

PHENOMENOLOGIE HERMENEUTIQUE DE LA PERFORMANCE

Selon la phénoménologie herméneutique de Hans-Georg Gadamer

Et Vérité et Méthode

DIRECTEUR DU MEMOIR :

PROFESSEUR JEAN-CHRISTOPHE GODDARD

ECRIT PAR :

SAMIRA GHASEMI

UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN-JAURES

4 Septembre 2017

REMERCIEMENTS

Je remercie beaucoup mon directeur de recherche, Monsieur Jean-Christophe Goddard, de m'avoir fait découvrir le plaisir de la performance, de réfléchir librement, indépendamment, et d'une manière critique afin de dépasser les clichés de la pensée; qui m'a appris de faire introduire la philosophie même dans ma vie quotidienne ; dans chaque instant de ma vie ; de ne pas seulement étudier académiquement la philosophie, mais de vivre la philosophie.

Toute ma gratitude à mes professeures des universités comme Toulouse Jean-Jaurès, l'Université Charles de Prague, l'Université de Coimbra pour leur engagement, leur écoute, leur générosité, et leur confiance qui m'a beaucoup encouragé dans mon cursus.

Merci à mon mari, Ehsan, qui pendant les deux ans d'étude 2015-2017 en France, en République tchèque et au Portugal, a fait tout ce qu'il pouvait pour que je puisse aboutir à ce que j'adorais et recherchais toute ma vie.

Merci à ma famille surtout à mes parents qui ont toujours fait de grands sacrifices pour mon progrès.

Merci au groupe Àjásó, surtout à Gwen-Elen Goddard avec qui j'ai eu le plaisir de faire de la musique et de partager des moments tellement particuliers et personnels; Sans doute c'était en participant dans ce groupe que mes questions sur la phénoménologie herméneutique de la performance se sont développées et approfondies.

Je remercie de tout mon cœur Monsieur Christian Duhamel et Madame Clarisse Herrenschmidt, deux grandes personnes qui m'ont fait l'honneur de m'accepter en tant qu'« étudiante » depuis 2008 ; qui parallèlement à mes études, m'ont toujours nourri par les leçons de l'humanité et de l'empathie.

Mes remerciements à toute l'équipe de Master Erasmus Mundus « Europhilosophie » qui pendant ces deux ans, m'a fourni par une expérience enrichissante et mémorable dans ma vie.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION..... 5

PREMIÈRE SECTION :

Les concepts généraux sur la phénoménologie herméneutique de l'art.....8

Le premier chapitre : l'Art8

Le sens d'une œuvre d'art.....8

L'art et la méthode.....10

L'art et la vérité.....12

Le deuxième chapitre : la Phénoménologie.....16

La phénoménologie de Gadamer.....16

Le troisième chapitre : l'Herméneutique.....18

Que signifie l'herméneutique ?18

Herméneutique de Schleiermacher.....20

Herméneutique de Dilthey.....22

Herméneutique de Heidegger.....22

Herméneutique de Gadamer24

La Performance dans son altérité.....28

DEUXIEME SECTION : 31

Les concepts spécifiques de l’herméneutique de Gadamer..... 31

Le quatrième chapitre :

Darstellung..... 31

Jeu..... 38

Transmutation..... 45

Mimesis..... 47

Médiation..... 48

Occasionnalité..... 50

Temporalité..... 53

Tradition..... 57

Préjugé..... 62

Horizon..... 64

Dialogue..... 66

CONCLUSION GÉNÉRALE..... 68

BIBLIOGRAPHIE..... 70

INTRODUCTION

Le sujet principal de mon mémoire c'est le rapport entre l'œuvre d'art, l'artiste et le public, dans le processus de la compréhension et la création du sens. Savoir comment une œuvre d'art est créée et interprétée. La thèse que j'aimerais défendre dans cette recherche, c'est l'application de la phénoménologie herméneutique de Hans-George Gadamer avec la performance. Ce que je voudrais dire par *performance*, c'est une sorte d'art de la scène composée principalement de la danse, musique et parole, ainsi que le décor et la photographie.

Dans la performance je trouve trois points essentiels : l'une de la part des artistes (danseurs, musiciens, chanteurs, photographes...), l'autre de la part du public (spectateur, lecteur, auditoire), et le dernier point est celle de l'œuvre même. D'un autre côté, en parlant de l'art, on peut distinguer trois grandes formes d'arts : les arts de la scène, les arts de la parole et les arts plastiques.¹ Et comme j'ai insisté au début, je vais me concentrer sur les arts de la scène et plus précisément sur la performance. Pour aboutir à cela, j'utiliserai la phénoménologie herméneutique de Hans-George Gadamer ; celle que j'ai trouvée très utile pour interroger le sens et la vérité d'une œuvre d'art ; une philosophie comme celle de Gadamer qui s'intéressait à la vérité de l'art. En d'autres termes, j'ai choisi la phénoménologie herméneutique de Gadamer pour analyser l'art et plus précisément la performance, car mes questions principales portent sur l'interprétation et la compréhension d'une œuvre d'art. Comme Marlène le Zarader déclare, « L'herméneutique est la théorie de l'interprétation. Or, interpréter, c'est rendre intelligible un sens étranger, c'est le rendre *compréhensible*. Dès l'instant où l'on s'intéresse au phénomène de la compréhension, on ne peut pas ne pas rencontrer l'herméneutique. »² C'est pour cette raison que j'ai choisi

¹ Grondin, J. (2016). L'art comme présentation chez Gadamer portée et limites d'un concept. In J. C. Gens, *Art, poétique et ontologie*. Paris: Editions Mimésis. P. 49.

² Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 27.

l'un des livres principaux de l'herméneutique et l'œuvre majeure de Gadamer qui porte exactement sur ces questions : *Vérité et Méthode*³, publiée en 1960, qui s'ouvre sur une première partie, consacrée à l'art.

Retournons à notre débat principal, je pose ces questions :

- Est-ce que le sens d'une œuvre d'art est déjà inséré dans l'œuvre d'art par l'artiste ? Est-ce qu'il est conscient du sens qu'il a créé ?
- Ou bien le sens d'une œuvre d'art n'est pas mis en place par l'artiste, mais par le spectateur/lecteur/auditoire, c'est-à-dire le public ?
- Ou alors le sens d'une œuvre d'art n'est ni fait uniquement par l'artiste ni uniquement par le public, mais à travers un « dialogue » entre l'artiste, le public et l'œuvre ?

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 ».⁴

Dans la première section du mémoire, je vais expliquer les différentes sortes de l'herméneutique depuis sa naissance, en tant que méthode de compréhension. La dernière forme de l'herméneutique sera certainement celle de Gadamer ; en montrant ses divergences avec les autres formes, je débiterais la deuxième section : cette section sera consacrée aux concepts essentiels de l'herméneutique gadamérienne, car je cherche à appliquer telle herméneutique à la performance artistique. Comme modèle de performance, j'ai choisi les trois performances du groupe Àjásó auxquelles j'ai aussi participé et j'aimerais analyser mon expérience d'avoir appliqué la performance avec Àjásó d'un point de vue herméneutique. Donc il me semble que cette recherche inclut aussi des approches anthropologiques.

³ Le grand chef-d'œuvre de Gadamer, et le livre dans lequel toute sa pensée majeure se trouve. *Vérité et Méthode* est paru en 1960, quand Gadamer avait soixante ans.

⁴ Grondin, J. (2016). L'art comme présentation chez Gadamer portée et limites d'un concept. In J. C. Gens, *Art, poétique et ontologie*. Paris: Editions Mimésis. P. 47.

En résumé mon mémoire est divisé en deux sections majeures et chaque section en plusieurs chapitres : la première section porte sur *les concepts généraux sur la phénoménologie herméneutique de l'art*. Le premier chapitre est sur *l'Art : le sens d'une œuvre d'art, l'art et la méthode, l'art et la vérité*. Le deuxième chapitre est sur la *Phénoménologie : la phénoménologie de Gadamer*. Le troisième chapitre est sur *l'Herméneutique : que signifie l'herméneutique? Herméneutique de Schleiermacher, Herméneutique de Dilthey, Herméneutique de Heidegger, Herméneutique de Gadamer*.

La deuxième section porte sur *les concepts spécifiques de l'herméneutique de Gadamer*. Le quatrième chapitre est sur *Darstellung, Jeu, Transmutation, Mimesis, Médiation, Occasionnalité, Temporalité, Tradition, Préjugé, Horizon, et Dialogue*.

À la fin il y aura la conclusion générale et la bibliographie.

PREMIÈRE SECTION :

Les concepts généraux sur la phénoménologie herméneutique de l'art

CHAPITRE PREMIER : L'Art

Le sens d'une œuvre d'art

Il me semble qu'avant de commencer la phénoménologie herméneutique de Gadamer, il faut que j'analyse un minimum le statut du sens dans une œuvre d'art. C'est pour cette raison que je commence tout d'abord par cette question générale : est-ce que les gens dans leur vie quotidienne et dans leurs relations sociales comprennent autrui au niveau de la parole, et des actes, comme autrui le désirerait ?

Notre rapport quotidien au monde témoigne de cette compréhension implicite que nos actes les plus banals et familiers soient explicites ou interprétés.⁵ Alors il semble que tout de même dans notre vie quotidienne, il y a le problème de l'interprétation du sens. Ce problème d'interprétation existe aussi dans les œuvres d'art, et dans le cas de ma recherche, dans la performance. Quand un danseur danse, apparemment il essaie de transmettre un sens à partir de ses mouvements dans le temps et l'espace. Mais est-ce que moi, en tant que spectateur, je pourrai comprendre le même sens qu'il veut me transmettre ? Si je le comprenais, comment est-ce que je pourrais le transmettre à autrui ? Est-ce qu'un tel but est possible ? Il semble qu'afin de pouvoir parler du sens de quelque chose, ce sens doit être conceptuel, car sinon, je ne peux pas le transmettre à autrui. Donc le sens est un outil de communication. Deniau réclame que dans « Vouloir-dire » il y a quelque chose qui montre que nous ne pouvons jamais dire totalement ce que nous désirions dire. Le « Vouloir-dire » n'exprime que la proximité du sens.⁶ Donc on va éclairer la philosophie

⁵ Deniau, G. (2004). *Gadamer*. Paris: Ellipses Edition Marketing. P. 5.

⁶ Deniau, G. (s.d). Sens (Sinn) et Vouloir dire (Bedeutung) chez Gadamer. Dans G. Deniau, & J.-C. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris: Collection Phéno. P. 54

herméneutique de Gadamer en rapport avec le sens et le vouloir dire et l'universalité du problème herméneutique.

Dans le contexte des arts de la scène et surtout celle de la performance, en tant que spectateur et confronté avec une œuvre d'art, je commence à réfléchir pour comprendre son sens : Parce que j'aimerais transmettre ce sens à autrui ; cet autrui pourrait être aussi moi-même. C'est pareil pour moi en tant qu'acteur, danseur, chanteur, musicien, etc. ; je mets ma compréhension du monde dans mon œuvre d'art, d'une manière conceptuelle — soit avec des concepts très larges (comme l'impression qu'on a après avoir écouté un morceau de musique et notre interprétation par les émotions, par exemple la joie, la tristesse, etc.), soit par des concepts plus concrets. Ainsi je pourrai la transmettre à autrui. Il me semble que le sens, c'est quelque chose dont c'est soit l'artiste qui l'insère dans l'œuvre d'art, soit c'est le spectateur qui le découvre de lui-même.

Dans les deux cas, ils ont besoin d'outils et du médium pour la compréhension. Comme Elissalde l'affirme, l'interprète recherche d'une part à comprendre, et de l'autre part à faire comprendre. En interprétant un texte, on comprend le sens des signes interprétés. Naturellement on attribue un sens aux actions, et gestes des gens pour les *faire comprendre*, et pas seulement pour les comprendre soi-même. « Le sens n'est donc pas pour soi seul, mais pour l'autre ».⁷ Il emploie une métaphore intéressante en disant que l'interprète donne son sens au texte comme d'autres donnent leur sang pour faire vivre (comprendre) l'autre.⁸

Mais est-ce que l'interprétation est simplement le processus de compréhension de quelque chose ? Il semblerait qu'elle soit plus que ça : c'est l'interprétation par quelqu'un de quelqu'un pour quelqu'un. Donc c'est pour cette raison que l'interprétation n'est pas binaire, mais a une essence ternaire. Autrement dit, en saisissant le sens, l'interprétation inclut trois points. « L'interprète qui explique la parole d'un autre que lui pour la faire entendre à un autre qui veut en saisir le sens. »⁹ Je pense que pour comprendre l'œuvre, il

⁷ Elissalde, Y. (s.d.). Définir l'interprétation. Dans G. Deniau, & J. C. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris: Collection Phéno. P. 41-42.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid, P. 44.

faut essayer de mieux la connaître ; plus on en sait à propos de cet œuvre, mieux on comprend son sens. Mais à ce propos, il y aurait un problème : si on rassemble plus d'informations à propos de l'œuvre, plus on s'éloigne phénoménologiquement de l'œuvre d'art ? D'elle-même, en tant qu'œuvre d'art ?

Donc par rapport à *son sens*, il y a toujours un autrui à laquelle le sens doit être transmis. Il faut noter ici que le concept *d'autrui* est au centre de l'herméneutique de Heidegger, de Gadamer et de Ricœur, et je vais le mettre en relief par moment dans différents chapitres de cette recherche, surtout celle du jeu.

Est-ce que comprendre un texte signifie en comprendre son sens ? Est-ce que la compréhension est la même que l'interprétation ? Qu'est-ce qui détermine la compréhension du sens d'un texte ? Comme Deniau l'a écrit, si l'herméneutique cherche à éclaircir le phénomène de la compréhension et de l'interprétation, elle doit interroger aussi le sens (Sinn) et la signification (Bedeutung). Il semble que la compréhension et l'interprétation, intuitive et complexe, soient liées. Il ajoute « Comprendre un texte, c'est bien en comprendre le sens ». ¹⁰ Mais est-ce qu'on pourrait affirmer qu'il y avait un sens caché dans l'œuvre d'art et qui serait découvert par quelqu'un d'autre : par exemple l'interprète ou l'artiste ? Au 20e siècle, cette idée de sens de l'œuvre d'art et celle que l'artiste y met un sens a disparu ; on arrive au concept de *la mort de l'auteur* de Roland Barthes. L'herméneutique du 20e siècle met de côté les intentions de l'artiste. Elle cherche tout son sens, dans l'œuvre ; c'est seulement l'œuvre qui ouvre un champ sémantique ; et pas les intentions de l'artiste.

L'art et la Méthode

¹⁰ Deniau, G. (s.d.). Sens (Sinn) et Vouloir dire (Bedeutung) chez Gadamer. Dans G. Deniau, & J.-C. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris: Collection Phéno. P. 53.

Gadamer remet en question l'idée de méthode. Est-ce que notre rapport au monde a besoin exclusivement d'une méthode scientifique comme dans les sciences de la nature ? Quelle méthode faut-il pour la connaissance dans le domaine de l'art et des sciences de l'esprit ?

Dilthey a tellement accordé aux sciences de la nature, mais Gadamer oppose précisément la prise en compte de méthode comme « critère de validité » de connaissance.¹¹ Comme Weiss souligne, les sciences de l'esprit doivent fonder leur propre méthode « à partir de la manière dont est déterminé le rapport à l'autre ».¹² Et pour comprendre une œuvre d'art, est-ce qu'on a besoin d'une méthode ? S'il y a une méthode pour la comprendre, qu'est-ce qu'elle est ? Gadamer, dans sa toute première partie de *Vérité et Méthode*, cherche à répondre à cette question. Mais tout d'abord, on constate qu'en interprétant une œuvre d'art, on pourra :

– En analyser sa structure — ce qui est assez facile à faire : On peut définir une œuvre d'art à travers ses aspects techniques, ses éléments structuraux, etc. ; comme dans une performance ou un film, on analyse la lumière, le jeu des acteurs, les danseurs, etc., et normalement ce genre d'interprétation est faite par des critiques du cinéma, du théâtre, etc.

– En chercher son monde sémantique — ce qui est compliqué et difficile à faire : à partir de l'herméneutique et l'examen approfondi de l'œuvre. Je pourrais aboutir à cela, par

1. Les significations implicites des éléments de l'œuvre.

2. Par son contexte historique et social.

3. Par rapport au texte lui-même ; par exemple je suppose que le texte voulait dire quelque chose ; si mon hypothèse est juste, je la développerai et si je la trouve fautive, j'en émettrai une autre.

Est-ce que pour interpréter une œuvre d'art — dans le cas de ma recherche dans la compréhension de la vérité d'une performance — Gadamer a suivi l'un de ces deux plans,

¹¹ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 29.

¹² Weiss, I. (2009). *Gadamer, une herméneutique philosophique*. Paris: Vrin. P. 61.

ou bien il a cherché une autre méthode ? Est-ce qu'on pourrait dire que Gadamer avait une méthode pour son interprétation ? Est-ce que la connaissance joue un rôle dans l'expérience de l'art ? Il semble que la connaissance qui existe dans l'art est différente de celle de la science de la nature. Et il ne lui est certainement pas inférieur. Gadamer interroge l'expérience de l'art sur ce qu'est sa vérité. Gadamer vise dans l'expérience de l'art « une expérience véritable ». Il a cherché à une meilleure compréhension qui à travers l'art, nous rencontre. Comme il dit « L'expérience de l'art inclut la compréhension » et elle ne vient pas du tout à notre rencontre à travers une méthode scientifique.¹³

L'art et la vérité

Pour trouver la relation entre la vérité et l'œuvre d'art, je commence par poser cette question : Pourquoi l'autrui est si important dans l'herméneutique gadamérienne ? Elissalde estime qu'en fait, dans l'herméneutique de Gadamer, l'interprète ne cherche pas à comprendre l'autre pour lui-même, mais pour la vérité dont l'autrui est messager. C'est pour ça que Gadamer parle du spectateur comme facteur essentiel du *jeu* qu'il appelle esthétique.¹⁴ Gadamer oppose précisément la prise en compte du spectateur comme un « facteur » et non une fin.¹⁵ Donc le problème ultime et la question finale de Gadamer sont sur la vérité : tel problème c'est aussi évident du titre de livre. Par quelle méthode on pourrait atteindre la vérité, s'il y en a une. Quel est le rapport de l'œuvre d'art en général et la performance en particulier avec la vérité ? Comme Grondin déclare : « 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 l'œuvre même ». ¹⁶

¹³ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 115-118.

