est pas disciplinée par une méthode qui permette de mettre en suspens les préjugés d'un interprète. Gadamer défend, pour sa part, une tout autre conception de l'interprétation, qui insiste non pas sur le potentiel « dénaturant » de l'application, mais sur son rôle constitutif dans le processus de formation du sens. L'interprétation ne désigne donc pas pour lui la re-production d'un sens qui existerait sans elle, elle est bien plutôt l'accomplissement de l'œuvre elle-même (au sens d'un génitif subjectif), requis par l'œuvre elle-même. Ici, c'est la dimension « performance » de la *Darstellung* qui le guide : une œuvre qui n'est pas jouée (« exécutée ») par un interprète n'en est pas une. Aux yeux de Gadamer, il va de soi que cette présentation ou interprétation s'effectue non pas en rupture, mais en continuité avec le travail de l'histoire, la tradition et les préjugés de l'interprète, car ce sont eux qui permettent à une œuvre de parler à une époque et de déployer son sens. Mais l'accent porte, il faut y insister contre les lectures trop subjectivistes ou « nietzschéennes » de Gadamer, sur le fait que c'est *le sens de l'œuvre* qui est à chaque fois présenté, et non les préjugés ou le point de vue de l'interprète (il reste alors tout à fait justifié de parler d'une interprétation déformante, trop modernisante ou trop marquée par l'idiosyncrasie de l'interprète ou du metteur en scène). Il s'agit donc pour Gadamer de mettre en valeur l'interprétation comme un moment essentiel à la concrétisation du sens qui est requis par l'œuvre elle-même et qu'il ne faut pas voir comme un ajout « subjectif ». Ici, c'est la conception de l'art comme présentation qui lui sert de guide.

Cette conception fait bien sûr problème, comme nous l'avons vu : va-t-il de soi que l'interprétation doive toujours être vue comme une émanation de l'œuvre ? Cela est loin d'être toujours évident. Pensons ici à ces mises en scène très modernisantes des opéras classiques qui semblent davantage vouloir provoquer le spectateur contemporain que rendre justice à l'œuvre originale. La question concerne aussi, comme a l'a noté, les sciences humaines : est-il permis de voir dans les interprétations contradictoires de

Natorp, Cherniss et Krämer des présentations qui sont requises par l'œuvre de Platon elle-même ? C'est là un débat de fond qui est inséparable de la réception critique de l'œuvre de Gadamer et qu'il faudrait reprendre ailleurs. Tout ce qui importait dans le présent contexte, c'était de faire ressortir l'importance de la conception gadamérienne de la *Darstellung* dans cette conception de l'interprétation propre à la seconde partie de *Vérité et méthode* : l'œuvre n'a d'être que dans sa présentation, et dans sa présentation actuelle, mais sans que cela n'implique un subjectivisme, car c'est l'œuvre qui exige d'être présentée pour que son sens se dégage.

VII

Le rôle de la présentation est encore plus subtil dans la dernière partie de *Vérité et méthode*, consacrée au langage. Si ce rôle est plus secret, il n'en est pas moins fondamental. Toute la troisième partie de *Vérité et méthode* lutte contre une conception instrumentale du langage qui en ferait un signe de la pensée, un signe qui ne servirait qu'à désigner des réalités qui pourraient à la limite être pensées sans lui. Gadamer stigmatise ici le nominalisme de la pensée moderne, mais qui imprégnerait selon lui toute la pensée occidentale sur le langage depuis Platon⁸. Pour le nominalisme, les mots ne sont que des noms ou des signes créés par la pensée (ou une culture, peu importe) pour dénoter des réalités, lesquelles sont toujours des choses individuelles et spatio-temporelles. Les concepts généraux (que la pensée médiévale appelait des universaux) ne sont alors que des « noms » abstraits qui renvoient ultimement à ces réalités individuelles : ainsi, le concept abstrait d'arbre n'existe pas en soi, il rassemble sous un vocable commun toutes ces réalités individuelles où l'on peut reconnaître les traits distinctifs d'un arbre. Au vu de cette conception, le langage n'est donc qu'un instrument de la pensée, un mode de désignation qui vient se surajouter aux choses. Elle présuppose ainsi un rapport instrumental, voire technique, de la pensée aux mots et aux choses.

