

Interprétation. Perspective herméneutique

Ioana Vultur

Référence électronique

Ioana Vultur, Interprétation. Perspective herméneutique. *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 18 octobre 2019. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/interpretation-perspective-hermeneutique/>

Le Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics est un dictionnaire collaboratif en ligne sous la responsabilité du Centre de recherche sur les médiations (Crem, Université de Lorraine) ayant pour ambition de clarifier la terminologie et le profit heuristique des concepts relatifs à la notion de public et aux méthodes d'analyse des publics pour en proposer une cartographie critique et encyclopédique.

Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr>

Cette notice est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 3.0 France. Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/3.0/fr/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Interprétation. Perspective herméneutique

Dans la perspective de l'herméneutique, la discipline qui étudie la compréhension et l'interprétation (Vultur, 2017), ces questions sont en étroite relation avec celle du public. Cela vaut surtout pour l'herméneutique philosophique qui a été inaugurée par Friedrich Schleiermacher (1768-1834) et dont les figures les plus marquantes sont Wilhelm Dilthey (1833-1913), Martin Heidegger (1889-1976), Hans-Georg Gadamer (1900-2002) et Paul Ricœur (1913-2005). Mais la notion de **public** est elle-même plurivoque. Quelqu'un qui tient un discours peut par exemple s'adresser soit à une personne en particulier, dans le cadre d'un dialogue, soit à une pluralité de destinataires, donc à un **auditoire** plus large. On pourrait être tenté de limiter le terme de public à la deuxième situation. En même temps, le public est toujours constitué de personnes individuelles, et en ce sens un récepteur unique constitue déjà un public. Une autre question plus importante concerne le type de communication. Ainsi, dans le cas d'un discours oral on entend par « public » : l'ensemble de personnes qui assistent effectivement à une manifestation. En revanche, dans un discours fixé par écrit, il n'y a pas de contemporanéité entre l'émission d'un message et sa **réception** puisque les deux sont décalés l'un par rapport à l'autre. Par conséquent, le public visé par l'émetteur ne coïncide pas nécessairement avec le public réel. Autrement dit, tout texte écrit peut se détacher de son auteur. Il faut ensuite distinguer un texte à vocation **privée** d'un texte à vocation **publique**. En regard de textes qui restent dans la sphère privée – comme c'est le cas d'une lettre –, il y en a d'autres qui sont d'entrée de jeu « publics », par exemple un texte scientifique, un article de journal, un roman. Un texte scientifique s'adresse le plus souvent à un public de scientifiques capables de comprendre le langage utilisé et dotés d'un certain nombre de connaissances que ne possède pas le public général. Un article de journal s'adresse à un public plus large de lecteurs, mais même dans ce cas le public est spécifié : il s'agit des contemporains.

Dans le cas d'un texte littéraire, la situation est encore différente : le public visé est un public indéterminé (quiconque va lire le texte devient une partie du public) et potentiellement illimité (puisque le nombre de lecteurs est indéfini). Du même coup, il n'y a plus de rapport de sujet à sujet et l'auteur disparaît dans l'œuvre. Dans ce cas, on entend par « public » : l'ensemble potentiellement infini de personnes qui sont touchées par une œuvre, c'est-à-dire l'ensemble des récepteurs qui actualisent l'œuvre. Ceci inclut le public contemporain de l'œuvre, mais aussi les futurs lecteurs, spectateurs, auditeurs, donc un public non contemporain.

Mais pourquoi dans le cas du texte littéraire, le public est-il à la fois illimité et indéterminé ? On peut trouver une réponse dans la distinction que fait H.-G. Gadamer (1991) entre les textes « banaux » et les textes « éminents ». Dans le cas d'un usage standard de l'écriture comme moyen mnémotechnique pour garder la trace d'un discours ou d'un acte communicationnel, par exemple une note ou une lettre, ce qui compte c'est l'intention de l'auteur, parce que ce type d'écriture nous renvoie à un dire originaire : lorsque je le lis, le texte ne parle pas de lui-même ; c'est le locuteur qui recommence à parler. Et si nous rencontrons un problème de compréhension dans le cas de ce type de textes, nous sommes toujours renvoyés vers l'intention de celui qui a écrit le texte comme dans le cas d'un

témoignage.