¹⁴ Dans la deuxième section, je vais expliquer le concept de *jeu*, qui est l'un des concepts fondamentaux de l'herméneutique gadamérienne.

¹⁵ Elissalde, Y. (s.d.). Définir l'interprétation. Dans G. Deniau, & J. C. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris : Collection Phéno. P. 44.

¹⁶ Grondin, J. (2016). L'art comme présentation chez Gadamer portée et limites d'un concept. In J. C. Gens, *Art, poétique et ontologie*. Paris: Editions Mimésis. P.47.

L'expérience esthétique est une façon de se comprendre. Comme Gadamer souligne si on pourrait dire que d'une part on rencontre l'œuvre d'art dans le monde, et de l'autre part c'est dans l'œuvre d'art qu'on rencontre un monde, l'œuvre d'art ne reste plus un univers inconnu, mais au contraire elle devient un univers familier dans lequel on peut y entrer. De même on apprend à nous y retrouver.¹⁷ Gadamer voulait qu'à partir de l'expérience de l'art, instaurer un concept de vérité, qui permet de mieux comprendre ce que sont l'art, les sciences de l'esprit, et ce que nous sommes « en tant qu'être de compréhension ».¹⁸ Selon Grodin, l'expérience esthétique « ressortit à l'ordre de l'expérience vécue, de *l'Erlebnis* ». Mais est-ce que comprendre l'art est la reconstruction de « *l'Erlebnis* créateur de l'artiste » ?¹⁹ Dans la partie sur l'herméneutique de Schleiermacher, j'essaierais de répondre à cette question. Mais en un mot je pourrais dire que l'art pour Gadamer est une expérience de réalité, d'être, de vérité. À travers l'art, l'être devient quelque chose de plus.²⁰ Ce qui est très remarquable par rapport avec l'ontologie de l'œuvre d'art de Gadamer c'est que « la subjectivité n'est pas maître de ce qui lui arrive dans l'expérience esthétique. »²¹ La question qu'on se pose ici c'est comment expliquer l'expérience esthétique ? Sans doute la réponse n'est pas facile, car nous ne sommes pas les maîtres de l'expérience esthétique.

Donc Gadamer remet en question l'essence de l'œuvre d'art.

Pourquoi la première partie de *Vérité et Méthode* commence par l'art ? Sa fonction est phénoménologique. Gadamer avait pour ambition le projet de situer des expériences de vérité hors de la science, de sorte qu'il a redéfini l'œuvre d'art. En explorant les différentes formes artistiques dans la première partie de son livre, il a suggéré une nouvelle définition de l'art.²² Gadamer divise les différentes formes de vérité en deux parties : les arts dits

¹⁷ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 275.

¹⁸ Grodin, J. (1999). *Introduction à Hans Georg Gadamer*. Paris: Les Edition du CERF. P. 52.

¹⁹ Ibid. P. 57.

²⁰ Ibid. P. 60.

²¹ Ibid. P. 63.

²² Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 31-32.

« transitoires » et les arts dits « non transitoires ». Les arts transitoires (qu'on pourrait aussi les appeler les arts d'exécution) incluent le théâtre, la musique, et la poésie déclamée. L'œuvre d'art sous la forme de la performance qui est destinée à se présenter devant un spectateur est parmi les arts « transitoire ».

Les arts non transitoires (qu'on les nomme aussi les arts plastiques) incluent peinture, sculpture, et architecture.²³ En fait ce que Gadamer fait, c'est d'interroger la manière dont l'œuvre apparaît, et non pas la *conscience esthétique*, en d'autres termes il interroge « le mode d'être de l'œuvre d'art ».²⁴ Il faut connaître l'œuvre comme elle est, comme elle existe et comme elle se présente. L'art ne nous détache pas du monde et de la réalité afin de nous transporter ailleurs par exemple dans le vécu intérieur, mais au contraire « l'art nous y arrache pour nous y renvoyer ».²⁵ Selon Gadamer, l'art se définit comme un surcroît d'être. C'est ainsi qu'il fournit la possible vérité.²⁶ Donc on peut voir que son regard vers l'art et la vérité est bouleversant et nouvel.

Pour ce point, cela me paraît très utile de regarder différentes expériences artistiques. Selon Gens l'expérience de l'art inclut trois grandes formes : les arts de la scène, ceux de la parole, et les arts plastiques. À chaque forme d'art, nous pouvons lier un type spécifique de « présentation ».²⁷ La *présentation* ou *représentation* est un concept clef de l'herméneutique gadamérienne. Car, il y a plusieurs formes d'art où leur « présentation » qui se confond avec leur interprétation. Selon Grondin « cela se produit notamment dans les arts de la scène, lesquels serviront d'ailleurs de modèle à Gadamer ».²⁸

Type d'art	Allemand	Anglais	Type de présentation

²³ Ibid. P. 71.

²⁴ Ibid. P. 74.

²⁵ Ibid. P. 84.

²⁶ Ibid. P. 89.

²⁷ Jean Claude Gens, M. A. (2016). *Gadamer, Art poétique et ontologie* . Italie: Edition Mimésis. P. 50.

²⁸ Grondin, J. (2016). L'art comme présentation chez Gadamer portée et limites d'un concept. In J. C. Gens, *Art, poétique et ontologie*. Paris: Editions Mimésis. P.47.

Arts de la scène (théâtre, musique)	Transitorische Künste, Darstellungskünste	Performing arts	Interprétation = Darstellung, Vorstellung
Arts de la parole, Arts littéraires (poésie, littérature)	Wortkünste	Literary arts	« Darstellung » : lecture, écoute
Arts plastiques (peinture, sculpture, architecture)	Plastische Künste, Baukünste	Figurative arts	« Ausstellung », exposition

Dans la deuxième section de ma recherche, et sous le titre des concepts fondamentaux de l'herméneutique de Gadamer, je vais approfondir l'idée de (re) présentation dans les arts de la scène et de la parole chez Gadamer, par le concept de *Darstellung*.

D'autres parts il me semble qu'il faut prendre au sérieux cette notion de Gadamer que ce qu'on obtient nécessairement d'une œuvre d'art, c'est la manière dans laquelle cette œuvre est vraie. Cela signifie que dans cette mesure « on y connaît et reconnaît aussi bien soi-même quelque chose ». En ce sens, comme Gadamer affirme, on n'apprécie pas les arts comme l'art au cirque qui est un médium pour faire quelque chose d'autre.²⁹ Cette citation m'apparaît très intéressante : « on y connaît et reconnaît aussi bien soi-même qu'il y a quelque chose ». À mes yeux, en regardant et aussi en pratiquant une performance, quelque chose, que seules la musique ou la danse fait apparaître ; une sorte de vérité s'installe dans ma connaissance qui n'existait pas avant la performance. Que présente, à proprement parler, cette (re) connaissance de soi ? En un mot, une sorte de révélation qui est possible à partir de la performance. De sorte que je peux me (re) connaître mieux qu'avant.

²⁹ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 132.

CHAPITRE DEUXIEME : la phénoménologie

La phénoménologie de Gadamer

L'art a une autre rencontre avec la phénoménologie. La question que Gadamer pose ici c'est sur ce qui rend cette école si spéciale. Qu'est-ce qui rend la phénoménologie si particulière ? Le terme *Lebenswelt* que signifie *monde de la vie*, est devenu commun par Edmund Husserl. Gadamer explique que ce terme ne s'agit-il pas de fournir et porter une physiologie de la perception sensible, mais au contraire, par *Lebenswelt* on pourrait plutôt voir « les structures fondamentales et les traits essentiels du monde tel qu'il nous apparaît »³⁰ chaque jour, chaque instant et chaque fois dans notre champ d'expérience. Du point de vu phénoménologique, la philosophie devait aussi faire révéler « les structures aprioriques et les constantes philosophiques » de notre *Dasein* — c'est-à-dire notre être dans le monde — à partir des expériences de la vie, en essayant de « les porter au concept ».³¹ Mais quel est le rapport entre la phénoménologie et l'herméneutique ? Pourquoi la phénoménologie, dont Gadamer parle, est herméneutique ?

Deniau déclare que la phénoménologie de Gadamer est herméneutique : parce que la phénoménalité est un monde que Gadamer énonce comme *l'apparence vraie*, c'est-à-dire l'espace où quelque chose se manifeste à quelqu'un. Autrement dit, « la véritable donnée est que nous comprenons quelque chose comme étant quelque chose ».³² En d'autres termes, la manifestation est premièrement attachée à l'interprétation. Puisque l'apparence vraie a un contenu *imaginable* et donc *métaphorique*, Gadamer le nomme cette phénoménologie herméneutique une *cognitio imaginativa*.³³ Donc il semble que le concept de la phénoménologie est un concept de méthode : « la phénoménologie est la voie d'accès

³⁰ La phénoménologie de Husserl manque le rapport à l'art. Gadamer dans une interview avait posé une question sur cet absence et Husserl avait répondu « ah oui! Je prends aussi plaisir au théâtre et à la musique, mais je dois d'abord compléter la phénoménologie ». *Esquisses Herméneutique Essais et Conférences*. (J. Grondin, Trad.) Paris: VRIN. P. 226.

³¹ Gadamer, H.-G. (2002). *Esquisses Herméneutique Essais et Conférences*. (J. Grondin, Trad.) Paris: VRIN. P. 225-226.

³² Deniau, G. (2002). *Cognitio Imaginativa la phénoménologie herméneutique de Gadamer*. Bruxelles: Edition OUSIA. Au dos de la couverture.

³³ Ibid.

à ce qui est en jeu dans l'herméneutique philosophique (...) l'accès n'est cependant pas extérieur à la chose en question. »³⁴ Concernant la phénoménologie de l'art et des sciences de l'esprit, ce qui se manifeste comme œuvre d'art, est indissociable à la démarche de manifestation. À travers l'analyse de l'expérience de l'art et des sciences de l'esprit, Gadamer interroge le problème de la manifestation, et de la phénoménalité. En vérité, toute phénoménologie examine « la question de la manifestation comme tel en sa structure, et parce que la manifestation est ce qui englobe tous »³⁵. Selon Deniau, en ce sens, l'herméneutique peut donc s'attribuer à l'universalité parce qu'elle offre de clarifier la manifestation comme telle. Or la chose qui est très importante ici c'est que « la manifestation est irréductible à *ce qui* se manifeste, et à celui à *qui* quelque chose se manifeste : Objet et Sujet sont des moments de la manifestation qui, comme tels, demandent à être interrogés à partir de la manifestation elle-même. » Deniau ajoute que dans *Vérité et Méthode*, cette structure de la manifestation en ses différents instants structuraux est analysée et clarifiée. La première section de ce livre s'ouvre aux problèmes sur l'expérience d'une œuvre d'art, et à partir de cette considération, Gadamer interroge l'aspect « objectif » de la phénoménalité : quelque chose se manifeste à quelqu'un.³⁶ C'est dans le champ de la phénoménologie de l'herméneutique que Gadamer pouvait poser cette question complexe et obscure de la vérité.³⁷

Gadamer en appuyant sur le phénomène de la compréhension, interroge la modalité et la possibilité de la compréhension et ce qui se passe lorsqu'on comprend. Il définit philosophiquement et originellement la connaissance à partir de l'expérience. On peut comprendre la chose même très largement : tel est le phénomène universel de la compréhension que Gadamer appelle *phénomène herméneutique*.³⁸ Il se penche sur notre rapport à l'univers. Ce « comprendre » est le phénomène qu'il prend en considération. La

³⁴ Ibid. P. 20.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid. P. 20-21.

³⁷ Deniau, G. (2004). *Gadamer*. Paris: Ellipses Edition Marketing. P. 66.

³⁸ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 26-27.

manière de la fonction de la compréhension est la question herméneutique de Gadamer.³⁹ Donc dans la philosophie de Gadamer la compréhension et l'interprétation sont expliquées et connues comme des phénomènes.⁴⁰

CHAPITRE TROISIEME : l'herméneutique

Que signifie l'herméneutique ?

Qu'est-ce que ça veut dire l'herméneutique au sens large ? Que signifie l'herméneutique de Gadamer ? Quel est le rapport entre l'herméneutique gadamérienne avec une œuvre d'art ? Et plus précisément comment une performance sera compréhensible à travers l'herméneutique ? Est-ce que l'herméneutique gadamérienne nous fournit une méthode d'interprétation ? Quelles sont les différences entre l'herméneutique de Gadamer avec celles de Schleiermacher, Dilthey et Heidegger ? Qu'est-ce qu'il leur a apporté de différent ? Bref, quels sont les éléments essentiels de l'herméneutique de Gadamer ?

Si je veux résumer l'herméneutique en un mot, comme Zarader, je dirais que l'herméneutique est la « théorie de l'interprétation ». Je sais que cette définition est très large, mais à partir de cette large définition, j'essaie d'arriver à l'herméneutique de Gadamer qui est plus spécifique.

Mais quand et pourquoi est-ce qu'on interprète ? Interpréter c'est rendre accessible et compréhensible un sens étranger. Selon Zarader, l'interprétation est toujours nouée avec le phénomène de la compréhension, donc ce n'est pas possible de ne pas rencontrer l'herméneutique.⁴¹ Énoncer, c'est faire passer un contenu intérieur vers l'extérieur. Suite à quoi, interpréter, expliquer ou traduire, la pensée est reconstituée et a pris la forme au langage. Interpréter, expliquer ou traduire, c'est reconduire l'extérieur jusqu'à son

³⁹ Ibid. P. 30.

⁴⁰ Weiss, I. (2009). *Gadamer, une herméneutique philosophique*. Paris: Vrin. P.55.

⁴¹ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 27.

intérieur.⁴² Pour bien comprendre la signification de l'herméneutique, il faut savoir, un minimum, le sens et la racine de ce mot. Hermès, dans la mythologie grecque, était chargé de transmettre les messages des dieux aux hommes. En fait, l'herméneutique doit effectuer une telle « transposition » : il doit transmettre et énoncer les messages de l'univers d'une langue différente, exotique et inconnue à dans une langue qui nous est connue.⁴³

Tout d'abord je me demande si l'herméneutique est seulement concernée par la langue et les textes écrits ? Est-ce que c'est possible d'appliquer l'herméneutique en générale et l'herméneutique gadamérienne en particulier aux autres sortes d'œuvres d'art, par exemple à la performance, au théâtre, au tableau, à la musique, etc. ? Pourquoi Gadamer a consacré une quantité majeure de son livre à la langue et à la littérature ? Il me semble que c'est possible d'appliquer l'herméneutique de Gadamer aux autres sortes d'art (plus précisément l'art de performance) que les arts littéraires ; et en fait c'est une telle thèse que je cherche dans cette recherche. Je trouve qu'en effet, comme Grodin écrit, Gadamer résiste contre la prise en compte de l'esprit des écrits, parce qu'il savait que l'origine de ce fait est l'obsession textuelle des philologues qui « en restent à la lettre du texte ».⁴⁴ Donc est-ce que l'herméneutique est utilisée pour comprendre toutes les expériences ? Deniau explique, l'herméneutique est liée à exposer des expériences dont la vérité excède et surpasse « l'objectivité propre à la science » ; les objectivités qui montrent l'impuissance et l'insuffisance de la méthode à constater et identifier la vérité qui existe dans telles expériences.⁴⁵

Mais quelle est la liaison entre l'art et l'herméneutique ? Selon Gadamer, « comme tout autre texte qui est à comprendre, n'importe quelle œuvre d'art et non pas seulement l'œuvre littéraire, doit être comprise, et cette compréhension doit être réussie. (...) l'herméneutique

⁴² Ibid.

⁴³ Gadamer, H. G. (1996). *La philosophie herméneutique*. Paris: Presses Universitaires de France. P. 86.

⁴⁴ Grodin, J. (1999). *Introduction à Hans Georg Gadamer*. Paris : Les Edition du CERF. P. 20.

⁴⁵ Deniau, G. (2002). *Cognitio Imaginativa la phénoménologie herméneutique de Gadamer*. Bruxelles: Edition OUSIA. P. 10.

absorbe nécessairement l'esthétique ».⁴⁶ En ce sens, la compréhension doit être comprise comme élément de l'activité de sens : un événement « dans lequel le sens de toutes les déclarations — celles de l'art et celles de tous les autres types de mœurs — se forme et s'accomplit. » Aux yeux de Gadamer, c'est la tâche herméneutique qui permet et arrange la compréhension des textes.⁴⁷

Donc je voudrais dans ce qui suit simplement éclairer que selon Gadamer « tout ce qui n'est plus dans une relation immédiate à son propre monde » - et l'art et toute tradition qui ne s'exprime pas évidemment — est devenue inconnu dans son sens premier, et alors dépend de la médiation et d'être découverte. Selon lui il apparaît que l'art est un cas élu et préféré de compréhension. En d'autres termes d'un côté l'art n'est pas un simple objet de la conscience historique, et de l'autre côté la compréhension de l'art inclut toujours une médiation historique. L'une des questions majeures de Gadamer dans *Vérité et Méthode*, c'est d'interrogé le problème de la définition de la tâche de l'herméneutique dans le cas de l'art.⁴⁸ Une chose semble évidente et sûre : « l'herméneutique philosophique a son affaire dans le tout de l'expérience du monde ».⁴⁹ Comme Gadamer dénonce ce que l'herméneutique fait *ist etwas ganz anderes*.⁵⁰ Donc la philosophie de Gadamer est herméneutique, parce que cette manifestation est liée à l'interprétation.

