

Bruno TRENTINI

INTERPRÉTER L'ART

Dynamisme et réflexivité de l'expérience esthétique

Série Esthétique

L'Harmattan

OUVERTURE PHILOSOPHIQUE

INTERPRÉTER L'ART

Ouverture philosophique

Collection dirigée par, Dominique Chateau,
Jean-Marc Lachaud et Bruno Péquignot

Une collection d'ouvrages qui se propose d'accueillir des travaux originaux sans exclusive d'écoles ou de thématiques.

Il s'agit de favoriser la confrontation de recherches et des réflexions, qu'elles soient le fait de philosophes « professionnels » ou non. On n'y confondra donc pas la philosophie avec une discipline académique ; elle est réputée être le fait de tous ceux qu'habite la passion de penser, qu'ils soient professeurs de philosophie, spécialistes des sciences humaines, sociales ou naturelles, ou... polisseurs de verres de lunettes astronomiques.

Dernières parutions

Michel FATTAL, *Augustin, penseur de la raison ? (Lettre 120, à Consentius)*, 2016.

Fabrice MOUSSESSI, *Penser l'épistémologie non classique des mathématiques chez Imré Lakatos*, 2016.

Gérard GOUESBET, *Violences des Hommes*, 2016.

Dominique CHATEAU, *Ontologie et représentation*, 2016

Philippe FLEURY, *Walter Benjamin, Un itinéraire philosophique*, 2016.

Paul DUBOUCHET, *Le « scandale Joseph de Maistre »*, 2016.

Pierre LAMBLE, *Le temps des monstres, Conscience humaine et violence de l'état, tome 4*, 2016.

Pierre LAMBLE, *Esprit et déraison, Conscience humaine et violence de l'état, tome 3*, 2016.

Pierre LAMBLE, *L'ombre de César, Conscience humaine et violence de l'état, tome 2*, 2016.

Pierre LAMBLE, *L'enfance terrible des États, Conscience humaine et violence de l'état, tome 1*, 2016.

Rafik HIAHEMZIZOU, *L'Expérience scientifique. Exposé philosophique de son développement*, 2016.

Joël BALAZUT, *La structure métaphysique du monde moderne. Heidegger et la question de la technique*, 2016.

Gilles GUIGUES, *La vertu en acte chez Aristote, Une sagesse propre à la vie heureuse*, 2016.

Bruno Trentini

Interpréter l'art

Dynamisme et réflexivité
de l'expérience esthétique

L'Harmattan

© L'Harmattan, 2016

5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris

www.harmattan.com
diffusion.harmattan@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-343-09249-2

EAN : 9782343092492

*Les réflexions sur la logique en esthétique et sur
l'autoréférence en art menées dans cet ouvrage doivent
beaucoup aux discussions que j'ai pu avoir avec
Dominique Chateau, Christophe Genin et
Pierre Fresnault-Deruelle.*

Je les remercie très sincèrement.

du même auteur

Une esthétique de l'ellipse – un art sans espace ni temps, Paris, L'Harmattan, collection l'art en bref, collection dirigée par Claire Lahuerta et Agnès Lontrade, 2008.

L'Art contemporain à l'épreuve de ses mémoires – modalité de conservation et de diffusion (direction avec Ada Ackerman), Paris, Le Manuscrit, 2008.

Introduction

richesse et aridité de l'interprétation

Au loin, un groupe de jeunes gens anonymes, il pourrait aussi bien s'agir de villageois que de compagnons de chasse. Leur présence est liée à celle, au devant de la scène, de Narcisse. La structure de gauche représente justement le corps du jeune homme, il est replié sur lui-même, la tête vraisemblablement posée sur un genou. Il semble triste, las, il est mourant. Sa tête fortement penchée cache les traits de son visage à tel point que la vie semble déjà s'échapper de sa personne. Fidèle au mythe, la mort de Narcisse est le résultat de son amour impossible avec lui-même. Contemplant son image dans l'eau, il commence à dépérir dès qu'il comprend que l'être tant désiré n'est autre que son propre reflet. Il ne possède même pas de main pour s'enlacer, son union à lui-même est bel et bien illusoire. En revanche, si ses extrémités sont absentes de son corps, ce dernier se trouve à proximité d'une démesurément grande main. Cette main, dextre et habile, tient au bout de trois doigts un œuf duquel perce une fleur « couleur safran, dont le centre est entouré de blancs

