



La théorie gadamérienne de la *mimêsis*

Marie-Andrée Ricard

Volume 53, numéro 1, février 1997

L'herméneutique de H.-G. Gadamer

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/401037ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/401037ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ricard, M.-A. (1997). La théorie gadamérienne de la *mimêsis*. *Laval théologique et philosophique*, 53(1), 27–41. <https://doi.org/10.7202/401037ar>

LA THÉORIE GADAMÉRIENNE DE LA *MIMĒSIS*

Marie-Andrée RICARD

RÉSUMÉ : L'article tente de retracer la compréhension gadamérienne de la *mimēsis* en la resituant dans le double contexte au sein duquel elle se déploie dans Vérité et Méthode, soit celui de l'élucidation et de la légitimation du phénomène de l'art et celui du rapport intime qui subsiste entre l'herméneutique et l'esthétique. Gadamer pense la *mimēsis* comme représentation de soi. La *mimēsis* permet dès lors non seulement de clarifier l'essence de l'art et l'expérience de l'œuvre, mais aussi, dans un sens plus universel, de saisir la nature et les limites de l'événement de vérité.

SUMMARY : The article tries to retrace Gadamer's understanding of *mimēsis* by setting it in the double context of its development in Truth and Method, i.e. the elucidation and legitimation of the phenomenon of art on the one hand, and the intimate link subsisting between hermeneutics and aesthetics on the other. Gadamer thinks of *mimēsis* as self-representation. *Mimēsis* thus helps not only to clarify the essence of art and the experience of the work, but also, in a more universal sense, to grasp the nature and limits of the truth event.

Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

BAUDELAIRE

Dans son œuvre maîtresse, Gadamer ménage une place tout à fait centrale à la *mimēsis*, un phénomène qui, à partir de Platon, a été largement frappé d'ostracisme par la philosophie. Cette démarche de réhabilitation a de quoi étonner, pour peu qu'on observe qu'elle s'inscrit au sein d'une pensée qui insiste notoirement sur la continuité de la tradition et qui, de surcroît, se réclame tout particulièrement de Platon. Or il appert que cette importance capitale de la *mimēsis* dans l'herméneutique

n'a pas particulièrement retenu l'attention des commentateurs jusqu'ici¹. Aussi, en vue de combler cette lacune, nous nous bornerons ici à exposer les grandes lignes de la compréhension gadamérienne de la *mimēsis* telle qu'elle s'exhibe dans *Vérité et Méthode*². Pour finir, nous interrogerons brièvement la validité de la conception de l'art qui s'y élabore du même coup.

En fait, la *mimēsis* joue un rôle majeur dans *Vérité et Méthode* à un double point de vue. Le premier est de nature spécifiquement esthétique. Il se rapporte à la signification et à la légitimation du phénomène de l'art. Pour établir cette signification et apporter cette légitimation, Gadamer s'est réapproprié le concept de *mimēsis*. Comme on le sait, ce dernier désigne dans la tradition l'essence de l'art et fut compris la plupart du temps comme « imitation ». Or on doit reconnaître à Gadamer le mérite non seulement d'avoir montré que cette compréhension usuelle de la *mimēsis* repose sur un naturalisme au fond insoutenable, mais encore et surtout d'avoir dégagé une signification plus originaire de la *mimēsis*, susceptible de rendre compte de l'expérience d'après laquelle *il y a de la vérité en art*. Il s'agit là d'une thèse provocante, entre autres parce qu'elle s'oppose radicalement à cette tradition philosophique « naturaliste » qui a longtemps prévalu et qui prolonge en quelque sorte le jugement négatif de Platon eu égard au phénomène de l'art. Il est à peine besoin de rappeler la raison principale qui préside à la condamnation de l'art de même qu'à l'excommunication des poètes de la Cité juste qui interviennent aux livres III et X de la *République*. Socrate soutient que l'œuvre d'art et l'activité d'œuvrer qui la produit ne sont qu'une simple imitation de la réalité phénoménale et qu'elles sont par conséquent doublement éloignées de l'idée, de l'être véritable ou de sa saisie. Simple apparence de l'apparence, la *mimēsis* se range évidemment plus du côté de l'illusion et du mensonge (ainsi que des modes de vie qui s'y rattachent) que de celui de la vérité qui ne saurait être multiple. Gadamer objecte quant à lui que l'art incarne au contraire une expérience commune de vérité précisément en raison de son caractère mimétique³.