Herméneutique de Schleiermacher

Pour avoir un court regard sur l'histoire de l'herméneutique, il faut indiquer qu'au 18e siècle, l'herméneutique est fondée en tant que branche de la connaissance humaine et par Friedrich Schleiermacher. Schleiermacher a compris que lire un texte était un dialogue entre l'interprète et le texte en lui-même ; cependant, il considérait le texte comme le

⁴⁶ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 184.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Deniau, G. (2002). *Cognitio Imaginativa la phénoménologie herméneutique de Gadamer*. Bruxelles: Edition OUSIA. P. 12 & 26.

⁵⁰ Ibid.

moyen par lequel l'auteur communique des pensées antérieures à la création du texte.⁵¹ Mais ici il reste un problème ; et c'est que si le sens d'un texte existe dans l'esprit de l'auteur, et quand l'auteur n'existe pas pour qu'il explique les sens qu'il a construits, comment pourrait-on avoir accès au sens du texte ? De l'autre côté, parfois l'artiste lui-même n'est pas conscient du processus de sa création artistique. Selon les déclarations de Schleiermacher, une œuvre d'art qui est fixée et stabilisée dans son environnement est menacée de perdre son sens et sa valeur lorsqu'elle est enlevée de milieu. Il faut savoir qu'une œuvre d'art n'est pas un objet sans histoire, dépendante de son temps ; l'œuvre d'art « appartient à un monde qui seule détermine pleinement sa signification, il faut, semble-t-il, conclure que la vraie signification de l'œuvre d'art « ne peut être comprise qu'à partir de *ce monde* et donc surtout à partir de son origine et de sa naissance. »⁵²

Schleiermacher définit l'herméneutique comme l'art d'empêcher la mécompréhension, mais selon lui, afin d'empêcher cela, il faut appliquer une méthode de compréhension. Donc, pour bien comprendre, l'herméneutique de Schleiermacher est liée avec des règles. Une méthode qui évidemment ne cherche pas à comprendre *les choses*, mais uniquement *les textes* : ceux qui ne se comprennent pas d'eux-mêmes.⁵³ C'est Schleiermacher qui pour la première fois d'une manière générale a interrogé « le comprendre » : D'après lui la compréhension c'était de découvrir « l'intention du sens qui préside le discours » en essayant de reconstruire l'intention de l'auteur qu'il voulait dire et en considérant le texte comme *l'expression* d'un sujet. Donc avec cette définition de l'herméneutique par Schleiermacher, ayant « d'inspiration esthétisante et psychologisante », il est évident que ce mouvement était contraire à l'école de positivisme ou « l'école historique ».⁵⁴ L'ambition que Schleiermacher suivait était de restituer ce qui était détruit et oublié et comme résultat de reconstruire la tradition. Mais d'après Gadamer cette sorte de

⁵¹ Schleiermacher, Friedrich D. E. "The Hermeneutics: Outline of the 1819 Lectures," *New Literary History*, Vol.10, No. 1, Literary Hermeneutics (autumn, 1978), P. 2-3.

⁵² Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 185-186.

⁵³ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 159-160.

⁵⁴ Ibid. P. 164-165

restauration est aussi absurde que la reconstruction de la vie passée. Le point c'est que même si on pouvait fait restituer la vie passé, celle-ci, n'est pas la version originale.⁵⁵

Mais bien que Gadamer fût contre l'herméneutique de Schleiermacher, il ne faut pas oublier que Schleiermacher pour la première fois a libéré l'herméneutique, « comme doctrine universelle de la compréhension et de l'interprétation de tous ses éléments dogmatiques et occasionnels (...) dans leur application spécifiquement biblique ».⁵⁶

Herméneutique de Dilthey

À partir du 19e siècle, une herméneutique générale est née qui avait affaire à la construction d'une méthode générale et universelle de compréhension. Et Dilthey a réfléchi à une méthodologie générale qui pourrait servir les sciences humaines. Donc l'herméneutique de Dilthey est une sorte de méthode de compréhension. Au contraire, comme Zarader écrit l'herméneutique de Gadamer n'est pas du tout une technique spéciale « qui permettrait de mieux déchiffrer des textes déterminés ».⁵⁷

Herméneutique de Heidegger

Dans *l'Être et Temps*, Heidegger interroge la question de l'être. La phénoménologie herméneutique de Heidegger est la tendance à comprendre à travers la vie.⁵⁸ Le projet herméneutique de Heidegger était de découvrir la structure préalable de la compréhension. Heidegger interroge le problème de l'herméneutique uniquement pour découvrir l'ontologie de la structure préalable de la compréhension.⁵⁹ Gadamer est attiré par la pensée de Heidegger, et donc il met en question la validité entière « de l'idée de système » en

⁵⁵ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 186.

⁵⁶ Gadamer, H. G. (1996). *La philosophie herméneutique*. Paris: Presses Universitaires de France. P. 92.

⁵⁷ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 28.

⁵⁸ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 275.

⁵⁹ Ibid. P. 286.

philosophie et il oublie l'historicité.⁶⁰ Donc dans *Être et Temps*, il a examiné le problème herméneutique à la base du problème de l'être.⁶¹

Heidegger dans son livre *Être et temps*, dans le paragraphe *comprendre et explication* et à la fin du § 32, a expliqué le processus de la formation de notre précompréhension, qui résultera dans des compréhensions différentes du monde. Il explique les rapports entre Compréhension et explication et le phénomène de la compréhension selon trois concepts :

1. Vorhabe : pré-acquisition
2. Vorsicht : pré-vision
3. Vorgriff : anti-cipation

Vorhabe, c'est une pré-aquisition ; un regard large et général à l'égard du/sur le monde ; Il me semble que cette compréhension générale est pareille pour tous ; par exemple, j'ai une compréhension générale de la religion, aussi qu'une compréhension générale de la religion en Philippine. Mais j'ai une compréhension différent à propos de la fête de Pâques ou Noël aux Philippines ; alors que mon ami philippin, qui est religieux, a une impression totalement différente de cette cérémonie religieuse. Ici notre interprétation de ces cérémonies dépend fortement de notre compréhension générale de la religion. Zarader explique que « la pré-acquisition suppose que je me retourne, pour l'éclairer, sur une totalité de tournures déjà ouvertes pour moi et d'ores et déjà comprises (...) même le très jeune enfant est dans un monde qui pour lui est pleinement signifiant. Lorsque face à la soupe, il écarte la fourchette pour prendre la cuillère, il se retrouve dans le cérémonial du repas ».⁶²

Mais en effet, notre différence réelle à l'égard d'autrui commence à partir de la deuxième étape qui est *Vorsicht* ou pré-vision. Ou dans l'exemple de Zarader : La pré-vision est « Lorsque je me rapporte ainsi à ce que j'ai compris, c'est toujours sous la direction d'une

⁶⁰ Grodin, J. (1999). *Introduction à Hans Georg Gadamer*. Paris: Les Edition du CERF. P. 18.

⁶¹ Gadamer, H. G. (1996). *La philosophie herméneutique*. Paris: Presses Universitaires de France. P. 78.

⁶² Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 192.

visée qui fixe ce par rapport à quoi le compris doit être explicité. L'éclaircissement se fait toujours en fonction d'une perspective, qui était d'ailleurs déjà à l'œuvre dans la compréhension. Je saisis le marteau lourd en fonction de son utilisation déterminée dans l'atelier. »⁶³

Dans la 3^e étape, il y a le *Vorgriff* : anti-cipation. C'est-à-dire les 1^{ère} et 2^e étapes prennent le sens selon nos attentes du monde. C'est pour cette raison que quand une attaque raciste a lieu quelque part je la comprends différemment qu'un raciste. « L'anti-cipation, *Vorgriff* : il faut bien des concepts qu'ils soient spécialement forgés pour s'ajuster à l'étant et en conséquence inappropriés. »⁶⁴

Donc Heidegger a pu nous donner le processus et la manière dont on interprète des choses. Ainsi, je comprends pourquoi les gens sont différents et pourquoi ils interprètent le monde différemment. Donc l'interprétation qu'on a du monde est dépendante de notre *Vorhabe*, *Vorsicht* et *Vorgriff*, et donc chaque interprétation en tant qu'elle-même pourrait être juste. Concluons sur les trois concepts de l'herméneutique gadamérienne, il faut, comme Volpi a énoncé, dire que « Vorhabe préfigure l'horizon dans lequel est saisie la totalité de ce qui est compris, Vorsicht guide la saisie de ce qui est compris et Vorgriff anticipe les modalités cognitives selon lesquelles la compréhension même est réalisée ». ⁶⁵ L'élément fondamental de la compréhension est la *circularité* entre l'événement du comprendre et « cela même qu'il assume dans le comprendre ». ⁶⁶

Herméneutique de Gadamer

Comme Zarader écrit « La pensée de Gadamer est une pensée modeste ». Ces notions sur la compréhension ne nous promettent pas une vérité parfaite, et entièrement assurée d'elles-

⁶³ Ibid. P. 192-193.

⁶⁴ Ibid. P. 193.

⁶⁵ Volpi, F. (s.d.). Herméneutique et philosophie pratique. Dans G. Deniau, & J. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris: Collection Phéno. P. 16

⁶⁶ Ibid.

mêmes.⁶⁷ Gadamer examine les trois étapes d'herméneutique présentées par Schleiermacher, Dilthey et Heidegger. Il explique les interprétations traditionnelles de l'herméneutique pour donner la nouvelle version qu'il propose. L'herméneutique gadamérienne se sépare des premières herméneutiques en raison de deux différences principales :

1. La première différence concerne ce qui est à comprendre : pour Schleiermacher il fallait comprendre l'état d'esprit de l'auteur et ses intentions. Au contraire, l'herméneutique de Gadamer ne porte pas sur l'état d'esprit de l'auteur, mais sur le « contenu et la validité » de son œuvre ; pour Gadamer l'herméneutique est la collaboration dans un sens collectif.
2. La seconde différence est en rapport avec celui qui comprend. Il semble que le progrès de l'herméneutique de Gadamer est de plus en plus visible.⁶⁸

Gadamer dans son livre *art de comprendre, Écrit I*, affirme qu'il a examiné les notions principales et primordiales de l'esthétique parce qu'il est certain et indiscutable qu'on ne peut pas interpréter l'œuvre d'art en essayant de comprendre les idées de l'auteur et sa production initiale. Donc il faut noter que l'œuvre d'art est formée par le *génie*.⁶⁹ Ensuite, l'interprète ne peut pas représenter, « réinterpréter la production originale ». Dans la littérature herméneutique, c'est commun qu'on cherche toujours à renouveler et récupérer « l'horizon authentique » de l'auteur. Pour Gadamer, cela paraît très problématique. Parce qu'il semblerait très étrange et impossible d'éliminer la distance entre la production originale et l'expérience du public. C'est précisément à cause de ce problème qu'on demande une justification et une précision de notre connaissance interprétative. Du point de vue de Gadamer, tels sont les éléments initiales et les points de départ pour sa théorie de l'herméneutique. Nous voulons toujours interpréter notre expérience comme telle, et c'est ce qui attire notre attention. Mais c'est évident que ce que nous examinons ce n'est

⁶⁷ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 35.

⁶⁸ Ibid. P. 313.

⁶⁹ Comme dit Kant, le génie dans la création d'une œuvre d'art, est fait par une affaire d'intuition et d'invention, cela veut dire que « ce n'est pas une question de méthode et il n'y a pas du tout une possibilité de répéter ou de régler et de méthodologiser ce talent, cette capacité ». Gadamer, H. G. (1982). *Gadamer, L'art de comprendre, Ecrits I, Herméneutique et tradition philosophique*. Paris: Aubier Montaigne. P. 44

pas du tout la « subjectivité productrice » du producteur de l'œuvre d'art. Alors tout le parcours de *Vérité et Méthode* consiste précisément à élucider le processus et le critère de cette interprétation. C'est ainsi que Gadamer cherche à connaître ce qui se passe quand on interprète justement et honnêtement un texte philosophique. Dans une échelle plus large, il essaie de comprendre le processus de faire l'expérience du monde.⁷⁰ Comme Weiss déclare, pour Gadamer, l'herméneutique est une sorte de pratique : l'art de comprendre et de rendre intelligible.⁷¹ L'herméneutique indique « une pratique guidée par un art », mais l'art dont Gadamer parle ici, signifie celui de l'explication et de l'interprétation ; il s'agit de l'art de comprendre : selon le philosophe, la compréhension doit être entendue comme un art « qui est toujours requis là où le sens de quelque chose n'apparaît pas ouvertement ou sans équivoque ».⁷²

Mais il croit que parfois l'herméneutique se confond avec la compréhension à l'aide de symboles (comme j'ai déjà expliqué dans la partie de *l'art et la méthode*). Selon Gadamer, cette sorte de théorie herméneutique générale paraît inconstante et inconsistante. Car, les symboles à chaque fois produisent un sens différent du symbole initial. C'est possible qu'une personne saisisse ce que veut montrer le symbole, et que l'autre en comprenne le sens caché. Mais la compréhension dont Gadamer parle est différente de cette sorte de compréhension.⁷³ Gadamer n'utilise pas une simple technique pour interpréter des textes. Son herméneutique — il la qualifie comme *herméneutique philosophique* — n'est pas la compréhension *neutre*, mais en revanche c'est une compréhension qui retrouve la liaison et la relation entre « l'expérience de l'art, de l'histoire et de du langage et leur contenu de vérité ».⁷⁴

⁷⁰ Gadamer, H. G. (1982). *Gadamer, L'art de comprendre, Ecrits I, Herméneutique et tradition philosophique*. Paris: Aubier Montaigne. P. 44-45

⁷¹ Weiss, I. (2009). *Gadamer, une herméneutique philosophique*. Paris: Vrin. P. 43.

⁷² Gadamer, H. G. (1996). *La philosophie herméneutique*. Paris: Presses Universitaires de France. P. 85.

⁷³ Ibid. P. 118.

⁷⁴ Volpi, F. (s.d.). Herméneutique et philosophie pratique. Dans G. Deniau, & J. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris: Collection Phéno. P. 18.

Selon Gadamer si on veut comparer la compréhension avec la production d'une œuvre : la compréhension « possède toujours quelque chose de plus ». Ce qui est très important c'est que la compréhension n'ajoute pas de plus à ce qui était déjà présent au départ. Le sens qui est reproduit par la compréhension n'est pas seulement meilleur que l'intention de l'auteur, mais a aussi forcément « un autre sens ». En d'autres termes, le sens d'un texte déborde toujours son auteur. En ce sens toute compréhension a au fond une attitude productive et pas simplement reproductive. Il faut, semble-t-il, conclure que « Le sens ne consiste pas dans le texte ». Gadamer déplace le milieu de sens du texte. Le sens demeure « un entre-deux » : de ce fait, selon Gadamer le sens est né de « la rencontre entre le texte et son lecteur ». Chaque auteur peut être un lecteur parmi d'autres lecteurs. Le sens du texte se forme dans le temps. « Comprendre c'est déchiffrer un temps à la lumière d'un autre ». ⁷⁵ Pour laisser parler le texte, il faut que le lecteur identifie ce qui vient de lui. Car, chaque compréhension est menée par des préconceptions, prévisions, anticipations qui fondent les préjugés. De ce fait en lisant un texte, il faut mettre de côté nos préjugés ⁷⁶ ; cela veut dire qu'il faut « suspendre la validité » de nos préjugés. Et le moyen unique de reconnaître le préjugé est « de prendre de la distance par rapport à lui », pour qu'il se montre comme il est. Donc il faut se confronter au texte dans son altérité. Mais ici il y aura un double événement ou comme Gadamer appelle un *cercle* : d'une part, en comprenant le texte dans son altérité, il faut déterminer les présupposés, et de l'autre part, afin de distinguer les présupposés, il faut le trouver dans son altérité. Gadamer en montrant les divergences de son herméneutique avec celle de Heidegger écrit : « dans la description que Heidegger fait du cercle, la compréhension du texte reste déterminée en permanence mouvement d'anticipation de la précompréhension (...) le cercle n'est donc pas de nature formelle, il n'est ni subjectif ni objectif ; il ne fait au contraire que présenter le comprendre, comme le jeu où traversent le mouvement de la tradition et celui de l'interprète. L'anticipation de sens qui guide notre compréhension d'un texte n'est pas un acte de

⁷⁵ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 258-259.

⁷⁶ Dans la partie sur l'*herméneutique de Heidegger*, j'ai expliqué les trois concepts de *Vorhabe*, *Vorsicht* et *Vorgriff*, comme des préconditions de la compréhension.

subjectivité, mais se détermine à partir de la communauté qui nous lie à la tradition. Or, la signification de ce cercle, qui est le principe de toute compréhension, a une autre conséquence herméneutique, que j'appellerais volontiers *l'anticipation de la perfection* (...) chaque fois que nous lisons un texte, nous présupposons cette perfection ». ⁷⁷ Une autre chose spécifique de l'herméneutique de Gadamer : il faut toujours prendre au sérieux l'accord de toutes les caractéristiques avec le tout. L'absence d'un tel accord exprime un échec et la perte de la compréhension. ⁷⁸

La performance dans son altérité

À la fin de la première section de ma recherche, et après avoir expliqué les bases de la phénoménologie herméneutique, je voudrais, en prenant, un exemple, regarder largement la performance de ce point de vue. C'est évident que dans la deuxième section, la performance va être analysée plus profondément en trouvant son rapport avec les éléments particuliers de l'herméneutique gadamérienne telle que *Darstellung, Jeu, Transmutation, Mimesis, Médiation, Occasionnalité, Temporalité, Tradition, Préjugé, Horizon et Dialogue*.

Par rapport avec la performance artistique, je pourrais être en tant qu'actrice : danseuse, chanteuse, musicienne, ce qui déclame un poème, etc. ; ou en tant que spectateur. Et parfois je peux être en tant que tous les deux en même temps ; c'est-à-dire que suis danseuse en même temps que spectateur. Par exemple quand je fais une performance toute seule devant le miroir, ou quand en dansant je regarde les autres acteurs.