pétales¹ ». Nul ne peut ignorer les correspondances entre les deux formes, le corps de Narcisse se reflète dans la main comme il se refléterait dans un point d'eau vacillante. *La Métamorphose de Narcisse* de Salvador Dalí prend ses libertés vis-à-vis de la symétrie tacitement envisagée : au lieu de voir Narcisse se redoubler horizontalement dans l'eau, il se dédouble verticalement, se translate, dans la main. Persiste tout de même un début de reflet aquatique, Narcisse se pose alors comme un personnage deux fois reproduit. On peut même déceler une troisième reproduction dans les montagnes constituant le paysage du tableau : Narcisse serait alors reproduit par la médiation d'un son ici muet provenant d'Écho. Cette réflexivité est intensifiée par la position introspective de Narcisse qui, bien que son reflet troublé soit devenu invisible, continue inlassablement de se regarder.

En rendant partiellement absent le reflet, cette œuvre parvient à distinguer la répétition de l'imitation. En effet, le véritable reflet de Narcisse, la main à l'œuf, ne ressemble qu'imparfaitement au corps du jeune homme. La similitude ne provient, de prime abord, que d'une silhouette semblable. La tête s'assimile à l'œuf, les cheveux à la fleur, le bras gauche à l'index, l'épaule droite et la cuisse gauche au majeur, le genou gauche au pouce, le droit à l'annulaire replié. Le reflet visible entre également en correspondance ; le reflet du genou droit renvoie à l'auriculaire replié, celui du corps prolonge la main en poignet. Introduire le reflet dans les correspondances a pour

1. Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1992, p. 123.

effet de lier Narcisse à son image spéculaire, ce n'est plus qu'une seule et même forme : la main s'identifie à Narcisse, corps et reflet. L'identification formelle des correspondances à présent établie, il reste à s'interroger sur une éventuelle identification symbolique : à quoi renverraient cet œuf, cette main et cette fleur ? Pourquoi les rapprocher de Narcisse et de son reflet ?

La fleur est ce qui reste de Narcisse après sa mort. Tirant profit de la transfiguration de l'animal en végétal, Dalí substitue à la graine de fleur un œuf. Il semblerait même que la main ait couvé l'œuf afin de l'amener à maturité. Dans le jeu de la correspondance formelle, Narcisse remplit à la fois les rôles du parent et de l'enfant, du créateur et de la créature. Narcisse se crée lui-même. L'emploi de pronoms réfléchis vient de la structure même de l'œuvre : le repli sur soi, le reflet et surtout la correspondance formelle entre les deux structures suggèrent que Narcisse incarne l'idée de réflexion. Franchissant le pas qui sépare la description de l'interprétation, *La Métamorphose de Narcisse* montre la main de l'artiste exhibant son projet devenu œuvre achevée. L'artiste succombe cependant à l'enfantement. En effet, de la même manière que Narcisse doit mourir pour que vive la fleur, la main de l'artiste paraît froide comme de la pierre. Elle s'assimile plus à un socle de sculpture qu'à un artiste encore agissant : l'œuvre est mure, elle a atteint sa majorité, l'artiste se retire.

Le mythe de Narcisse, considéré comme un mythe originel de la représentation, est à sa source fort complexe. Oscillant entre, d'une part, une naissance de l'autoportrait et de la représentation grâce au reflet aquatique et, d'autre

part, une allégorie de la création grâce à l'émulation du jeune homme devenant fleur, les résonances artistiques de ce mythe semblent inépuisables. Cependant, *La Métamorphose de Narcisse* ne se contente pas de mettre en image le mythe sans aucunement le modifier : des possibilités sont actualisées, d'autres restent en puissance, ambiguës ; sans compter toutes les variations qui ajoutent encore à la fable des interprétations possibles jusqu'alors non envisagées.