⁸ Sur cette conception instrumentale qui équivaut pour Gadamer à un oubli du langage, voir mon étude « L'universalité de l'herméneutique et de la rhétorique : Ses sources dans le passage de Platon à Augustin dans *Vérité et méthode* », in *Revue Internationale de Philosophie* 54 (2000), n° 213, p. 469-485.

À cette conception du langage comme signe et instrument, Gadamer oppose, assez discrètement, une autre vision du langage, directement inspirée de sa conception de la *Darstellung*. Selon Gadamer, les mots ne sont peut-être pas d'abord des signes, mais des images (*Bild*), ou des copies (*Abbild*), voire des « icônes » (du grec *eikôn*) des choses. Gadamer souligne fortement l'opposition entre les deux conceptions, sans manquer de souligner à quel point elle est malaisée à penser : « Le mot n'est pas seulement signe. En un sens difficile à saisir, il est bien, lui aussi, quelque chose qui tient presque de la copie (*Abbild*). »⁹ On sait que Gadamer aperçoit dans la conception nominaliste du langage comme signe « une décision d'importance historique qui commande toute notre manière de comprendre le langage »¹⁰, mais qui ne rendrait nullement justice à son être véritable. L'antinomie entre le signe et l'image est donc fondamentale, mais elle reste peut-être sous-développée dans l'ultime partie de *Vérité et méthode*. C'est que Gadamer s'applique davantage à détruire la conception nominaliste du langage qu'à élaborer sa propre conception du langage comme image (*Bild*).

C'est ici que la conception gadamérienne de la *Darstellung* peut nous aider à combler le silence de la troisième partie. C'est qu'elle reconnaissait déjà une importance privilégiée à la notion d'image et sa « valence

⁹ Voir *Vérité et méthode*, Paris : Seuil, 1996, p. 440; GW I, p. 420 : « *Das Wort ist nicht nur Zeichen. In irgendeinem schwer zu erfassenden Sinne ist es doch auch so etwas wie ein Abbild* ».

¹⁰ *Vérité et méthode*, p. 437 (GW I, p. 418) : « La question qu'il est légitime de poser, celle de savoir si un mot n'est rien d'autre qu'un pur signe ou s'il a cependant en lui-même quelque chose de l'image (*Bild*) [conception qui est celle de Gadamer], est fondamentalement discréditée par le *Cratyle*. Une fois poussée à l'absurde la thèse selon laquelle le mot est une copie, la seule possibilité est, semble-t-il, qu'il soit un signe. Voilà ce qui ressort – sans être particulièrement mis en relief – de la discussion négative du *Cratyle* et ce que consacre le bannissement de la connaissance dans la sphère intelligible; en sorte que le concept d'image (*eikôn*) est dès lors remplacé par celui de signe (*semeion* ou *semainon*) dans l'ensemble de la réflexion sur la langue. Ce n'est pas seulement une modification de vocabulaire technique, qui commande toute notre manière de penser ce qu'est le langage et qui a fait époque. Qu'il faille explorer l'être véritable des choses « sans les noms » signifie précisément que l'être propre des choses ne livre comme tel aucun accès à la vérité – même si toute recherche, question, réponse, enseignement et distinction, ne peut naturellement pas avoir lieu sans le secours de la langue. »

ontologique »¹¹. Par valence ontologique, il faut entendre cette idée que c'est l'image qui confère à ce qu'elle représente un « surcroît d'être » en le laissant apparaître dans toute sa vérité¹². On se souviendra ici de la portée épiphanique de la *Darstellung* : l'image, ou le tableau (*Bild*), n'a pas moins d'être que ce qu'elle (re)présente et dont elle est la copie (*Abbild*), elle en a *plus*. Elle peut même être vue, souligne Gadamer, s'inspirant d'une magnifique terminologie néoplatonicienne, comme une « émanation du modèle »¹³. L'image juste et pleine procède de son modèle, mais le fait aussi apparaître dans sa vérité, comme pour la première fois. On pourrait alors dire que les images sont plus les choses que les choses elles-mêmes, car ce sont les images qui restent et qui s'imposent. Ici, la dimension qui l'emporte est l'aspect révélation, épiphanique, de la *Darstellung*.