Pour le moment j'imagine le cas où je regarde une performance : la première chose que je fais c'est de prendre de la distance d'une manière phénoménologique ; cette distance n'est pas seulement une distance historique et temporelle de l'œuvre, mais aussi c'est une

⁷⁷ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 316.

⁷⁸ Gadamer, H. G. (1996). *La philosophie herméneutique*. Paris: Presses Universitaires de France. P. 73.

distance avec moi-même afin de viser la performance dans son altérité, dans sa singularité. Moi, comme spectateur, j'amène toujours avec moi mon propre point de vue et mes attentes ; c'est-à-dire mes *préjugés* sont inséparables de moi en lorsque je regarde une performance ; à travers mes *préjugés*, la performance prend un sens. Moi, dans chaque instant de ma vie, j'expérimente le monde avec tout ce qui est dans cet univers : je suis prise par une société, un passé, une langue, une culture, des coutumes, et c'est à travers ces choses-là que je peux connaître la performance. Donc je saisi le sens de quelque chose. Ces choses ne viennent pas de moi, mais qu'elles passent par moi et forment mon savoir. Parfois les choses, elles-mêmes, me disent des choses, parfois les autres (comme des textes, une langue, des coutumes, etc.) qui étaient avant moi, me parlaient.⁷⁹ Donc je constate cette performance avec mes propres jugements, en d'autres termes par mes *préconceptions* (Vorhabe). Donc je présuppose que la performance veut me dire quelque chose ; qu'il m'apprend et me transmet un message évident ou caché. À la fin, un *dialogue* est établi entre nous comme résultat de cet événement, un dialogue entre moi en tant que spectateur et la performance en elle-même. Cependant, ce *dialogue* n'est pas calme et silencieux et au contraire, je pourrais entendre beaucoup de bruit de mes présuppositions. Mais cela ne m'empêche pas d'entendre mes préjugés pour les mettre en évidence et prendre conscience de mes préjugés personnels. Éventuellement dans cette relation et ce *va-et-vient* entre moi et la performance, nous nous parlons, et une écoute mutuelle s'installe. À mon avis, chaque côté écoute l'autre, parce que non seulement le spectateur est influencé par la performance, mais aussi peut influencer la performance elle-même. Parfois, un dialogue tous deux se parlent simultanément, parfois chacun à son tour, et parfois c'est le silence entre les deux. Bref, il existe toujours une sorte de communication, de *dialogue*, entre moi en tant que *spectateur* et la *performance*. Donc au cours du dialogue, une parole entre nous se forme graduellement. De telle manière et en ayant mes propres préjugés, le dialogue entre moi et la performance commence et se résulte en *fusion des horizons* ; donc à l'aide de la performance, mes présuppositions se modifient, « de sorte que la chose même (l'objet du

⁷⁹ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 26.

dialogue) se trouve de mieux en mieux approchée. Ce que je ne pourrais faire seul, et l'autre non pas. »⁸⁰ Après avoir cette expérience, les points communs surgissent de la rencontre entre moi et la performance, et une nouvelle *horizon* se forme. Chaque côté, qui, avant la naissance de ce dialogue, était séparé de l'autre, à la fin devient plus proche l'un de l'autre, c'est pour cela que j'ai indiqué le terme gadamérien de *fusion*. Au cours du temps, la nouvelle compréhension pourrait des fois être interprétée de nouveau. Mais comme Zarader écrit, selon Gadamer « les bonnes interprétations se maintiennent, tandis que les mauvaises s'effacent. Mais si elles ont pu se maintenir, c'est parce qu'elles étaient dès leurs surgissements le produit d'une distance. Non de la seule distance historique ou temporelle, mais de la distance *avec moi-même*. »⁸¹

⁸⁰ Ibid. P. 266.

⁸¹ Ibid. P. 267.

DEUXIEME SECTION:

Les concepts spécifiques de l'herméneutique de Gadamer

Darstellung

L'un des concepts les plus familiers de *Vérité et Méthode* est *Darstellung* : *Darstellung* (présentation) et *Vorstellung* (représentation) sont les deux termes importants de l'herméneutique de Gadamer. *L'interprétation* est l'autre traduction pour *Darstellung* qui pourrait mieux transmettre le sens de ce mot. En effet, comme l'affirme Deniau, *l'interprétation*, l'une des clefs de tout l'ouvrage, a pour fin la *compréhension* : si l'on interprète, c'est pour comprendre, de sorte que lorsque la compréhension advient il n'est plus besoin d'interpréter.⁸²

Il me semble aussi qu'il y a un rapport essentiel entre le contexte et l'interprétation, de sorte que le contexte d'une œuvre d'art pourrait limiter ou élargir son sens ; autrement dit, parfois le message d'une œuvre d'art a du sens à cause de son contexte. Par exemple, dans la phrase « Paul a caressé Marie », on comprend que la relation entre ces deux personnes est amoureuse : le contexte nous donne la possibilité d'interprétation. C'est pour cette raison qu'en contemplant une œuvre d'art, il y a des moments où les autres significations et sens, nous ouvrent des champs, des espaces nouveaux, bref des choses nouvelles ; celles qui ne viennent pas *directement* des œuvres, mais qui s'y retrouvent indirectement. Mais qu'est-ce que *l'interprétation* signifie plus précisément chez Gadamer, et comment pourrai-je profiter de telle herméneutique pour l'interprétation de la performance ?

La première section de *Vérité et Méthode* concerne la thèse de Gadamer selon laquelle l'œuvre d'art « est présentation de soi, *Selbstdarstellung* »⁸³ Comme Gadamer le souligne, l'être est indissociable de sa présentation.⁸⁴ Cette indissociabilité de la présentation devient

⁸²Deniau, G. (2004). *Gadamer*. Paris: Ellipses Edition Marketing. P. 5.

⁸³ Deniau, G. (2002). *Cognitio Imaginativa la phénoménologie herméneutique de Gadamer*. Bruxelles: Edition OUSIA. P. 29.

⁸⁴ Deniau, G. (2002). *Cognitio Imaginativa la phénoménologie herméneutique de Gadamer*. Bruxelles: Edition OUSIA. P. 30.

plus forte surtout dans les arts dites transitoires ou les arts de la scène, car l'être de la danse est la même que sa présentation, de même que la musique. Il est sans doute utile d'expliquer la terminologie de *Darstellung* pour mieux comprendre son sens. *Darstellung* en allemand cela veut dire « une venue à la présence » : Dar + Stellung, qui signifie la présentation ou un événement d'être.⁸⁵ Bien qu'on le traduise par interprétation, trouver une bonne traduction pour *Darstellung* ce n'est pas assuré. Pierre Fruchon dans sa traduction de *Vérité et Méthode* a traduit ce terme par « représentation ». Dans la traduction anglaise c'est le terme de « présentation » qui est choisi. Mais selon Gens, aucun de ces termes n'arrive pas à bien exprimer la signification de *Darstellung*. En tout cas, il semblerait que le meilleur équivalent pour *Darstellung*, serait celui d'*interprétation*. Mais que signifie l'interprétation pour Gadamer ? Pour lui l'interprétation est le déploiement et le développement de la vérité et du sens qui sortent de l'œuvre d'art. Comme je l'ai indiqué ci-dessus, il y a des formes d'art dont la « présentation » devient la même que leur « interprétation ». En un mot, elles se confondent. Gadamer afin d'expliquer ce concept, s'appuie sur le cas exemplaire des arts de la scène.⁸⁶ Comme Deniau le souligne « dans la représentation, c'est l'œuvre qui est là ».⁸⁷ Gens considère les deux dimensions de la *Darstellung*.

1) La première dimension est celle de « performance ». Les arts de la scène sont des arts qui existent pour être exécutés, ou, comme on dit justement dans la langue française, qui deviennent « interprétés ». On peut trouver cette sorte d'exécution, dans la danse, le ballet, le théâtre ou la musique. Autrement dit, une danse qui n'est pas exécutée devant le spectateur, une pièce de théâtre qui n'est pas jouée sur scène, une musique qui n'est pas jouée ou une chanson qui n'est pas chantée, et une poésie qui n'est pas récitée ne sont pas vraiment des arts de la scène. En ce sens, c'est « l'œuvre elle-même qui requiert cette performance interprétative ». Or, il faut noter ici que dans les arts de la scène, selon

⁸⁵ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 126.

⁸⁶ Jean Claude Gens, M. A. (2016). *Gadamer, Art poétique et ontologie*. Italie: Edition Mimésis. P. 46-47.

⁸⁷ Deniau, G. (2004). *Gadamer*. Paris: Ellipses Edition Marketing. P. 48.

Gadamer, l'interprétation n'est pas comme un événement « qui viendrait se surajouter à l'œuvre ». A ce propos on peut donc dire qu'il n'existe pas d'œuvre d'art de la scène sans présentation. Gens dit ensuite que dans les arts de parole, il est tout à fait permis de dire que cette performance est saisie par la lecture. Ainsi dans les arts plastiques comme la peinture ou la sculpture, cette présentation se trouverait accomplie par « la contemplation du tableau ou de la sculpture ». L'œuvre d'art sous la forme des arts de la scène ou des arts plastiques, est bâtie pour se présenter, et ainsi elle est destinée à un spectateur. En d'autre terme, toute forme d'art implique « une certaine performance ». ⁸⁸

2) La seconde dimension de la *Darstellung* est interprétative : On a compris que dans la première dimension de la *Darstellung*, il y a la présentation accomplie par des artistes. Mais en se confrontant avec une œuvre d'art, on s'attend à l'interprétation des œuvres par ses spectateurs et ses lecteurs. Or à partir de ces deux dimensions ou autrement dit, ces deux moments de la *Darstellung* (le moment présentatif et le moment interprétatif), Gadamer estime que dans la présentation artistique il existe toujours une présentation pour quelqu'un : « *jemandem stellt sich etwas dar* ». ⁸⁹

Gadamer souligne que l'événement d'interprétation représente plus une activité de l'œuvre sur le sujet qu'une action du sujet interprétant. Par suite, c'est l'œuvre qui provoque le sujet dans son monde, et sa réalité. A l'instant de la performance d'une œuvre d'art, deux choses se confondent. D'une part la performance de l'œuvre d'art par des acteurs, chanteurs, bref par des interprètes, d'autre part l'interprétation de cette de l'œuvre par des spectateurs, des lecteurs. Quand Gadamer explique le concept de la *Darstellung*, il insiste toujours sur le fait que l'interprétation n'est pas une contemplation subjective ajoutée par un interprète à l'œuvre d'art. Pour Gadamer c'est exclusivement à travers l'événement d'interprétation que le sens de l'œuvre d'art se réalise. En effet, Gadamer estime qu'il faut confondre le

⁸⁸ Jean Claude Gens, M. A. (2016). *Gadamer, Art poétique et ontologie*. Italie: Edition Mimésis. P. 49.

⁸⁹ Ibid., P. 50.

sens chez l'interprète avec le sens de l'œuvre elle-même : une fusion ou plus exactement une « fusion des horizons » qui est le caractère essentiel de *Darstellung* chez Gadamer.⁹⁰

Le *Darstellung*, dans les trois performances du groupe d'Àjásó lors des séminaires « savoirs du corps » auxquelles j'ai participé, me semble complexe. Car, dans ces performances, le *Darstellung* n'était pas simplement entre deux groupes, les interprétants d'un côté, et les spectateurs de l'autre, en sorte qu'un groupe exécute et l'autre constate, mais au contraire puisque les interprétants comportaient eux-mêmes des danseuses, des musiciens, et ceux qui déclamaient les textes, avec à chaque instant des performances improvisées, le groupe produisait un sens entièrement différent d'un instant à l'autre. Non seulement chaque membre des interprétants dans sa performance était influencé par les regards, les écoutes, les attentions, en bref l'être des spectateurs, mais aussi, il était touché par les autres interprétants. Par exemple, l'exécution des danseuses était marquée par la musique du violoncelle, le santour, ou la musique électronique. Inversement la musique que jouaient les musiciens d'Àjásó était influencée par la danse des danseuses ; par ailleurs les cadres photographiques que le photographe du groupe choisissait pouvaient déterminer les mouvements des danseuses dans l'espace. La tonalité de la voix de celui qui déclamaient les textes, lorsqu'il prononçait des mots parfois plus fort et parfois moins fort, influençait la tonalité des musiciens et vice versa. Toutes les émotions entraient alors en résonance par les échanges émotionnels entre les interprétants qui avaient construit un réseau des interactions invisibles entre eux. L'ensemble d'exécution accomplie par ce *va et vient* entre les interprétants, avait aussi une sorte de *va et vient* avec les spectateurs. Puisque les performances d'Àjásó, s'exécutaient d'une façon improvisée, chaque instant était original et nouveau.

3) Selon Gens le troisième élément de la *Darstellung* qui est épiphanique et le plus fondamental, est celui de la *révélation*. En effet, selon Gadamer, une œuvre d'art n'est pas seulement une performance exécutée par un artiste ou une interprétation réalisée par un spectateur, mais elle est aussi une présentation *de* quelque chose, d'une vérité, d'une réalité.

⁹⁰ Jean Claude Gens, M. A. (2016). *Gadamer, Art poétique et ontologie*. Italie: Edition Mimésis. P. 51.

Tout le parcours de la première partie de *Vérité et Méthode* consiste précisément à élucider qu'à travers l'œuvre d'art on découvre quelque chose. Cette chose n'est pas indépendante de l'œuvre d'art, « car seule l'œuvre m'ouvre un accès à cette vérité ». Plus précisément « la présentation de la chose dans une œuvre d'art incarne la présentation la plus réelle de cette chose ». Pour prouver sa thèse, Gadamer, profite de toutes les sortes d'arts.⁹¹ Il s'ensuit que selon Gadamer, la présentation de l'œuvre d'art montre toujours l'essence d'une chose. C'est pourquoi Gadamer allie l'œuvre d'art à une « *connaissance* et une *vérité* » : grâce à l'œuvre d'art on connaît une vérité qui était inaccessible sans cette révélation ontologique. Les œuvres en étant présentées demandent une attention d'interprétation par les spectateurs.⁹²

Je suis tout à fait d'accord avec cette idée que la performance n'est ni faite par les interprétants ni reçue par les spectateurs ; mais une présentation *de* quelque chose. Une sorte de révélation : pendant chaque instant de la performance quelque chose de nouveau est né. C'est cette chose qui nous approche de nous-même. Cette vérité n'y existait pas déjà. En effet c'est quelque chose qui s'accomplit pendant la performance et par les interprétants, l'œuvre et les spectateurs. Je me rappelle que dans ma deuxième performance avec Àjásó, Suzana mon amie brésilienne, avec sa lecture de Davi Kopenawa Yanomami⁹³ et moi-même avec mon santour, nous cherchions à réaliser une performance qui pouvait transmettre l'histoire tragique du livre de Kopenawa, un livre sur les nombreux massacres d'ethnie Yanomami et sur la surexploitation de la forêt amazonienne par les chercheurs d'or à la fin des années 1980. Pendant la performance, Suzana et moi nous montions ou baissions la voix selon les différents moments de l'histoire de Kopenawa. Les moments violents étaient accompagnés avec les percussions et les moments tristes avec le santour. A la fin de cette performance, Suzana s'est approchée des spectateurs en mettant des plants

⁹¹ Ibid., P. 51.

⁹² Ibid., P. 53.

⁹³ Est un chef chaman écologiste humaniste porte-parole emblématique internationale de la communauté d'Amérindiens Yanomami, de la forêt amazonienne du Brésil et de la sauvegarde de la nature et de l'environnement mondial. Il naît dans une communauté d'Amérindiens Yanomami en pleine forêt amazonienne et perd rapidement la plupart des membres de sa famille. Wikipédia.

parfumés d'Amazonie dans leurs mains. En regardant leurs visages, j'ai senti qu'une sorte de bouleversement avait eu lieu ; une vérité était en train d'être construite entre nous et les spectateurs. Comme Gadamer écrit « Elévation et le bouleversement qui saisissent le spectateur approfondissent en réalité *sa continuité avec lui-même*. La tristesse tragique provient de la connaissance de soi qui échoit au spectateur. Il se retrouve lui-même dans les événements tragiques parce que c'est sa propre histoire, telle qu'il la connaît par la tradition religieuse ou historique qui alors se présente à lui ». ⁹⁴

4) le quatrième aspect de la *Darstellung* c'est la dimension « festive ». Par cet aspect Gadamer insiste sur le fait que l'œuvre d'art n'est pas « refermée sur elle-même », car sa présentation sera réalisée par une participation. L'œuvre d'art comme une fête, donne une variation à nos instants. Elle pourrait nous sauver des moments quotidiens comme le fait la fête. ⁹⁵ Peut-être, il nous est arrivé que pendant une fête, par exemple Noël, Pâques, la Saint-Valentin, Norouz, etc., à cause des différents raisons comme être malade, triste ou occupé on ne se sent pas en état de passer une fête. Dans ce cas, on dit que ce jour n'est pas la vraie fête, de Noël par exemple, malgré qu'on soit le 25 décembre. Donc apparemment pour qu'un jour soit la *fête*, il faut un caractère particulier et une date spécifique : ce caractère c'est que pendant la fête on se change, on se bouleverse, on recommence. Nos sentiments intérieurs se modifient. C'est pour cela que Gadamer détermine le caractère *festif* pour qu'une œuvre soit œuvre d'art. Je pense qu'après avoir exécuté notre performance en lisant Kopenawa et en jouant au santour et aux percussions, quelque chose de nouveau est né en nous. Quelque chose qui était difficile à exprimer mais dont nous savions qu'il existait, parce qu'on pouvait le sentir ; nous, mais aussi, les spectateurs, on ne voulait pas continuer la partie suivante du séminaire ; nous voulions être en silence et réfléchir à ce qui s'était passé en nous. Nous étions changés, nous n'étions

⁹⁴ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 150.

⁹⁵ Jean Claude Gens, M. A. (2016). *Gadamer, Art poétique et ontologie* . Italie: Edition Mimésis. P. 54.

plus les mêmes personnes qu'auparavant. Pour nous tous, l'événement festif de la performance avait eu lieu.