Ces quelques lignes dressent les jalons d'une interprétation de l'œuvre de Dalí. Dégager ces références du vaste paysage de l'histoire de l'art met en avant la richesse de l'œuvre. Le spectateur peut en effet voguer, au gré de ses associations, d'une manière de l'interpréter à une autre. Voilà sans doute l'intérêt de la richesse d'une œuvre d'art dans l'expérience esthétique. Le spectateur n'est pas au repos, il n'est pas passif, il est stimulé par l'œuvre, stimulé par ce qu'il voit, ce qu'il perçoit, ce qu'il cherche à comprendre. Comprendre l'œuvre pour finalement comprendre les raisons pour lesquelles c'est une œuvre.

Parallèlement, comprendre l'œuvre c'est nier l'œuvre. Une œuvre d'art n'est pas un moyen de faire passer des messages cryptés d'un émetteur à un récepteur. On interprète un message, on interprète une information, mais pourquoi interpréterait-on une œuvre d'art ? Cette question dépasse sans doute le champ de l'esthétique, une ébauche de réponse est proposée en conclusion. L'enjeu de cet ouvrage est plus restreint. Il se concentre sur les œuvres visuelles relevant des arts plastiques dans le but de comprendre l'intérêt esthétique de l'interprétation des

œuvres. En effet, si rien ne légitime le fait qu'on interprète une œuvre, si, en plus, cette pratique semble réduire l'œuvre d'art à de l'information, mais si de fait nombreuses sont les relations esthétiques fondées sur une interprétation de l'œuvre, c'est qu'il doit alors y avoir un gain quelque part favorisant la pratique interprétative.

Les processus cognitifs que cette pratique met en jeu font éventuellement corps avec l'expérience esthétique du spectateur. Il n'y a cependant pas de proportionnalité entre l'intensité des processus cognitifs convoqués et l'intensité de l'expérience esthétique : une œuvre parvenant à relâcher les processus cognitifs peut très bien donner lieu à une forte émotion. Aussi, une forte activité cognitive peut se traduire extérieurement par un grand calme mais tout de même être le siège d'une expérience esthétique intense. Autrement dit, toutes les combinaisons sont *a priori* possibles.

L'objet de ce livre est d'étudier une combinaison précise mettant en jeu ce que l'on peut qualifier d'interprétation dynamique. Il s'agit de comprendre l'expérience esthétique qui se traduit par l'impression qu'a le spectateur d'être entraîné par une œuvre qui semble lui imposer un réseau de pensées. Le dynamisme est justement celui du mouvement interprétatif qui s'emporte, d'hypothèses en hypothèses, d'interprétations en interprétations. Cette combinaison a été retenue parmi les autres parce que le dynamisme semble être la seule voie permettant de rendre compte de l'intérêt esthétique de l'interprétation.

La méthode de ce livre est fondée sur l'étude d'un cas paradigmatique permettant de mettre en avant aussi bien l'interprétation que le dynamisme : ce cas est celui de la réflexivité propre aux interprétations d'œuvres qui portent sur l'art. Il faut préciser qu'une définition objective de l'art n'est pas nécessaire pour étudier les œuvres qui portent sur l'art. Dans la mesure où l'enjeu est de comprendre la relation artistique entre un spectateur et une œuvre d'art dans le processus interprétatif, il suffit de considérer les croyances du spectateur : est art ce qu'il considère comme tel. Cette hypothèse de travail permet de fonder les œuvres considérées comme portant sur l'art, objet de cette étude. Deux raisons motivent ce choix.