Contrairement aux textes « banaux », les textes « éminents », tels les textes juridiques, bibliques et littéraires, sont des textes pour lesquels l'intention de l'auteur n'est pas pertinente, le texte parle de lui-même sans qu'on ait besoin d'avoir recours à une parole originaire. Parmi ces textes « éminents », le texte littéraire occupe, selon H.-G. Gadamer, une place à part : il est le seul texte qui est véritablement autonome parce qu'il est capable de créer un monde qui tient par lui-même, et ceci en raison de sa composition interne et du fait qu'il est *écrit* au sens fort du terme (Gadamer, 1991 : 296). Du même coup, le sens du texte littéraire n'est plus à ramener à l'intention originaire de celui qui tient le discours, puisque le sens n'est pas prescrit à l'avance par l'auteur, les textes littéraires s'ouvrent donc à une pluralité de sens et d'expériences. H.-G. Gadamer (1960 : 418) souligne ainsi que le texte « s'est libéré positivement pour contracter de nouvelles relations » : il touche une série ouverte de lecteurs qui vont l'actualiser dans des contextes différents et qui peuvent y trouver d'autres sens auxquels l'auteur n'a pas forcément pensé mais que le texte contient néanmoins virtuellement.



Des couvertures de livres en russe à la librairie russe de Paris, *LPLT*, 30 novembre 2013 (Paris, France). Source : [Wikimédia](#) (CC BY-SA 3.0)

L'œuvre comme discours, la littérature comme forme de communication

La conception de la littérature développée par P. Ricœur permet de comprendre les enjeux profonds du rôle central accordé par l'herméneutique aux récepteurs, donc au public. C'est notamment par rapport à l'approche structurale que le philosophe définit sa propre démarche, qui consiste en un déplacement de l'intérêt pour le texte vu comme structure vers l'œuvre littéraire conçue comme discours, de la forme vers *ce que nous dit* le texte, du texte fermé sur lui-même vers le monde du texte, qui est ouvert au monde du lecteur. Or, en considérant le monde du texte comme ouvert vers celui du lecteur, P. Ricœur réintroduit le public comme destinataire de l'œuvre.

Il définit le texte comme « un discours fixé par l'écriture » (Ricœur, 1986 : 154). En employant le terme de « discours », le philosophe met l'accent sur le fait que le texte est une forme de communication. S'inspirant des travaux du linguiste Émile Benveniste (1902-1976), ainsi que de la théorie des actes de langage (John L. Austin, 1911-1960 ; John Searle),

il soutient que c'est dans le discours que « le langage a une référence et un sujet, un monde et une audience » (Ricœur, 1969 : 88). Tenir un discours suppose que quelqu'un parle à quelqu'un d'autre pour lui dire « quelque chose sur quelque chose ». Cela vaut aussi pour les textes littéraires : P. Ricœur prend en compte à la fois l'auteur qui écrit l'œuvre, le lecteur qui la lit, tout comme le sens de l'œuvre (« dire quelque chose ») et sa référence, à savoir ce qui est visé par le sens (« sur quelque chose »). L'identité de l'œuvre réside dans la relation entre l'auteur, le monde du texte et le lecteur, comme le montre son modèle des trois *mimèsis* qui combine trois moments : la préfiguration, la configuration et la refiguration (Ricœur, 1983-1985). L'auteur configure une œuvre à partir d'une préfiguration fondée sur une précompréhension du monde de l'action, et les lecteurs la refigurent, en la lisant.

Le point d'aboutissement de la communication littéraire se trouve donc dans l'acte de lecture. P. Ricœur distingue plus précisément trois moments du processus communicationnel auxquels correspondent trois disciplines différentes : la stratégie de l'auteur dirigée vers le lecteur à qui il veut communiquer une vision du monde – objet de la rhétorique de la fiction développée par Wayne Booth (1921-2005) ; la réalisation de cette stratégie dans le texte – objet de la poétique ; la réponse du lecteur individuel – la phénoménologie de la lecture de Roman Ingarden (1893-1970) et de [Wolfgang Iser](#) (1926-2007) ou du lecteur comme collectivité – l'esthétique de la réception de Hans [Robert Jauss](#) (1921-1997). Le modèle de Ricœur est une synthèse de ces trois démarches qu'il intègre dans l'élaboration de son propre concept de *refiguration*.