C'est en ce sens qu'il faut également penser l'être du langage pour Gadamer, comme une émanation des choses (et non de la pensée). Lorsque nous parlons, nous ne nous servons pas de « signes » créés par l'entendement, nous parlons directement des choses telles qu'elles se manifestent en langage. Et cette « manifestation des choses » est à entendre au sens d'un génitif subjectif comme automanifestation : les choses viennent d'elles-mêmes au langage. Mais le langage leur confère aussi un surcroît d'être, car ce n'est qu'en se mettant d'elles-mêmes en langage que les choses ont pour nous un « être », une réalité, une présence : toute réalité

¹¹ Voir *Vérité et méthode*, p. 152-162 : « La valence ontologique de l'image (*Bild*) ».

¹² *Vérité et méthode*, p. 159 (GW I, p. 145) : « La représentation (*Darstellung*) demeure donc essentiellement reliée au modèle qui en elle se représente. Mais elle est plus qu'une copie. Le fait que la représentation soit une image – et non le modèle lui-même – n'a pas une signification négative. Il s'agit non pas d'un simple amoindrissement d'être, mais au contraire d'une réalité autonome. Ainsi, la relation entre image et modèle se présente d'une façon fondamentalement différente de celle qui se vérifie dans le cas de la copie. *Ce n'est plus une relation unilatérale*. Le fait que l'image ait une réalité propre implique en retour pour le modèle que ce soit dans la représentation qu'il se présente. Il s'y représente en personne. (...) Mais quand il se représente ainsi, ce n'est plus là un processus accessoire, mais quelque chose qui appartient à son être propre. Toute représentation de ce genre est un processus ontologique et apporte sa contribution à la dignité ontologique de ce qui est représenté. Par la représentation, il acquiert, pour ainsi dire, un *surcroît d'être*. La teneur propre de l'image est ontologiquement définie comme émanation du modèle. »

¹³ *Ibid.*

est pour nous celle qui est parvenue à se dire en langage. Gadamer n'insiste pas ici sur la « schématisation » du réel qu'opérerait alors notre pensée en « découpant » le réel de telle ou telle manière (il s'agit plutôt là d'une conception qu'il dénonce vigoureusement et qu'il assimile à la conception du langage comme « forme symbolique », propre à Cassirer et plusieurs autres), il met plutôt l'accent sur la révélation ontologique que prodigue le langage, sur l'automanifestation des choses en langage¹⁴.

C'est ainsi que la conception gadamérienne de la *Darstellung*, de l'art comme présentation, peut nous aider à comprendre le sens de la thèse sans doute la plus célèbre, mais en même temps la plus mal comprise, de *Vérité et méthode*, à savoir que « l'être qui peut être compris est langage ». Cette thèse veut dire que le langage ne doit pas être pensé comme une schématisation de la pensée qui nous ferait voir l'être de telle ou telle manière. Non, c'est l'être qui est langage, au sens où c'est le langage qui en déploie l'intelligibilité et en « présente » le sens. Le langage relève ainsi de l'être, il en procède comme d'un modèle, mais sans lui, nous n'aurions aucune expérience de l'être, ni de quoi que ce soit. Ainsi, l'être est essentiellement langage, c'est-à-dire *Darstellung* ou présentation, une présentation toujours renouvelée, à interpréter, à découvrir et à laquelle nous participons instamment.

¹⁴ Sur la portée ontologique, souvent mal comprise, de la pensée de Gadamer, voir mon étude « La thèse de l'herméneutique sur l'être », dans *Revue de métaphysique et de morale* 2006 (n° 4), 469-481.