La première raison est liée à la grande place que prennent le langage et le raisonnement dans l'interprétation autoréférentielle. Ces interprétations dites aussi méta-artistiques semblent en effet être dictées par des habitudes intellectuelles qui sont davantage celles de la froide critique artistique que de l'expérience esthétique. L'interprétation méta-artistique apparaît ainsi comme un *parangon* de l'interprétation artistique détachée de toute appréciation sensible ; un jeu intellectuel qui n'a apparemment plus rien à voir avec le sentir et le percevoir propres à l'esthétique. Ce constat fait sur l'interprétation méta-artistique pourrait éventuellement être généralisé. Pourtant, l'interprétation sans doute a un rôle majeur dans l'expérience esthétique, mais ce rôle ne réside pas dans l'identification d'un sens de l'œuvre. La preuve en est que l'interprétation méta-artistique n'a pas d'autres enjeux que dire d'une œuvre qu'elle est méta-artistique. Autrement dit, l'interprétation méta-artistique porte déjà en elle son aboutisse-

ment, ce n'est donc pas sa révélation qui compte. C'est peut-être son processus. Il est ainsi intéressant de s'y confronter pour comprendre la pertinence d'une interprétation artistique dans le processus de l'expérience esthétique.

La seconde raison prolonge la première : le processus de l'interprétation méta-artistique est particulièrement dynamique. Ceci vient du caractère fortement problématique de la relation en abyme. Le problème ne réside pas seulement dans un grand nombre de paramètres dont il faut tenir compte, mais réside surtout dans la relation qu'ont entre eux ces paramètres. Le fait que l'œuvre soit de l'art et porte sur l'art entraîne des boucles autoréférentielles. Une œuvre qui porte sur l'art présente alors différents niveaux d'organisation imbriqués les uns dans les autres.

Le méta-artistique se pose ainsi au regard de l'interprétation dynamique à la fois comme un cas paradigmatique et un cas limite.

La progression de ce livre suit un plan en trois parties. Le lecteur curieux, consciencieux, ou tout simplement pressé, trouvera dans les pages qui suivent le cheminement principal de l'ouvrage. Seules les idées majeures sont présentes, sans qu'il soit bien entendu possible de les soutenir ici. Même s'il est parfois envisageable de naviguer dans l'ouvrage et de lire un chapitre avant le précédent, cette présentation n'est pas censée encourager une telle démarche. Elle peut par ailleurs permettre au relecteur de trouver dans l'ouvrage les passages qu'il souhaiterait consulter.

La première partie, sans doute la plus classique, aborde l'interprétation en art à partir de la possibilité qu'a une œuvre de donner lieu à plusieurs interprétations ; autrement dit, ce chapitre dégage quelques clés interprétatives de l'ouverture de l'œuvre, pour reprendre le concept d'Umberto Eco (chapitre I).

Interpréter une œuvre de manière méta-artistique est une possibilité parmi d'autres. Elle a toutefois l'avantage de permettre un dynamisme sans être arbitrairement confrontée à d'autres interprétations possibles, au contraire de l'interprétation permise par l'ouverture de l'œuvre (chapitre II).

C'est alors que l'accent se porte sur le cas précis du méta-artistique et sa spécificité logique, à savoir celle de permettre des paradoxes, à l'image du paradoxe du menteur qui dit « je suis en train de mentir ». Si la logique a une place privilégiée dans cet ouvrage c'est parce que la définition du préfixe « méta » provient de ce champ disciplinaire. Il est en effet question en logique de métalangage pour désigner un énoncé qui porte sur le langage. Il se trouve qu'en logique, le métalangage est nécessairement à son tour un langage. Ainsi, pour qu'il n'y ait aucune ambiguïté, on appelle langage-objet ce sur quoi porte le métalangage. Langage-objet et métalangage sont en quelque sorte deux niveaux différents de langage imbriqués l'un dans l'autre. Or, même si la logique est la discipline qui a donné naissance au métalangage, elle ne parvient pas à rendre compte de l'articulation entre le langage et le métalangage puisqu'elle a pour but de les disjoindre. Ce passage, un peu technique, montre que la logique ne permet pas de comprendre le méta-artistique (chapitre III).