Trois comédiens, D. Dunton, Albert Cloutier et Fred Barry, faisant lecture sur scène d'un scénario lors de l'émission «Concours littéraire» de Georgette Lebel, radiodiffusée par la station C.B.C., *Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, 12 avril 1946 (Montréal, Canada). Source : [Wikimédia](#) (CC0 1.0)

La rhétorique de la fiction s'intéresse à la stratégie de l'auteur qui crée une œuvre à travers laquelle il veut communiquer au lecteur une certaine vision des choses. Cependant elle ne

s'intéresse pas à l'auteur réel, mais à l'auteur impliqué, c'est-à-dire à l'image de l'auteur que construit le texte à travers la voix narrative ou le style. La poétique met l'accent sur l'œuvre (Jakobson – 1896-1982 ; 1963). Certes, la poétique sémiotique d'[Umberto Eco](#) (1932-2016) a mis l'accent sur l'œuvre ouverte (Eco, 1962), sur le texte incomplet qui appelle à la coopération du lecteur (Eco, 1979) ; pourtant il ne s'agit pas du lecteur réel mais du « lecteur impliqué », c'est-à-dire de l'image du lecteur construite par le texte. Seuls R. Ingarden, W. Iser et H.-R. Jauss s'intéressent à l'interaction du texte et du lecteur *réel*, à la façon dont le lecteur configure le texte. Or, selon P. Ricœur, si dans le processus de communication, l'auteur réel s'efface en devenant « auteur impliqué », le lecteur impliqué, lui, ne prend figure que dans un lecteur réel : la contrepartie de l'auteur impliqué n'est donc pas le lecteur impliqué mais bien le lecteur réel, donc le public, car c'est celui-ci qui refigure l'œuvre (Ricœur, 1985 : 310-311).

Cependant, le modèle de P. Ricœur se voit aussi comme un dépassement du modèle de la phénoménologie de la lecture et de l'esthétique de la réception. En désignant par « *mimèsis* III » l'intersection du monde du texte avec le monde du lecteur, il vise à mettre en relation la communicabilité de l'œuvre telle qu'elle est étudiée par les théories de la réception, avec sa référence : celle-ci est recrée dans et à travers l'expérience de la lecture. Si l'« aptitude à communiquer et [la] capacité de référence doivent être posées simultanément » (Ricœur, 1983 :148), c'est parce la littérature est un discours. Or, dans toute situation discursive, il s'agit de communiquer quelque chose *sur* quelque chose (sur le monde) à un interlocuteur, et de partager une expérience avec lui. De la même façon, les œuvres littéraires portent elles aussi au langage une expérience : elles nous disent quelque chose sur notre monde.

Ce qui vaut pour la littérature, vaut pour toute œuvre d'art. L'herméneutique philosophique (H.-G. Gadamer, P. Ricœur) s'intéresse à ce que les œuvres disent, montrent, transmettent au public. Cependant dans le cas d'une œuvre d'art littéraire ou autre, la communication prend une forme singulière. En effet, les œuvres d'art sont conçues primordialement non pas pour transmettre un message mais pour donner lieu à une expérience. C'est celle-ci qui devient l'enjeu fondamental de la communication, puisque le public est appelé à comprendre et interpréter l'œuvre à la lumière de sa propre expérience.

L'œuvre d'art et le public comme contexte de l'interprétation

Selon l'herméneutique, une œuvre d'art n'existe que dans la mesure où elle est interprétée par un public, qu'il s'agisse des lecteurs qui lisent un livre, des spectateurs qui regardent un film ou qui assistent à une pièce de théâtre, etc. C'est pour cette raison que H.-G. Gadamer définit l'œuvre d'art comme jeu. Il distingue deux aspects : elle est jeu parce qu'elle est un monde clos qui tient par lui-même, mais elle est aussi jeu « parce qu'elle ne parvient à la plénitude de son être qu'à chaque fois qu'elle est jouée » (Gadamer, 1960 : 135).

Le philosophe montre que le public réactualise sans cesse le sens de l'œuvre par rapport à son propre contexte ce qui la maintient ouverte. Autrement dit, l'œuvre n'accède à la représentation que grâce à l'interprétation, elle n'existe qu'en tant qu'elle est interprétée. L'interprétation, et donc le public, sont ainsi constitutifs de l'œuvre. H.-G. Gadamer met en relation deux sens du mot « interprétation » : l'interprétation comme exécution et l'interprétation comme compréhension.