Si on résume les quatre dimensions et moments de la *Darstellung* gadamérienne, elles sont:

1. Performative : exécutée et jouée par des interprètes.
2. Interprétative : interprétée, écouté et lue par des spectateurs.
3. Epiphanique : expérimenté comme une révélation.
4. festive : développée comme une fête qui nous influence par son ambiance.

Après avoir défini la *Darstellung* (l'interprétation), il faut en savoir plus sur l'essence de l'œuvre d'art. Qu'est-ce qui est nécessaire dans l'essence d'une œuvre pour qu'elle soit exécutée ? Il semble qu'à chaque exécution, l'œuvre d'art apparait différemment de son texte originel à cause de « l'ordre du surcroît »⁹⁶

Il faut prendre en considération qu'une même pièce, par exemple, peut donner lieu à différentes créations concernant sa mise en scène, le jeu des acteurs, les costumes, etc. Il est essentiel de noter ici que ces différentes exécutions d'une pièce de théâtre, malgré leurs différences, sont la même pièce « la pièce elle-même qui toujours à nouveau vient en présence ». C'est commun de penser que la présentation d'une pièce par son créateur est plus vraie que ses adaptations suivantes par d'autres metteurs en scène. Mais Gadamer pense tout à fait différemment. L'exécution primordiale par le propre créateur d'une œuvre ou la façon dont un écrivain interprète son œuvre, n'est pas nécessairement la meilleure. En d'autres termes, une œuvre d'art surpasse la subjectivité de son créateur. De même, est-ce qu'on peut conclure que toutes les interprétations sont justes et raisonnables ? Gadamer souligne que toutes les interprétations sont légitimes, sauf celles qui sont exclusivement subjectives. Selon Gadamer l'interprétation doit être au service de l'œuvre plutôt que de la subjectivité du créateur.⁹⁷ Sans doute avoir accès aux critères de l'interprétation légitime

⁹⁶ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 94.

⁹⁷ Ibid., P. 94-95.

n'est pas ni facile ni toujours possible, mais cette difficulté ne devrait pas nous empêcher de faire des efforts, et de laisser l'interprétation d'une œuvre confiée à la pure fantaisie.⁹⁸

A ce propos, Gadamer estime deux déploiements successifs:

1. relatif à la relation de l'œuvre à son univers : L'univers de l'œuvre d'art qui se révèle dans la présentation c'est le monde réel lui-même.
2. relatif à la relation de l'exécution à l'œuvre : l'exécution de l'œuvre d'art n'est pas une version imitée de l'œuvre elle-même qui est ajoutée à l'œuvre. En d'autres termes, l'exécution est « la venue en présence de l'œuvre ».

Or il y a une double présentation, ou comme Gadamer le souligne, une double mimesis. A chaque fois, la mimesis est « une révélation ou manifestation » et non pas une perte.⁹⁹ En un mot, la thèse de Gadamer dit que la structure de l'art est celle du *jeu*¹⁰⁰, son essence est uniquement dans sa présentation ». ¹⁰¹

Jeu

Dans son livre *Vérité et méthode*, Gadamer discute d'un autre concept constitutif : le *jeu*. En effet, comme Zarader l'écrit, « L'art tel que Gadamer le comprend, n'est pas un simple jeu de la subjectivité (...) On peut, on doit comprendre l'art à partir du jeu (...) on ne pourra comprendre l'art à partir du jeu qu'à condition d'avoir redéfini de part en part le jeu lui-même, de telle sorte qu'il ne soit plus- c'est là le point essentiel- une activité du sujet. (...) Il faut donc d'abord considérer le jeu (...) pas à partir de la conscience du joueur, mais à partir de ce qui est ici nommé *le mode d'être du jeu comme tel*. Le jeu a une essence propre, indépendante de la conscience de ceux qui jouent (...). Les joueurs ne sont pas le sujet du jeu ; mais à travers les joueurs c'est le jeu lui-même qui accède à la présentation

⁹⁸ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 95.

⁹⁹ Ibid., P. 99.

¹⁰⁰ Dans la chapitre sur le jeu, je vais bien discuter ce concept important de l'herméneutique gadamerienne.

¹⁰¹ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 104.

(*Darstellung*). (...) C'est ici le jeu qui est joué ou qui se joue et il n'y a plus de sujet qui y joue. Le jeu est exécution du mouvement comme tel. »¹⁰²

Jeu s'oppose à la signification subjective kantienne et à celle chez Schiller, et en un mot, à la signification subjective qui était dominante pendant des années dans le domaine de l'anthropologie moderne. Que veut-on dire exactement, quand on parle du jeu à propos de l'expérience de l'art ? Au sens large, que par le jeu on n'a absolument pas affaire à la subjectivité du créateur, mais qu'il faut prendre en considération seulement la façon d'être de l'œuvre d'art elle-même. Quelqu'un qui joue sait déjà qu'il fait seulement le rôle d'un joueur, Il le sait tous, mais sans y plus réfléchir, il assiste à jouer. *Dès qu'il oublie qu'il est dans le jeu, le jeu remplit son but.*¹⁰³

Gadamer en défendant l'expérience de l'art contre la conscience esthétique, affirme que l'œuvre d'art n'est pas une chose mise devant le sujet et qui appartient au sujet. L'œuvre d'art ne devient une véritable œuvre d'art que dans une métamorphose. Bien entendu chaque œuvre d'art possède un « subjectum », celui qui survit et persiste dans l'œuvre. Dans l'œuvre d'art ce « subjectum » n'est pas la subjectivité de son créateur, *mais l'œuvre d'art elle-même*. Or il est essentiel de noter ici que le jeu a une essence indépendante de la subjectivité de son joueur. « Les joueurs ne sont pas le sujet du jeu ; mais à travers les joueurs c'est le jeu lui-même qui accède à la représentation (*Darstellung*) »¹⁰⁴ Il est tout à fait permis de comparer le jeu dont Gadamer parle, avec le jeu de la lumière. Car, tous les deux procèdent d'un mouvement de *va et vient*. Ce mouvement est arraché de tous buts. Il ne dépend d'aucune fin, mais il se renouvelle dans une répétition permanente. Il faut donc prendre au sérieux la notion du mouvement de *va et vient* qui est fondamental. Ce qui importe c'est ce mouvement et non pas de comprendre quelle personne l'a fait. « C'est ici le jeu qui est joué ou qui se joue et il n'y a plus de sujet qui y joue ».¹⁰⁵ Par suite, ce

¹⁰²Ibid., P. 73-75.

¹⁰³ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 119-120.

¹⁰⁴ Ibid., P. 120.

¹⁰⁵ Ibid., P. 121.

mouvement ne devrait pas seulement être dépouillé de but, mais aussi « exempt d'effort ». Cela bien entendu ne signifie pas absence de travail et d'attention, mais ce « qui phénoménologiquement, désigne seulement l'absence de tension ». Si on comprend la signification de jeu, on peut savoir sa relation avec l'être et l'essence de l'œuvre d'art.¹⁰⁶ Quelle est l'essence du jeu ? Le mode d'être de jeu est « représentation de soi ». Comme Gadamer l'indique l'autoreprésentation s'instaure dans le jeu humain. Il faut noter ici que *représenter* c'est toujours représenter pour quelqu'un. Autrement dit, le jeu théâtral ne s'exécute pas de la même manière que l'enfant joue. Il ne se résume pas dans ce qu'il représente mais il se renvoie au-delà de lui-même, c'est-à-dire aux spectateurs.¹⁰⁷ Dans les spectacles, le jeu se manifeste comme représentation pour le spectateur. Selon lui, le théâtre a la structure du jeu. Le Jeu est ouvert vers les spectateurs. « C'est dans le spectateur seulement qu'il parvient à la plénitude de son sens. ». Mais en quoi consiste le jeu ? Le Jeu est composé de deux parties : l'une est celle des joueurs, l'autre celle des spectateurs. Les spectateurs ne prennent pas part au jeu mais ils regardent et cherchent à comprendre « qui fait du jeu l'expérience la plus authentique ». Pour bien comprendre le spectacle, les spectateurs, doivent se perdre dans le jeu. Dans ce cas, le spectateur « prend la place du joueur ». Le jeu se joue pour le spectateur. Cela ne signifie pas que l'acteur n'a aucun rôle pour saisir le sens et la signification de l'œuvre à laquelle il prend part. Mais le spectateur a un avantage. C'est à lui que le spectacle est adressé, C'est à travers le spectateur que le jeu se joue, si le spectateur n'existe pas dans le jeu, le jeu manque l'objet pour laquelle pièce jouée est amenée en sa présence. Mais « au fond la distinction entre acteur et spectateur s'annule ici ». Or la thèse de Gadamer est la suivante : La représentation en art s'adresse toujours à quelqu'un. C'est dans l'essence de la représentation. Même si il n'y a personne pour l'écouter ou la regarder.¹⁰⁸

Mais par rapport à cette question, Deniau croit que le jeu n'a rien de substantiel. Selon lui le jeu est une action, une activité à travers lequel il se manifeste lui-même. Le jeu est

¹⁰⁶ Ibid., P. 123.

¹⁰⁷ Ibid., P. 126.

¹⁰⁸ Ibid., P. 128.

présentation de l'œuvre elle-même. Donc comme c'est déjà indiqué dans la partie sur la *Darstellung*, la présentation n'est pas une copie de son modèle originel. Il y a une « auto-présentation » en rapport avec l'œuvre : l'œuvre se présente.¹⁰⁹ Pour les arts exécutifs comme le théâtre, la danse, la performance, etc. c'est en effet dans la représentation (*Darstellung*) que l'œuvre se montre elle-même. Donc lors qu'on parle du jeu, on ne peut pas dire que l'œuvre en soi existe d'un côté, et de l'autre côté existe sa représentation comme un « accident » qui l'accompagne.

Comme Grodin le souligne, dans l'expérience esthétique, des créateurs et des spectateurs sont pris à un jeu. Mais ils ont pris exactement par qui ou quoi? Est-ce qu'on parle d'une force intérieure ou extérieure du jeu ? Le poème de Rainer Maria Rilke que Gadamer a mis d'une façon intelligente en exergue de l'ouvrage, explique le jeu dont nous ne sommes pas le créateur qui déterminerait ses règles : ¹¹⁰

Tant que tu *n'attrapes* que ce que tu as toi-même *lancé* / Tout n'est qu'adresse et gain futile ; /Ce n'est que si tu deviens *soudain* celui qui *attrape la balle*/ Qu'une éternelle partenaire de *jeu* t'a lancée, /Au cœur de ton être, en un juste élan, / En l'une de ces arches des grands ponts de Dieu, / Ce n'est qu'alors que *pouvoir attraper* est un pouvoir, / *Non pas le tien, mais celui d'un monde.*

Rilke parle d'une saisie. Cette saisie n'est pas la nôtre. Rilke donne l'exemple d'une balle. Cette balle nous est lancée et il faut qu'on la prenne. A partir de cette idée, ce poème veut montrer que le concept de jeu nous guide donc vers la vérité esthétique. « Le jeu possède en effet une autonomie propre dans laquelle le joueur se laisse emporter ».¹¹¹

Comme Deniau affirme le jeu fait disparaître l'opposition entre le sujet et l'objet et cette opposition ne persiste pas. Parce que d'un côté, le jeu possède dans sa nature le mouvement de va-et-vient sans aucun but. C'est ce caractère de jeu qui en fait un mouvement ludique. Mais de d'autre côté « le jeu exige du sérieux de la part des joueurs, sinon il ne peut

¹⁰⁹ Deniau, G. (2002). *Cognitio Imaginativa la phénoménologie herméneutique de Gadamer*. Bruxelles: Edition OUSIA. P. 34.

¹¹⁰ NDI-Okalla, J.-M. (2010). *Récit et théologie*. Paris: Editions Karthala. P. 9.

¹¹¹ Grodin, J. (1999). *Introduction à Hans Georg Gadamer*. Paris: Les Edition du CERF. P. 63-64.

s'accomplir ». En prenant comme exemple le jeu de lumière ou des vagues, etc. le mouvement de va-et-vient attire l'attention.¹¹² Ce qui importe par rapport au jeu c'est qu'il y a du jeu, qu'il existe un phénomène dans l'œuvre d'art qui est hors de la subjectivité. « Savoir qui ou quoi en est l'exécutant » est un sujet qui est secondaire.¹¹³ Atteindre au jeu à partir de la subjectivité du joueur est une faute, parce que le joueur est « mis en jeu comme moment du jeu lui-même ». Un autre exemple c'est les couleurs. On peut comparer les joueurs avec les couleurs qui jouent. En jouant, un ordre propre des couleurs se forme qui est dépendant de chaque couleur, de même une manifestation du jeu est sortie, qui est autonome, et indépendante de la conscience des joueurs.¹¹⁴ Mais pourquoi Gadamer donne-t-il l'exemple des couleurs ? Il semble que ce soit pour indiquer le facteur déterminant du jeu : ce qui caractérise le jeu, n'est pas *un* facteur ; une couleur qui passe dans une autre, mais au contraire le sujet véritable c'est le passage des couleurs.

Un thème courant de l'esthétique examinait l'art comme un jeu autonome et indépendant de l'imaginaire. Cette notion à propos de l'art était notamment le point de départ de l'esthétique de Schiller. Mais Gadamer ne s'intéresse pas à cette sorte d'esthétique. L'art tel que Gadamer le comprenait n'est pas simplement un jeu de la part de la conscience du créateur de l'œuvre. Au contraire, Gadamer souligne que pour mieux accéder à la vérité d'une œuvre, il faut la comprendre à travers le jeu. Autrement dit le concept de jeu servira de fil conducteur à la redécouverte de la vérité esthétique à partir du jeu. Mais cette redécouverte ne sera réalisée « qu'à condition d'avoir redéfini de part en part le jeu lui-même ». Donc il ne faut pas considérer le jeu à partir de la conscience du joueur, il ne faut pas penser que les joueurs sont les propres sujets du jeu, mais comme l'affirme Gadamer, à partir du « mode d'être du jeu comme tel »¹¹⁵

¹¹² Deniau, G. (2002). *Cognitio Imaginativa la phénoménologie herméneutique de Gadamer*. Bruxelles: Edition OUSIA. P. 31.

¹¹³ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 75.

¹¹⁴ Deniau, G. (2002). *Cognitio Imaginativa la phénoménologie herméneutique de Gadamer*. Bruxelles: Edition OUSIA. P. 32.

¹¹⁵ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 73.

Quel rapport y-a-t-il entre le jeu et l'œuvre d'art ? Selon Heidegger il y a dans la vérité un intérêt vers l'œuvre. En évoluant du jeu à l'art, le jeu se transforme. Et cette métamorphose est la réalisation de son être. Gadamer concède que le jeu est présentation. C'est de telle sorte que l'art réalise l'essence du jeu : l'art est l'extension et la continuation naturel du jeu, et le jeu est la version virtuelle de l'art. L'art est construit sur le jeu. Comme Gadamer l'affirme « L'ouverture au spectateur contribue à la clôture même du jeu ; le spectateur ne fait qu'accomplir ce que le jeu est en tant que tel. »¹¹⁶

Le jeu se développe *pour* quelqu'un : pour un spectateur. Donc le jeu devient art. Mais comment passer du jeu à l'art ? C'est remarquable que le jeu possède la structure du spectacle. Le spectacle possède un monde fermé en soi, mais ce monde fermé en soi est aussi ouvert de telle sorte qu'il est présenté pour un spectateur. Le jeu possède la même condition. Par conséquent c'est exclusivement dans le spectateur que le spectacle s'effectue.¹¹⁷ On peut s'interroger sur les similarités entre les joueurs et les acteurs. Il faut prendre en considération que les joueurs se perdent dans le jeu, alors que les acteurs doivent faire quelque chose pour que les spectateurs s'y perdent.¹¹⁸ Donc dans le jeu devenu spectacle, le spectateur possède un statut principal, une situation prééminente et supérieure, car le jeu est tourné vers le spectateur. Il est tout à fait permis de dire que même s'il n'y a pas de spectateur positif et effectif, la problématique reste la même. La présentation esthétique par nature est ainsi qu'elle doit être adressée à quelqu'un, à un spectateur, même si il n'y a personne pour écouter ou regarder. *L'art ne devient pas l'art sauf par celui qui le perçoit et le reçoit.* Sa réception n'est pas donc seconde ni moins importante que son être. Mais ici il se pose un problème : il pourrait exister une grande diversité de réceptions, multiple et variée. Les réceptions qui varient pendant l'histoire. Donc, puisqu'il y a différentes réceptions, et que l'œuvre « est en attente du regard qu'on portera sur elle et qui la fera accéder à son sens », le sens d'une œuvre est par son essence inaccompli et inachevé. Le sens des œuvres d'art ne sont pas abouti et fixe. Chaque instant on peut trouver une

¹¹⁶ Ibid., P. 78.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

nouvelle signification dans les écrits de Platon, Aristote, Dante etc. et chaque jour ces œuvres d'art abordent à leur vérité. ¹¹⁹ *En trouvant son chemin vers l'art, le spectacle amène le passage aux spectateurs*. En effet, les acteurs cherchent pour le regard, ils jouent pour les spectateurs, et donc ils ne jouent pas entre eux-mêmes.¹²⁰ Gadamer à propos du rapport entre le jeu et l'art énonce que la transformation qui change le jeu pour qu'il atteigne sa vraie complétude et son achèvement, et devienne art, est appelée la « transmutation en œuvre ».

On peut conclure que le jeu est pour Gadamer le point de départ pour arriver à l'art. La forme esthétique qu'il a choisie pour sa thèse est le spectacle. L'art est en effet le prolongement et l'accomplissement du jeu. A propos du jeu surgit un paradoxe : On peut voir l'être du jeu lors qu'il n'existe plus comme lui-même. « Nous savions bien que c'était le jeu qui menait la danse, que ce n'était pas la subjectivité des joueurs qui dirigeait : mais lorsque les joueurs ne sont plus que les acteurs d'un spectacle, alors l'autonomie du jeu devient flagrante manifeste. C'est en ce sens que le jeu dévoile pleinement son essence dans l'art. »¹²¹ Dans un spectacle, ni les joueurs ni le créateur du spectacle n'importent plus. La seule chose qui devient principale sera ce que les joueurs jouent. Par exemple dans un théâtre, les acteurs s'oublient en faveur du personnage, de même que le créateur de la pièce se perd au bénéfice de la pièce. A la fin la pièce aura son propre identité et son indépendance. Elle possédera une autonomie. A ce moment l'œuvre a un ensemble qui est distinct de son univers, sa réalité, son auteur, son sens, ses *acteurs*. Comme l'affirme Gadamer, à ce moment le jeu sera un être qui n'existe plus comme il existait auparavant.¹²² Maintenant on peut voir mieux le caractère auto-représentatif du jeu. De cette façon, l'art comme le jeu consiste à se présenter.¹²³

¹¹⁹ Ibid., P. 79.

¹²⁰ Ibid., P. 80.

¹²¹ Ibid., P. 83.

¹²² Ibid., P. 88.

¹²³ Ibid., P. 92.

La représentation d'un spectacle n'est pas quelque chose distinct et séparé de son être original, il ne faut pas penser que cette représentation n'appartient pas à son être. Mais au contraire, c'est exclusivement dans l'exécution de l'œuvre d'art que l'on peut retrouver le véritable être de l'œuvre. La musique peut nous en donner un exemplaire évident. De même qu'une pièce du théâtre n'existe que lorsqu'elle est exécutée, une musique n'existe que quand elle est écoutée. La thèse de Gadamer est que « l'être de l'art ne peut pas être définit comme objet d'une conscience esthétique, parce que, inversement, la conduite esthétique est plus que ce qu'elle connaît d'elle-même. »¹²⁴ La chose évidente c'est que l'œuvre d'art, ne se réduit pas à une simple esquisse des codes et des systèmes pour que le jeu s'effectue librement. Au contraire « *Le jeu est œuvre*, cette thèse veut dire : malgré la nécessité où il est d'être joué, le jeu est une totalité qui a un sens. »¹²⁵

Transmutation

Que signifie le concept de transmutation chez Gadamer ? Selon Gadamer l'œuvre existe entre deux mondes : l'un préalable, l'autre à venir. En effet, l'œuvre est issue du monde préalable et va vers le monde à venir. Cet événement est ce que Gadamer nomme « transmutation ». ¹²⁶

Le jeu possède une indépendance et une liberté absolues par rapport aux créateurs et spectateurs, et la transmutation dévoile cette autonomie absolue. Pour Gadamer la transmutation en œuvre est une sorte de transformation, par laquelle le jeu humain accède à « son véritable accomplissement », qui est *devenir art*. ¹²⁷ En un mot « Transmutation en figure » implique une transformation totale et soudaine, et en résultat de cette transformation une autre chose est créée, et c'est cette autre chose, estime Gadamer, qui

¹²⁴ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 134.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 97.

¹²⁷ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 128-129.

subsiste et qui constitue sa vraie essence et son véritable être; dans le sens que ce qui existait préalablement ne demeure plus. Ce qui ne persiste plus, ce sont les joueurs : les écrivains, les acteurs, les musiciens, les danseurs, etc. « seul existe désormais ce qu'ils jouent ». Il faut alors, semble-t-il, conclure que la métamorphose ou la transfiguration gadamérienne n'est pas simple mouvement d'une chose d'un monde dans un autre monde. Mais au contraire, cette transfiguration « est celle qui fait entrer dans le vrai », et fait rentrer dans la vérité de l'essence. Mais il faut noter ici que Gadamer cherche à lier l'œuvre au modèle, à l'univers, aux situations qui sont les raisons de la naissance de l'œuvre d'art. Et tout d'abord cette liaison nous semblerait étrange, car Gadamer avait écrit de l'autonomie de l'art. Mais en effet Gadamer parle de ce « rattachement » pour dévoiler que l'œuvre d'art « transfigure de façon décisive le modèle, le monde, les occasions qui l'on fait naître. C'est dans ce gain de réalité que consiste sa spécificité, et non pas dans sa capacité à nous faire des expériences qui nous éloigneraient du réel ». En d'autres termes Gadamer par ce rattachement ne veut pas vider l'art de sa singularité, mais au contraire redéfinir l'œuvre d'art.¹²⁸

Dans la troisième performance avec Ajaso, je jouais au santour et au daf, avec Gwen qui jouait au violoncelle et Angel qui faisait de la musique électronique. Cette combinaison musicale me semblait passionnante, car comment deux instruments de musique, l'un du Moyen Orient, et l'autre d'Europe, de plus en accompagné avec la musique électronique, pouvaient-ils être joués ensemble ? La danse accompagnée était la danse contemporaine, et la parole était en français sur une histoire brésilienne. J'ai l'impression que pendant cette performance, un nouvel univers a été ouvert à moi dans lequel je n'étais jamais entrée. Des mélodies, mouvements et paroles qui m'ont aidé à entrer dans un monde différent du mien. De sorte que je ne sois plus le même *Moi* qu'avant cette performance, et qu'une sorte de *transmutation* m'arrive.

¹²⁸ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 111-112.

Mimesis

Gadamer considère même la réalité comme un jeu, comme un spectacle (Schauspiel). Dans la philosophie grecque, l'art est fondé selon le concept de mimesis : mimesis signifie imitation. Gadamer affirme qu'en rapport avec l'œuvre d'art il y a deux mimésis, celle de l'écrivain, et celle de l'acteur. « C'est la même chose qui dans l'une comme dans l'autre, parvient à la présence ».¹²⁹ L'autre mimésis dont parle Gadamer, c'est la mimésis de la tradition. Par exemple dans le théâtre moderne quand il y a une mise en scène, une innovation d'un rôle, d'une musique, etc.¹³⁰

Mais pourquoi Gadamer parle-t-il du concept de la mimésis ? Quelle est la nécessité de le remarquer ? Pour réfléchir à propos de l'œuvre d'art, Gadamer a essayé de dégager la *mimésis* des significations imitatives « au sens d'une duplication ». Mais en effet, Gadamer souligne qu'il ne faut pas prendre mimésis comme imitation (*Nachahmung*). Car, l'imitation est un rapport extérieur entre l'objet et sa copie. Mais au contraire la mimésis nous fait réfléchir à la prédominance et la supériorité d'une relation. Le concept de mimésis chez Gadamer signifie transfiguration, métamorphose (*Verwandlung*). La chose fondamentale c'est que « Ce qui est mimé ne subsiste pas en soi derrière le mime. De même, une œuvre musicale ou théâtrale n'existe pas hors de sa présentation » : Donc, cela ne signifie pas que d'une part il y a une œuvre, et de l'autre part sa représentation. Au contraire selon Gadamer, il n'y a pas de différence entre l'œuvre et sa présentation. En d'autres termes « la relation entre l'œuvre elle-même et sa présentation est première ».¹³¹ Cette preuve semble phénoménologiquement légitime. Car toute œuvre participe « à une telle configuration de l'espace ». Par exemple, le tableau est peint afin être regardé, la musique est composée pour être écoutée.¹³²

¹²⁹ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 135.

¹³⁰ Ibid., P. 136.

¹³¹ Deniau, G. (2004). *Gadamer*. Paris: Ellipses Edition Marketing. P. 47.

¹³² Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 124.

Selon Gadamer, sans mimesis de l'œuvre, le monde est absent, et sans l'exécution, l'œuvre est absente.¹³³ Mais qu'est-ce que cela veut dire quand on dit que sans mimesis de l'œuvre, le monde n'est pas présent dans l'œuvre ? Par exemple à propos d'un tableau, il semble qu'il y a plus de choses « dans le portrait que dans son modèle ». Au sens large, il y a quelque chose de plus « dans l'image que dans ce dont elle est l'image ».¹³⁴ Zarader prend comme exemple le tableau de Madame Charpentier de Renoir en disant qu'il y a quelque chose de plus dans cette image que la Madame Charpentier historique. C'est la perspective ontologique de toute œuvre d'art redéfinie par Gadamer¹³⁵ : sans la mimesis de l'œuvre, le monde tel qu'il est, ne sera pas présent dans l'œuvre. Et d'autre part, sans l'exécution l'œuvre, telle qu'elle est, ne sera pas présente. « La présence du représenté s'accomplit donc dans la représentation ».¹³⁶

Médiation

Le concept de médiation existe aussi chez Hegel, en ce sens que la médiation est la solution intermédiaire par laquelle se forme une autonomie effective. Par exemple, la « maîtrise du maître » se réalise par la « médiation de l'esclave ». Gadamer aussi emploie le terme hégélien de médiation dans son herméneutique : la médiation pour Gadamer s'exprime comme « sortie hors de soi, passage dans l'autre, dans l'extériorité ». Gadamer applique cet autre et cette extériorité à l'œuvre. Mais dans une œuvre d'art, qu'est-ce qui intervient comme médiation ? Zarader explique qu'au départ il y a l'œuvre d'art, par exemple un texte. Mais le texte n'est pas égal avec l'œuvre d'art. Comment un texte devient-il une œuvre d'art ? La réponse de Gadamer est que c'est par la médiation qui est sa (re) présentation et son exécution sont pris par les spectateurs. En un mot, grâce à cette

¹³³ Ibid., P. 116.

¹³⁴ Ibid., P. 118.

¹³⁵ Ibid., P. 126.

¹³⁶ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 155.

médiation « l'œuvre devient elle-même ». L'exécution est intérieure à l'œuvre d'art.¹³⁷ Mais est-ce que toute œuvre d'art a besoin de la médiation ? Tous les arts transitoires et non-transitoires ? Il semble, d'après Gadamer, que c'est possible d'atteindre « immédiatement » à la réalité de toute œuvre d'art plastique et qu'il n'y a besoin d'aucune médiation. Mais pourquoi est-ce ainsi ? Autrement dit quelle est la différence entre l'art de la scène et l'art plastique qui fait que l'un est lié à la médiation et que l'autre en est détaché ? En fait quand l'œuvre d'art plastique est faite, elle est terminée. Elle est créée et c'est tout. Bien sûr en regardant un tableau de Van Gogh, il y aurait une multitude de possibles compréhensions. Chaque visiteur de ce tableau peut interpréter ce tableau différemment d'autrui. Mais c'est à cause des différentes subjectivités des spectateurs.¹³⁸

La médiation, comme le souligne Gadamer, est la *médiation totale*. Que signifie la médiation totale ? Selon le philosophe, par médiation totale le facteur « médiatisant » s'élimine lui-même. C'est ainsi que par exemple une pièce du théâtre et de la musique ne s'impose pas à notre attention, mais au contraire « par elle et en elle l'œuvre accède à la représentation ». ¹³⁹

Dans l'œuvre d'art littéraire il n'y a pas de médium, mais une immédiateté. Cela veut dire qu'il y a une relation immédiate entre le texte et la conscience de celui qui le lit. Pour la musique, il y a un médium entre la partition de la musique et ce que j'écoute : il faut des musiciens, des chanteurs, bref les interprètes. De même pour la pièce de l'Œdipe de Sophocle et les spectateurs, il faut le metteur en scène, les acteurs, les actrices etc. bref les interprètes. Est-ce que pour les arts plastiques on a besoin de la médiation ? La réponse de Gadamer est positive. En peinture entre le regard de Goya sur la duchesse d'Albe et ce que je reçois de ce regard, on a besoin de l'image.¹⁴⁰

¹³⁷ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 98.

¹³⁸ Ibid., P. 107.

¹³⁹ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 138.

¹⁴⁰ Ibid., P. 127.

Dans la littérature il y a une double médiation:

1. la médiation entre le passé et le présent,
2. La médiation entre la création et la réception.

Le sens d'une œuvre d'art n'est pas donné seulement une fois, le sens se réalise dans une médiation constante entre le passé et le présent, entre le créateur et le lecteur. Gadamer estime que l'œuvre d'art n'est pas « un étant fermé », qui trouve sa réalité pour tout le temps.¹⁴¹ En fait « Le comprendre lui-même doit être pensé moins comme une action de la subjectivité que comme insertion dans le procès de la transmission où se médiatisent constamment le passé et le présent ».¹⁴²

Occasionnalité

L'un des concepts importants de l'herméneutique gadamérienne est celui d'occasionnalité. Comme l'indique Gadamer, par l'occasionnalité le sens de l'œuvre se détermine à travers l'occasion dans laquelle elle est située. C'est ainsi que l'œuvre d'art contient quelque chose de plus en étant dans cette occasion. De sorte qu'elle contiendrait moins si elle était indépendante de cette occasion.¹⁴³

Selon Gadamer il y a deux sortes d'occasionnalité :

1. La première est le portrait.
2. La seconde est l'exécution.

Afin de clarifier la seconde sorte d'occasionnalité, Gadamer prend l'exemple des arts transitoires, théâtre et musique, en disant que les arts transitoires sont les propres exemples

¹⁴¹ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 128.

¹⁴² Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 312.

¹⁴³ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 113.

de l'occasionnalité. En d'autres termes, l'occasion de l'exécution doit exister, pour que les arts transitoires continuent à exister. Dans l'événement de l'exécution, l'œuvre d'art advient elle-même ; Cela veut dire que c'est à partir de l'occasion de l'exécution que l'œuvre d'art fait révéler ce qu'elle contient. Au fond, dans les représentations théâtrales ou musicales, leurs exécutions à chaque époque sont différentes. Pourquoi ? Parce que chaque époque ou occasion demande une exécution différente. Mais en parlant de l'occasion, il faut savoir qu'elle n'indique pas le temps de la création de l'œuvre, mais qu'elle renvoie au temps de l'exécution et à l'époque du spectateur. Comme Gadamer le précise, l'occasionnalité est attachée à l'exécution de l'œuvre. C'est pour cela que l'occasionnalité est chaque fois différente.¹⁴⁴

Donc la représentation est un événement qui ne s'attache pas à l'œuvre comme élément indépendant, c'est l'œuvre elle-même qui apparaît dans l'exécution. La nature de l'exécution est « d'être occasionnelle ». En d'autres termes « Le metteur en scène révèle ses capacités en sachant saisir l'occasion ». Selon Gadamer, il appartient à l'être des œuvres d'arts de la scène que leur exécution, produite dans les époques et occasions variées, soient différentes. Donc « on ne peut pas dire que l'œuvre existe en soi et que seul son effet soit chaque fois différent ». Mais au contraire c'est l'œuvre elle-même, et non son effet, qui s'expose différemment dans des situations différentes. Autrement dit, le spectateur dans une condition différente de celle du créateur, non seulement ne voit pas différemment, mais aussi voit précisément une autre chose.¹⁴⁵ Gadamer affirme qu'il existe de l'occasionnalité dans tous les arts. L'occasionnalité est tellement universelle qu'elle peut dépasser la différenciation entre les deux sortes d'art, c'est-à-dire art transitoire et art

¹⁴⁴ Ibid., P. 115.

¹⁴⁵ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 166.

non transitoire. En ce sens on prend en considération une référence au monde réel, alors que par rapport à l'esthétique de l'art, on avait ignoré une telle référence.¹⁴⁶

Pourquoi Gadamer rétablit-il un lien entre art et réel? En restaurant le lien entre art et réel, Gadamer ne cherche pas à rendre l'art dépendant du réel ; il cherche à montrer que « l'art *ajoute* quelque chose au réel ». De ce point de vu, l'œuvre d'art toujours « enrichit ce monde auquel elle est liée », et en conséquence l'œuvre « fait subir une transmutation d'être ». C'est ainsi que les deux sens, c'est-à-dire celui du monde et celui de l'œuvre d'art s'unifient. Par exemple, au théâtre, l'exécution d'une pièce de théâtre toujours rend une fois de plus le texte riche ou plus riche. Mais ici il existe un point important qu'il faut prendre en considération, c'est que le terme *enrichir* peut être mal compris, car par ce terme on imagine que par exemple un portrait dans un tableau donne quelque chose de plus au modèle réel, ou que l'exécution enchérit quelque chose au texte.¹⁴⁷ De façon générale, c'est le modèle qui se manifeste autrement dans le portrait, de même que *c'est le texte qui se montre autrement dans l'exécution*. Donc l'art ne donne pas lieu à un nombre quasi infini des choses, mais en effet, il s'agit de faire arriver des choses à la réalité et à une autre expérience dense d'être. Donc « cette intensité d'être que seul l'art peut lui octroyer est identifiée par Gadamer à la vérité elle-même. »¹⁴⁸

Ce qui m'intéresse par l'idée d'occasionnalité c'est qu'elle est non seulement historique – une même performance s'exécute différemment d'une époque à l'autre – mais aussi géographique – une même performance s'exécute différemment d'une région à l'autre. Par exemple dans ma première performance avec Ajaso, comme d'habitude j'ai mis, à côté de mon santour, un accessoire de mon pays natal, sur lequel j'ai allumé une bougie. En fait l'ambiance que je voulais créer était comme une sorte de méditation que je

¹⁴⁶ Ibid., P. 114.

¹⁴⁷ Ibid., P. 115.

¹⁴⁸ Ibid., P. 116.

fais normalement dans mon pays. Mais, ce qui est arrivé c'est qu'on m'a demandé de ne pas introduire ces accessoires ; Parce qu'en fait, ce que j'ai fait était loin de l'*occasionnalité* de la performance qu'on voulait faire à ce moment-là. L'*occasionnalité* nous met dans les cadres du temps et de l'espace, et nous ne pouvons pas à y échapper parce que nous sommes ontologiquement des êtres existant dans le temps et l'espace.