Le premier sens est important dans le cas de la musique ou du théâtre puisque la musique

n'existe qu'interprétée par les musiciens et que nous n'avons accès à une pièce de théâtre qu'à travers sa représentation et donc à travers le jeu des acteurs. Pour qu'on puisse l'entendre, une pièce musicale doit être jouée par des musiciens. De même, pour qu'on puisse la voir, une pièce de théâtre doit être représentée. Mais cette exécution est aussi toujours fondée sur une compréhension de l'œuvre. À l'inverse, la compréhension d'une œuvre littéraire par les lecteurs est aussi toujours une exécution. L'œuvre littéraire elle aussi n'existe qu'en tant qu'elle est « exécutée », c'est-à-dire lue par des lecteurs. De même, une œuvre d'art plastique n'est ce qu'elle est qu'en tant qu'elle est regardée, donc comprise et interprétée dans un contexte ou une occasion, toujours particuliers (*ibid.* : 166). La seule différence est que dans le cas de la musique ou du théâtre, il y a une double médiation, alors que dans le cas de la littérature ou de l'art plastique il n'y en a qu'une seule.



Pièce de théâtre *Scapino!*, production du Otterbein College, Otterbein University Theatre & Dance, 28 janvier 2003. Source : [Wikimédia](#) (CC BY-SA 2.0)

L'« interprétation » n'est donc pas une méthode scientifique, mais elle correspond à l'expérience des récepteurs – du public ou des publics – qui « activent » l'œuvre. L'œuvre est activée chaque fois dans des contextes différents par des sujets différents. Même si lorsque nous assistons à une pièce de théâtre représentée sur scène ou lorsque nous voyons un film dans une salle de cinéma, nous faisons partie d'un collectif, en sorte que la réaction des autres vis-à-vis du spectacle ou du film peut avoir des effets sur notre propre réception, il n'en reste pas moins que l'expérience de l'œuvre est faite par chaque individu en particulier.

En définitive, on peut dire que les œuvres d'art sont les structures symboliques les plus publiques (puisque'il n'y a aucun lien direct entre l'auteur et son public et que le public est totalement indéterminé) et les plus individualisées (parce que chaque expérience de l'œuvre est individuelle et qu'elle parle à ce que chacun de ces individus a de plus singulier). L'œuvre dit quelque chose de particulier à chaque individu en particulier, puisque chacun met en relation le monde de l'œuvre avec sa propre expérience existentielle. En même temps, dans chaque expérience individuelle, il y a aussi quelque chose de commun, de partageable par tous puisque l'œuvre d'art vise quelque chose d'universel. Mais il s'agit d'une universalité incarnée dans une singularité.

Bibliographie

Booth W. C., 1961, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1983.

Eco U., 1962, *L'Œuvre ouverte*, trad de l'italien par C. Roux de Bézieux, Paris, Éd. Le Seuil, 1965.

Eco U., 1979, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, 1985.

Gadamer H.-G., 1960, *Vérité et méthode*, trad. de l'allemand par J. Grondin, Paris, Éd. Le Seuil, 1996.

Gadamer H.-G., 1991, *L'Art de comprendre. Écrits II. Herméneutique et champs de l'expérience humaine*, éd. par P. Fruchon, trad. de l'allemand par P. Forget *et al.*, Paris, Aubier.

Ingarden R., 1931, *L'Œuvre d'art littéraire*, trad. de l'allemand par P. Secretan *et al.*, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, 1983.

Iser W., 1976, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, W. Fink, 1994.

Jakobson R., 1963, « Linguistique et poétique », pp. 209-248, in : Jakobson R., *Essais de linguistique générale*, trad. de l'anglais (États-Unis) par N. Ruwet, Paris, Éd. de Minuit.

Jauss H.-R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard.

Ricœur P., 1969, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Éd. Le Seuil.

Ricœur P., 1986, *Essais d'herméneutique II. Du texte à l'action.*, Paris, Éd. Le Seuil.

Ricœur P., 1983-1985, *Temps et récit*, 3 volumes, Paris, Éd. Le Seuil.

Vultur I., 2017, *Comprendre. L'herméneutique et les sciences humaines*, Gallimard.