Temporalité

Selon Gadamer il y a une structure énigmatique du temps dans l'œuvre d'art, celle introduite par le concept de la fête. La fête est périodique, elle se répète. Elle se retourne. Il semble que les références historiques sont secondaires pour l'être de la fête. Autrement dit il ne faut pas considérer la fête comme le cœur d'un événement historique. La fête ne s'identifie et s'évalue pas par son origine. On peut dire qu'une fois telle fête a été célébrée, mais que par la suite cette fête est commémorée autrement. L'essence de la fête est dans le mouvement d'aller et retour.¹⁴⁹ La fête n'existe pas en soi sauf quand elle est célébrée. Mais aussi, la fête est célébrée parce qu'elle existe. De même pour le jeu théâtral: D'un côté le spectacle doit s'exposer aux spectateurs. D'autre part l'être du spectacle n'est pas seulement « le point de rencontre d'expériences vécues (*Erlebnis*) par les spectateurs ». Mais l'essence du spectacle est caractérisée par l'événement d' « assister » au spectacle. Pour Gadamer assister à quelque chose qui signifie le mot *Dabeisein* en allemand, n'est pas équivalent de la simple « co-présence » à quelque chose. Autrement dit assister dans le sens gadamérien n'est pas simplement participer, mais c'est aussi « prendre part ». Telle participation, met le spectateur au courant de ce qui se passe et ce qui s'est passé pendant

¹⁴⁹ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 141.

le spectacle. Selon Gadamer, c'est seulement « être présent à quelque chose » qui indique une manière et attitude du sujet. Être spectateur est une véritable forme de participation.

Pour bien éclaircir ce sujet, Gadamer nous rappelle le terme de *Theoros*. « Le terme de *Theoros* désigne, (...) celui qui participe à une délégation envoyée à une fête ». Selon Gadamer, la seule fonction du membre d'une telle délégation est d'assister à la fête. En ce sens le *thermos* est le spectateur. Le *theoros* est présent dans la fête et par sa présence il assiste à l'événement de la fête. De cette façon, le *theoros* acquiert une « distinction » : il devient sacré et immune. Donc la *theoria* est une vraie collaboration, « non un agir mais un pàtir (*pathos*) saisissement et ravissement par le spectacle ».¹⁵⁰

Gadamer nous a dit que l'essence véritable du spectateur pris dans le jeu de l'art ne peut pas être comprise correctement à travers la subjectivité comme la conscience esthétique. Il souligne cependant que cela ne signifie pas qu'on ne peut pas expliquer l'être du spectateur. « Assister à, comme réalisation subjective du comportement humain, c'est être hors de soi (*Außersichsein*) ». A vrai dire « l'être-hors-de-soi » est d'une part négatif, car c'est hors, mais d'autre part, quand un être est hors de quelque chose, il est plein d'autre chose ; cela ça veut dire que « l'être-hors-de-soi c'est la possibilité positive d'être totalement à quelque chose d'autre ». En ce sens, en parlant d'assister à un spectacle comme un spectateur, *Présence à*, est omission de soi : ce que construit la nature du spectateur c'est que par l'être-hors-de-soi et en se désapprenant, il se consacre au spectacle.¹⁵¹ Il faut noter ici que l'oubli de soi n'a pas de sens négatif, car « il accomplit l'abandon total à la chose qui constitue la contribution positive propre au spectateur ».¹⁵²

Le spectateur est exilé dans un espace absolu dans lequel il n'est pas permis d'avoir une participation pratique. Il faut accepter que cette distance soit une distance esthétique, parce que c'est la « distance requise par la vue qui rend possible la participation véritable et complète à ce qui est représenté ». Ce qui est très important c'est que durant l'exécution

¹⁵⁰ Ibid., P. 142.

¹⁵¹ Ibid., P. 143.

¹⁵² Ibid., P. 144.

d'une œuvre d'art, il y a l'instant absolu. L'instant absolu est celui dans lequel un spectateur se continue, et donc c'est le moment où existe « tout à la fois oubli de soi et médiation avec soi-même ». La chose qui détache l'œuvre d'art de tout, peut « lui rendre en même temps la totalité de son être.¹⁵³ »

Gadamer affirme que l'essence de l'œuvre d'art inclut la « contemporanéité ». Mais qu'est-ce que ça veut dire la *contemporanéité* ? En vérité, d'après Gadamer, c'est la contemporanéité, qui instaure l'être de la « présence à ». En clarifiant la différence entre la contemporanéité et la simultanété, Gadamer souligne que « Ce n'est pas la simultanété de la conscience esthétique, car cette simultanété signifie seulement la coexistence (temporelle) et l'équivalence de divers objets esthétiques d'expérience vécue par une même conscience. La *contemporanéité* en revanche veut dire qu'une chose unique qui se présente à nous, si lointaine qu'en soit l'origine, acquiert pleine présence dans sa représentation ».

L'origine du concept de contemporanéité est de Kierkegaard, et une telle idée a fait un signe théologique distinct sur le philosophe.¹⁵⁴ En se référant à l'idée de Kierkegaard, Gadamer parle de « contemporanéité » pour éclaircir la temporalité propre à l'œuvre d'art : Il précise que nous sommes attirées par l'œuvre, que nous faisons partie de l'œuvre d'art, nous sommes métamorphosées par elle, de même que nous sommes pris et bouleversés par le sens et l'atmosphère d'une fête.¹⁵⁵ La temporalité qui appartient à l'être esthétique nous fait réfléchir d'un côté sur le rapport entre son interdépendance à l'histoire, et de l'autre côté sur sa dimension « intemporelle et supra-historique ». Toujours selon Gadamer, le spectateur est un élément indispensable du jeu esthétique.¹⁵⁶ Ce qui importe dans la contemporanéité est d'être présent à quelque chose. En ce sens, par exemple il est possible

¹⁵³ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 146.

¹⁵⁴ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 145.

¹⁵⁵ Jean Claude Gens, M. A. (2016). *Gadamer, Art poétique et ontologie*. Italie: Edition Mimésis. P. 55.

¹⁵⁶ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 146.

que le disciple direct du Christ, bien qu'il vive au même temps historique que le Christ, ne soit pas le contemporain véritable de Jésus Christ. Quelqu'un qui aujourd'hui est un vrai chrétien peut être considéré comme contemporain du Christ, et cela veut dire qu'il est présent à lui.¹⁵⁷

Selon Heidegger si la compréhension est formée par « la distance temporelle », c'est à cause de la temporalité du *Dasein*. Dans *Sein und Zeit*, le temps se développe à partir de l'avenir. Le présent est possible à travers l'avenir. En vérité, selon Heidegger, la projection nécessaire du *Dasein* vers l'avenir, lui fournit le présent et fixe le passé. Autrement dit la structure du *Dasein* est expliquée à cause d'avoir la structure fondamentale de la temporalité ; c'est ainsi que la structure d'anticipation de la compréhension est explicable. De ce point de vue, le temps est « le fondement qui porte l'advenir dans lequel le présent plonge ses racines ».¹⁵⁸

Quelle est la place de la temporalité dans l'herméneutique de Schleiermacher et en historicisme ? Selon Zarader, il faut éliminer la distance temporelle et essayer de revivre le passé, de retourner le passé. Au contraire, pour l'historicisme, il faut consacrer cette distance temporelle, « de telle sorte que le passé ne soit plus que passé ». Donc la distance temporelle dont Gadamer parle est la distance historique. Autrement dit comme Zarader l'explique avec une complexité étrange, « la distance temporelle est comme un tissu vivant dans lequel le passé continue d'être chaque jour à nouveau nouée dans la chaîne du présent ». Dans *Vérité et Méthode* Gadamer déployait son herméneutique tout d'abord à propos de l'écriture, mais ensuit à toutes les expériences possibles.¹⁵⁹

Que signifie le terme de *temporellement fini* selon Gadamer ? Lorsque nous voulons étudier quelque chose auquel nous sommes attachés ou dont nous sommes proches, dans une telle appartenance immédiate notre jugement ne sera pas véritable. Il nous faut prendre de la distance aux choses étudiées pour que notre jugement soit possible et véritable. Il faut

¹⁵⁷ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 102.

¹⁵⁸ Ibid., P. 260.

¹⁵⁹ Ibid., P. 261.

essentiellement avoir un recul. Pourquoi ce recul ? Pour que la chose se distingue elle-même des autres choses, et qu'une telle chose prenne forme et finalement se détache. Donc selon Gadamer pour connaître l'objet, il faut qu'il soit clos, qu'il soit *temporellement fini*, cela veut dire qu'il soit clos.¹⁶⁰

Tradition

Un terme qui est au centre de l'herméneutique de Gadamer est la Tradition. Que signifie la *Tradition* dans *Vérité et Méthode* ? Selon Deniau, Gadamer considère la tradition comme « le *contenu* de *ce qui* est transmis et la transmission elle-même, l'action même de transmettre et de faire passer »¹⁶¹ Gadamer remet en question l'idée même de douter de l'horizon du passé, car l'horizon du passé est un contexte, sur lequel toute notre connaissance est construite. Nous sentons l'histoire, en vérité l'histoire nous est présente ; mais une telle présence est possible seulement grâce à notre avenir.¹⁶² Donc il est évident que Gadamer refuse l'opposition entre la raison et la tradition qui a été introduite par les Lumières.¹⁶³ Volpi explique comment les traditions se constituent. Les traditions, ne s'affirment pas parce qu'ils sont simplement situées dans le passé, mais elles sont « acceptées, transmises et cultivées », et en conséquent elles sont mémorisées et reconnues à partir des « actes rationnels répétés ». ¹⁶⁴ Donc je me demande s'il serait possible qu'en exécutant la performance on se débarrasse de la tradition. Dans les performances d'Ajaso auxquelles j'ai participé, les interprétants venaient des différentes cultures et traditions. Les cultures française, coréenne, chilienne, brésilienne, iranienne ; ainsi que différentes

¹⁶⁰ Ibid., P. 262.

¹⁶¹ Deniau, G. (2004). *Gadamer*. Paris: Ellipses Edition Marketing. P.63.

¹⁶² Gadamer, H. G. (1982). *Gadamer, L'art de comprendre, Ecrits I, Herméneutique et tradition philosophique*. Paris: Aubier Montaigne. P.32.

¹⁶³ Volpi, F. (s.d.). Herméneutique et philosophie pratique. Dans G. Deniau, & J. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris: Collection Phéno. P.20.

¹⁶⁴ Ibid., P.21.

traditions de la musique et de la danse comme la danse contemporaine, les musiques classique, iranienne, électronique, avec la lecture d'une histoire brésilienne. C'est évident qu'il y avait une variété des cultures et traditions. Mais à travers ces traditions, comment une seule performance homogène pouvait-elle être exécutée ? Est-ce possible et réalisable de mettre côte à côte des traditions natives pour arriver un point à partir duquel une performance s'exécute qui soit indépendante de toutes les traditions? Gadamer, en expliquant la *tradition* (Überlieferung), énonce qu'on peut parler d'une vérité qui nous rapproche du passé. Elle est comme une force dans laquelle on est situé. Et c'est fondamental de prendre en considération telle force, et il faut savoir que ce pouvoir, qui chaque instant s'exerce sur nous, est normalement méconnu. La tradition ne se communique pas directement à nous. Gadamer nomme une telle attitude vers la tradition la « conscience historique ». En vérité, nous ne sommes jamais loin et détachés de la tradition, alors que nous pensons l'inverse. La tradition nous en est pénétrée au sens propre du mot, nous la respirons, elle vit avec nous et nous vivons avec elle. Nous oublions de prendre conscience de ce qui nous est si proche et que nous ignorons facilement. Si on veut résumer l'idée générale de Gadamer à propos de la Tradition, on dirait que nous appartenons « à un monde de concepts qui nous a toujours déjà précédés », Ce monde toujours forme et informe nos notions et réflexions, sans que nous en soyons conscients.¹⁶⁵ Ce qui est très important par rapport à la tradition - celle dont son ignorance a recelé déjà un piège- c'est que nous ne sommes jamais indépendants de tout et nous ne pouvons jamais commencer à zéro.¹⁶⁶

Lorsqu'une pièce du théâtre ou de la danse ou n'importe quel art de la scène a été créé, avec tels acteurs et actrices, par tel metteur en scène, dans telle atmosphère et telle mise en scène, avec telle musique, avec tels costumes, etc. il y aura toujours différentes interprétations qui accompagneront telle création. Donc il nous semble qu'il y a toujours quelque chose comme une tradition et une « histoire de la pièce » qui est une partie

¹⁶⁵ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 33-34.

¹⁶⁶ Ibid., P. 36.

inséparable de l'œuvre. L'homme comprend qu'il possède un passé, mais son passé est détaché de lui, et donc il n'y a pas directement accès. Son passé instaure une tradition et l'homme a une histoire. A partir de XIXe siècle, telle historicité de l'homme ou de l'existence a été prise en considération par les pensées fondamentales de cette époque. La pensée dominante depuis le XIXe siècle disait que l'homme n'est plus dans un lien direct et naturelle avec « ce qui le précède » : qu'en fait il y a une séparation entre l'homme et son passé. De telle façon, le passé se forme comme une tradition différente et séparée de lui-même. Autrement dit, par la conscience historique on apprend que le passé est le passé. Le philosophe qui a envie de renouveler l'herméneutique pour en faire la méthode principale des sciences de l'esprit était Dilthey. Est-ce que Gadamer était contre la *conscience historique* et la théorie de la compréhension herméneutique ?¹⁶⁷

On est d'accord que le passé peut sembler dans quelques manière hors d'atteinte, parce qu'il est loin et distinct et séparée du présent. On ne dit pas que toutes ces déclarations sont fausses. Mais il faut dire que le passé n'est pas absolument distinct et séparé. En fait le passé n'est pas passé. Il se poursuit et se prolonge, en d'autres termes il se diffuse dans le présent « sous forme de tradition vivante », et donc on peut voir une unité paradoxale dans une telle médiation. Selon Gadamer si l'herméneutique engage une autre relation au passé, c'est parce qu'elle introduit une autre opinion du passé et du présent, ainsi qu'une autre relation à la tradition. Pour Gadamer, la tradition n'est pas un simple « objet historique ».¹⁶⁸ « L'œuvre appartient au passé, mais elle n'est pas révolue ». A à ce stade Gadamer parle de l'idée de *médiation historique*. Qu'est-ce que cela veut dire ? La médiation historique c'est-à-dire « celle d'une compénétration (paradoxale) de ma conscience et de son objet, du présent et du passé ». En fait au lieu de la conscience historique qui sépare la « conscience conjuguée au présent et l'objet historique », Gadamer distingue deux

¹⁶⁷ Ibid., P. 137.

¹⁶⁸ On avait déjà expliqué ce sujet dans la partie de l'occasionnalité

démarches différentes de l'art, celles qui peuvent présenter des modèles pour deux définitions différentes de l'herméneutique.¹⁶⁹

Ici on peut parler de la pensée de Schleiermacher et de Hegel. Gadamer croit qu'ils ont cherché à analyser le même problème, par deux points de vue différents. Schleiermacher estime qu'il faut considérer l'art et la littérature dans un rapport avec leur univers originel. Et pour les comprendre, atteindre au sens véritable de l'œuvre, et retrouver les pensées que l'auteur avait à l'esprit, qu'il faut faire un retour à leur monde, ou qu'il faut chercher à les reconstituer, afin d'avoir accès au sens originel, qui est le sens véritable.¹⁷⁰ Mais, comme c'est déjà expliqué dans le premier chapitre et sous la partie de Schleiermacher, Gadamer n'est pas d'accord avec une telle herméneutique. Selon lui, remonter le cours du temps n'est pas possible. En retournant en arrière, le seul passé qu'on peut avoir est « un passé mort ». D'une manière fautive, on pensait que Hegel a annoncé la mort de l'art comme « réalité empirique ». Mais selon Gadamer une telle interprétation de Hegel est inexacte et incorrecte. En fait, la notion finie pour Hegel n'est pas l'art, en tant que l'art. Mais ce qui a été abouti aux yeux de Hegel était sa fonction comme « la plus haute manifestation de la vérité ». ¹⁷¹

Gadamer prolonge la pensée de Hegel en deux aspects : d'un côté, comme Hegel il croyait que le passé ne peut pas être rétabli au présent. Au contraire, le passé peut être retourné dans le présent. Gadamer a utilisé cette *structure d'appropriation* de Hegel. En effet, Hegel a voulu dire que l'essence de l'esprit historique ne se réalise pas par la restauration du passé, mais comme Gadamer affirme « dans la médiation réfléchie avec la vie présente. » C'est ainsi que l'unité et permanence du passé dans le présent serait possible. Telle médiation par Gadamer est nommée comme la *médiation temporelle* et par une telle médiation, Gadamer a caractérisé l'œuvre d'art.¹⁷²

¹⁶⁹ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 138.

¹⁷⁰ Ibid., P. 139.

¹⁷¹ Ibid., P. 140.

¹⁷² Ibid., P. 143.

L'autre chose qui importe en rapport avec la compréhension et la tradition, c'est qu'il faut avoir « une compréhension anticipée du tout » avant qu'on se consacre à la compréhension des parties de l'œuvre. En effet, selon Gadamer nous devons anticiper pour comprendre. Comme Gadamer l'affirme, l'anticipation de sens qui nous dirige pour comprendre un texte n'est pas une activité de la subjectivité, mais cette compréhension se forme à travers « la communauté qui nous lie à la tradition ». Cette idée est très fondamentale dans l'herméneutique de Gadamer, parce qu'il ne faut pas oublier que l'anticipation n'est pas le résultat de l'activité d'un sujet loin et isolé des autres choses. Inversement c'est en raison d'un sujet « intégré à une communauté ». De plus, le sujet détermine avec son objet une communauté. Mais comme Dilthey l'estime on peut avoir accès aux choses seulement de façon descriptive. Donc, comment un sujet qui appartient à l'histoire, pourrait-il se détacher de l'histoire et la comprendre ? Selon Dilthey il ne peut pas l'embrasser. Mais il semble que la notion ici est différente. Il faut prendre au sérieux que cette communauté qui nous rapporte à la tradition n'est pas une chose fixe, stable, statique, mais au contraire que cette communauté se détermine, se développe, et se forme en permanence.¹⁷³

Donc comprendre est l'acte qui n'est pas possible sans se référer au passé. Mais paradoxalement la tradition nous forme et se forme par nous. Nous avons besoin de la tradition et elle a besoin de nous. Le cercle de comprendre n'est pas méthodique, celui qui Gadamer y toujours empêchait, mais au contraire le cercle herméneutique gadamérienne représente « un élément structurel ontologique de la compréhension ».¹⁷⁴

Dans l'herméneutique de Gadamer il y a un terme qui s'appelle *le moment herméneutique*. Ce moment spécifique, est situé entre « l'étrangeté et la familiarité », la véritable position de l'herméneutique gadamérienne se place dans « cet entre-deux ». Comme Gadamer l'écrit « cette position intermédiaire entre l'étrangeté et la familiarité qui caractérise pour nous la tradition, c'est l'entre-deux qui se situe entre l'objectivité distante du savoir historique et l'appartenance à une tradition. C'est dans cet entre-deux (Zwischen) que

¹⁷³ Ibid., P. 247-248.

¹⁷⁴ Ibid., P. 249.

l'herméneutique a son véritable lieu ». ¹⁷⁵ Donc, d'une façon intelligente, Gadamer refuse les lieux habituels et acceptés entre « l'objet et le sujet, le passé et le présent, la tradition et son interprétation ». Selon lui, pour comprendre il n'y a pas de place distincte entre telles positions. Mais pourquoi Gadamer a-t-il choisi cette approche de l'entre-deux ? Parce que, comme c'est déjà expliqué, quand on est complètement au dedans d'une tradition, c'est possible de ne pas pouvoir comprendre ce texte et cette tradition, car pour bien comprendre il faut précisément une certaine distance. Il semble que la comprendre d'un côté a besoin d'une distance pas radicale, et d'autre côté a besoin d'une appartenance pas massive. Comme Gadamer l'estime l'entre-deux est « entre l'objectivité distante du savoir historique et l'appartenance à une tradition ». ¹⁷⁶ En vérité on appartient à l'histoire, on porte toujours avec nous des préjugés de notre époque. Il existe avec nous une précompréhension qui se réalise par une révision permanente du passé et du présent, de moi et de l'autre. Cette complexité de compréhension nous rend incapable d'estimer qu'à quel moment exact la compréhension commence, ainsi que de formuler des règles pour développer la compréhension. En fait, la comprendre a toujours déjà commencé. C'est pourquoi selon Gadamer la tâche de l'herméneutique n'est jamais dépendante d'une méthode pour que le processus se fasse correctement. ¹⁷⁷

Préjugé

Le concept de la « circularité » du comprendre est cruciale dans l'herméneutique gadamérienne. Malgré la pensée positiviste, Gadamer attribue un rôle authentique au préjugé. Il déclare le préjugé comme facteur constitutif de la compréhension. ¹⁷⁸ En vérité

¹⁷⁵ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 317.

¹⁷⁶ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 255.

¹⁷⁷ Ibid., P. 255.

¹⁷⁸ Volpi, F. (s.d.). Herméneutique et philosophie pratique. Dans G. Deniau, & J. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris: Collection Phéno. P.19.

on comprend le monde selon nos précompréhensions ; mes compréhensions d'un texte se réfèrent à mes précompréhensions. A mon avis l'un des problèmes dans l'herméneutique de Gadamer c'est le terme de « texte ». Comme tout au long de cette recherche, j'ai essayé d'appliquer l'herméneutique de Gadamer à la performance, je crois que le texte dont Gadamer parle, *n'est pas nécessairement le texte écrit* ; ce texte peut aussi être exécutif et performatif, et donc c'est possible que les facteurs essentiels de l'herméneutique gadamérienne leur soient applicables. C'est ainsi qu'il me semble qu'entre le préjugé et la performance, il y a un rapport fort : le spectateur sans avoir les préjugés sur une performance ne sera pas capable d'entrer dans le *jeu* de construire le sens. Comment pourrai-je comprendre ou apprécier d'une performance pour laquelle je n'ai aucune précompréhension, aucun préjugé ?

Gadamer d'une façon phénoménologique, examine de nouveau le concept de préjugé. En vérité le préjugé manifeste la dépendance et « l'enracinement » historique de notre essence au monde. Le préjugé « renvoie à la situation à partir d'où nous avons accès à la chose même sous un point de vue déterminé. » Par le préjugé nous sommes ouverts au monde, mais cette ouverture a des limites. En ce sens, le préjugé n'est ni subjectif ni objectif, il est autant subjectif qu'objectif. Il est « la structure de la manifestation ». Selon Gadamer c'est totalement faux de dire que par exemple j'ai le préjugé ou que je n'ai pas le préjugé ; car « le préjugé est le mode d'être de l'homme dans le monde ». Donc si on pense qu'on pourrait faire disparaître ou éliminer le préjugé dans notre esprit ou comportement, c'est une « absurdité ». ¹⁷⁹ En effet comme Gadamer insiste c'est « la puissance des préjugés non repérés qui nous rend sourds à la chose qui parle dans la tradition transmise. »¹⁸⁰

¹⁷⁹ Deniau, G. (2004). *Gadamer*. Paris: Ellipses Edition Marketing. P. 60.

¹⁸⁰ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 291.

Pourquoi est-ce faux d'éliminer le préjugé ? Parce que le point de départ de la compréhension n'est pas rien. Chaque compréhension part d'un préjugé, d'une précompréhension déjà désignée. La compréhension nous demande qu'on retourne aux préconceptions afin de bien les analyser et les réviser, de sorte que nous puissions distinguer les justes et les faux préjugés. Mais ici ça pose un problème : en phénoménologie on référerait à la chose elle-même. Mais Gadamer, par ses notions sur la tradition et le préjugé, nous a fait comprendre que la chose « qui pourrait s'imposer directement au regard, dans son évidence » n'existe pas. Et c'est à cause de l'Aufklärung que « le concept de préjugé a reçu la signification négative qui nous est familière ».¹⁸¹ En effet, les choses sont données à nous seulement indirectement et « par la médiation des textes, et les textes ne sont jamais donnés en personne ». Parce que la compréhension a toujours besoin de précompréhension.¹⁸² Comme Gadamer l'écrit : « nous étions partis de l'idée qu'une situation herméneutique est déterminée par les préjugés que nous apportons avec nous. En ce sens, ils forment l'horizon d'un présent, car ils représentent ce au-delà de quoi on n'est plus capable de voir. »¹⁸³

Horizon

Pourquoi dans l'herméneutique gadamérienne, *l'horizon* est-il un facteur essentiel ? Parce que l'horizon « où je me tiens moi-même » apparaît comme la condition nécessaire pour comprendre « l'autre en son altérité ». De telle sorte je ne me confonds pas avec l'autre et vice versa.¹⁸⁴ D'après Gadamer: « L'horizon est le champ de vision qui comprend et inclut tout ce que l'on peut voir d'un point précis. (...) l'homme sans horizon est celui qui ne voit

¹⁸¹ Ibid., P. 291.

¹⁸² Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 257.

¹⁸³ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 327.

¹⁸⁴ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 282.

pas assez loin et qui, et pour cette raison, surestime ce qui est proche de lui. »¹⁸⁵ Donc il faut noter que l'individu séparé, isolé dans son existence, n'existe pas. En fait comme Husserl l'avait bien montré, « tout horizon perceptif » change sa place quand on change notre place. Gadamer affirme qu'il en va de même de l'horizon du passé de sorte que « l'horizon du passé, dont vit toute existence humaine, et qui est présent sous forme de tradition qui se transmet, est-il lui aussi toujours en mouvement. »¹⁸⁶ Selon Zarader « l'horizon c'est l'ampleur de vue ». Obtenir un horizon, c'est avoir un regard plus « large ». Le passé ne peut se faire entendre en son altérité que dans une telle « ampleur ».¹⁸⁷

Mais quel est le rapport entre le préjugé et l'horizon ? En fait, un monde herméneutique se désigne par les préjugés : les préjugés qui sont les nôtres. L'horizon de notre présent se détermine par ces préjugés et ce n'est pas possible qu'on voit au-delà de cet horizon. Est-ce que cet horizon est quelque chose déjà fini et déterminé ? Pas du tout. Selon Gadamer cet horizon se forme toujours et sans arrêt, « puisque les préjugés qui s'y jouent se confrontent sans cesse à ce qui nous vient du passé ». Pour cette formation de l'horizon, il faut une confrontation : l'horizon du présent avec celui du passé mais avec « l'horizon d'ensemble ». C'est pourquoi Gadamer invente le concept important de *fusion des horizons*. En effet, comprendre est possible dans le mécanisme de *fusion des horizons* ; des horizons dont chacun est autonome.¹⁸⁸ Jürgen Habermas a critiqué le conservatisme de l'herméneutique, en disant que cette manière de pensée diminuerait les critiques sociales. Si toutes les interprétations sont acceptables par l'herméneutique, comment pourrais-je comprendre si une compréhension est juste ou fautive ? La réponse de Gadamer est que chaque personne trouvera sa place dans le monde, donnera un sens à son monde, et pour elle ce monde c'est le « juste ». Si les mondes des personnes sont en conflit, il leur reste

¹⁸⁵ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 324.

¹⁸⁶ Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin. P. 282.

¹⁸⁷ Ibid., P. 283.

¹⁸⁸ Ibid.

deux chemins : soit on refuse le dialogue avec autrui, soit on commence le dialogue, pour arriver à un espace où toutes les compréhensions sont entendues et discutées. En fait, la deuxième option c'est la solution de la méthode herméneutique contre la critique de Habermas. Dans l'horizon herméneutique de Gadamer, les compréhensions se croisent, se confrontent, se battent, se comprennent, s'influencent etc. Le croisement des différentes interprétations définit le résultat ; ni mes valeurs ni les vôtres. En herméneutique, le sens d'une œuvre d'art vient du fond des dialogues et ne pas du sens inhérent des choses.

Donc il me semble que dans la confrontation avec une œuvre d'art comme une performance, l'herméneutique comprend justement un sens ; celui de *fusion des horizons*, et pas d'autre. En fait les sens qu'on donne aux œuvres d'art sont temporels et non pas permanents et finaux. Aucune œuvre d'art n'a pas de sens qui soit fixe pour toujours. Je crois que par rapport à une performance, le sens est construit par les interprètes et les spectateurs, dans un horizon des sens. Aucun des sens n'est plus *correct* et *justifié* que l'autre. Est-ce que dans les performances d'Ajaso, je pouvais réclamer que le sens et la vérité de telle performance étaient ceux que je comprenais, ou celui que je voulais transmettre ? Est-ce que le sens de telle performance était construit par ses danseuses ? Par ses musiciens ? Par le texte déclamé ? Par les instants et les cadres photographiés ? Ou était-ce aux spectateurs à déterminer le sens de l'œuvre ? Ou que ni celui-ci, ni celui-là, mais que le sens de telle performance était atteint à partir de *fusion des horizons* et par le *dialogue*.

Dialogue

Comme Grodin le croit, Gadamer était un platonicien du dialogue. Selon Gadamer ce n'est pas possible d'accéder à la vérité par des constructions conceptuelles. La seule manière possible d'atteindre la vérité, selon le philosophe, c'est par le dialogue. C'est ainsi qu'il choisit de continuer le dialogue avec les traditions philosophiques ; il cherche à interpréter des textes philosophique. En fait, l'une des notions majeures de la pensée gadamérienne

c'est que interpréter et comprendre ne se pratiquent pas uniquement dans les sciences de l'esprit, mais « implique plus fondamentalement encore tout l'être de l'homme ». ¹⁸⁹ Selon Elissalde, la seule méthode qui nous assure vers la vérité, c'est la méthode dialectique. Telle méthode fournit des hommes une culture authentique. ¹⁹⁰ « En réalité, l'horizon du présent est en formation perpétuelle dans la mesure où il nous faut constamment mettre à l'épreuve nos préjugés. (...) la rencontre avec le passé et la compréhension de la tradition dont nous sommes issus. L'horizon du présent ne se forme donc absolument pas sans le passé. (...) La compréhension consiste au contraire dans le processus de fusion de ces horizons soi-disant indépendants l'un de l'autre ». ¹⁹¹

¹⁸⁹ Grodin, J. (1999). *Introduction à Hans Georg Gadamer*. Paris : Les Edition du CERF. P. 25.

¹⁹⁰ Elissalde, Y. (s.d.). Définir l'interprétation. Dans G. Deniau, & J. C. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris : Collection Phéno. P. 49.

¹⁹¹ Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil. P. 329.

Conclusion générale

L'herméneutique de Gadamer est une pensée philosophique contre la méthode scientifique qui avait pris force à partir de l'esprit d'Aufklärung. L'âge des Lumières cherchait à comprendre l'homme, à partir des méthodes scientifiques, utilisées dans les sciences de nature, parce qu'on croyait que c'était la seule méthode pour atteindre la vérité. Gadamer, comme son maître Heidegger, dans son chef-d'œuvre *Vérité et Méthode*, essayait de montrer que le chemin vers la vérité dans les sciences de l'esprit ne se passe pas nécessairement à partir de telle méthode scientifique. Sa thèse bouleversante était qu'accéder à la vérité demande sa propre manière.

La vérité se montrerait aussi dans l'œuvre d'art et c'est pour cette raison qu'il a consacré la première section de son livre à analyser les œuvres d'art en cherchant les façons par lesquelles la vérité se manifeste.

La philosophie de Gadamer s'appelle la phénoménologie herméneutique, parce qu'il a cherché à redéfinir l'acte de *comprendre* d'une façon *phénoménologique*. Mais afin de bien comprendre son herméneutique, je devais connaître ses divergences avec les autres herméneutiques précédentes; celle de Schleiermacher, de Dilthey, et de Heidegger. Donc dans la première section de ma recherche, à côté de montrer ces divergences, j'ai expliqué ce que son herméneutique leur a ajouté. D'autre part, j'ai essayé d'écrire sur le rapport entre l'art et le sens, la vérité et la méthode.

Gadamer prend des exemples des trois différentes sortes d'art ; l'art de la scène, l'art plastique et l'art littéraire, en insistant sur la façon de leur (re) présentation ou leur *Darstellung*. Parmi les arts de la scène, il se concentre sur le théâtre qui a une tradition longue. Ma thèse principale dans cette recherche était d'appliquer les éléments fondamentaux de l'herméneutique gadamérienne à la performance artistique, pour comprendre le processus par lequel la vérité d'une performance se construit. Pour aboutir à cela j'ai choisi les trois performances du groupe d' Ajaso où j'étais l'une des interprétants depuis Septembre 2016. Donc par une méthode anthropologique d'observation participante

et l'enquête sur le terrain, j'ai pu m'attacher à comprendre le processus de formation du sens et de la vérité dans une performance.

Dans toute première partie de *vérité et méthode* qui est consacrée à l'art, Gadamer essayait de montrer que l'œuvre d'art est un *jeu* et cela signifie que sa propre essence n'est pas séparable de sa représentation. L'herméneutique gadamérienne n'est pas ni une compréhension donnée, ni comme une ligne avec un début et une fin, mais au contraire sa tradition herméneutique a une forme circulaire. C'est ainsi que tel cercle est large et ses relations internes sont plus complexes. Ce cercle est large parce que dans telle herméneutique il y a un *jeu* entre la *tradition* et son interprétation contemporaine. Dès lors, ce n'est pas un individu dans sa subjectivité isolée qui, en anticipant, cherche à comprendre le texte, mais il est intégré à une communauté liée à une tradition. Il faut porter l'accent sur le fait que comprendre n'est ni une activité du sujet porté sur un objet, ni celle du présent porté sur le passé. Le processus de compréhension se désigne par une *fusion des horizons*, et en résultat notre horizon s'élargit.

Bibliographie

- 12 Cours enregistrés de l'esthétique et la philosophie de l'art par Babak Ahmadi, 2007, Téhéran.
- 38 Cours enregistrés de Vérité et Méthode et l'herméneutique de Gadamer par Mohammad Reza Beheshti, 2011, Téhéran.
- Deniau, G. (2004). *Gadamer*. Paris: Ellipses Edition Marketing.
- Deniau, G. (s.d). Sens (Sinn) et Vouloir dire (Bedeutung) chez Gadamer. Dans G. Deniau, & J.-C. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris : Collection Phéno.
- Deniau, G. (2002). *Cognitio Imaginativa la phénoménologie herméneutique de Gadamer*. Bruxelles: Edition OUSIA.
- Elissalde, Y. (s.d.). Définir l'interprétation. Dans G. Deniau, & J. C. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris : Collection Phéno.
- Gadamer, H.-G. (2002). *Esquisses Herméneutique Essais et Conférences*. (J. Grondin, Trad.) Paris: VRIN.
- Gadamer, H. G. (1996). *La philosophie herméneutique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Gadamer, H. G. (1976). *Vérité et Méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique*. Paris: Editions du Seuil.
- Grondin, J. (2016). L'art comme présentation chez Gadamer portée et limites d'un concept. In J. C. Gens, *Art, poétique et ontologie*. Paris: Editions Mimésis.
- Grodin, J. (1999). *Introduction à Hans Georg Gadamer*. Paris: Les Edition du CERF.
- Jean Claude Gens, M. A. (2016). *Gadamer, Art poétique et ontologie* . Italie: Edition Mimésis.
- NDI-Okalla, J.-M. (2010). *Récit et théologie*. Paris: Editions Karthala.
- Schleiermacher, Friedrich D. E. "The Hermeneutics: Outline of the 1819 Lectures," *New Literary History*, Vol.10, No. 1, Literary Hermeneutics (Autumn, 1978).
- Volpi, F. (s.d.). Herméneutique et philosophie pratique. Dans G. Deniau, & J. Gens, *L'héritage de Hans Georg Gadamer*. Paris: Collection Phéno.
- Weiss, I. (2009). *Gadamer, une herméneutique philosophique*. Paris: Vrin.
- Zarader, M. (2016). *Lire vérité et méthode de Gadamer, une introduction à l'herméneutique*. Paris: Vrin.