La *mimēsis* concerne aussi l'herméneutique de manière systématique et donc plus intime cette fois. On peut en effet se poser la question suivante : quel rapport

1. Parmi les écrits récents qui nous sont connus, signalons toutefois le second chapitre du livre de W. SCHWEIKER, *Mimetic Reflections. A Study in Hermeneutics, Theology, and Ethics*, New York, Fordham University Press, 1990, qui est entièrement consacré à la *mimēsis* dans l'herméneutique de Gadamer. S'y ajoutent deux articles qui, bien qu'ils ne soient pas explicitement dévolus à la *mimēsis*, explorent cependant des thèmes connexes : D. CARPENTER, « Emanation, Incarnation, and the Truth-Event in Gadamer's *Truth and Method* » et J. RISSER, « The Remembrance of Truth : The Truth of Remembrance », dans B.R. Wachterhauser, éd., *Hermeneutics and Truth*, Evanston, Northwestern University Press, 1994, p. 98-122 et p. 123-136 respectivement.
2. Nous utiliserons la toute dernière traduction de cette œuvre, soit H.-G. GADAMER, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996. Nous y renverrons à l'aide du sigle VM. Le chiffre entre crochets qui suivra correspondra à la pagination de l'édition allemande des œuvres complètes et le second, à la traduction française.
3. Il va de soi que la position de Platon vis-à-vis de l'art est beaucoup plus nuancée et complexe qu'il n'y paraît ici. Conformément à cela le rapport que Gadamer entretient avec Platon est loin d'en être un de simple opposition. À cet effet, on consultera par exemple VM [491], 513, et le texte de jeunesse de Gadamer intitulé « Plato und die Dichter », dans GADAMER, *Gesammelte Werke* (cité désormais : GW), 5, p. 187 et suiv. Nous verrons en outre plus loin que le *Phèdre* constitue la véritable toile de fond de l'analyse gadamérienne de l'art.

l'herméneutique entretient-elle avec l'expérience de l'art en général, si son concept central de vérité est calqué sur celui de l'art ? Car il est vrai que la vérité, telle que Gadamer la conçoit, se définit essentiellement comme *mimēsis*. Dès lors l'herméneutique ne bascule-t-elle pas dans l'esthétique ? Le fait que ce thème de la *mimēsis* traverse *Vérité et Méthode* comme un fil rouge, des vers de Rilke placés en épigraphe jusqu'au rapprochement entre le beau, l'être et le langage qui s'effectue à la toute fin de l'œuvre, alors qu'il en va de rien de moins que de l'universalité de l'herméneutique, renforce ce soupçon plutôt qu'il ne le dissipe⁴.

Gadamer, pour sa part, est formel : l'herméneutique absorbe en elle l'esthétique et non l'inverse, puisque, 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 réussie⁵ ». Bref, l'art est essentiellement connaissance⁶, voire déclaration⁷.

Jetons un premier et bref coup d'œil sur les deux arguments majeurs d'abord invoqués par Gadamer pour cautionner cette thèse controversée — elle place l'herméneutique sur le banc des accusés eu égard à la discussion qui évolue actuellement autour de la question de la souveraineté de l'art. Gadamer récuse d'abord l'idée qui a jailli dans le sillage de l'esthétique kantienne selon laquelle l'expérience esthétique consiste en un type particulier de perception, en l'occurrence une perception esthétique⁸. L'objet esthétique correspond à un pur voir, un pur entendre, etc., soit à une perception sans concept, sans signification. L'expérience esthétique est celle d'une pure immanence. En revanche, de rétorquer Gadamer, il n'existe aucune perception amputée de signification. Rappelant d'abord que le terme « esthétique » vient de αἴσθησις qui signifie « perception », Gadamer insiste avec Aristote sur le rapport intrinsèque à un autre, sur l'intentionnalité qui définit la perception et qui la qualifie comme un phénomène de connaissance. Considérer la perception comme une simple copie machinale manque son sens véritable qui consiste à saisir quelque chose *en tant que (als)* quelque chose. « Nous reconnaissons, par exemple, un être humain dans l'apparition de quelque chose de blanc⁹. » Dépasant toujours déjà la simple sensa-

4. Cf. VM [478 et suiv.], 500 et suiv.

5. VM [169-170], 183-184. Cette question est l'objet du texte intitulé « Esthétique et herméneutique », dans GADAMER, *L'Art de comprendre. Écrits II*, Paris, Aubier, 1991, p. 139-149.

6. Cf. VM [103], 115.

7. Le tome 8 des *Gesammelte Werke*, qui rassemble les réflexions théoriques de Gadamer sur l'esthétique, porte le titre significatif de *Kunst als Aussage*. L'art constitue une déclaration, il dit quelque chose. Cette idée centrale qui marque tout particulièrement l'intégration de l'art dans l'herméneutique est déjà présente dans *Vérité et Méthode* comme l'indique clairement le passage suivant : « La compréhension doit être entendue comme partie de l'événement de sens, dans lequel le sens de toutes les déclarations — celles de l'art et celles de tous les autres types de tradition — se forme et s'accomplit » (VM [170], 184).

8. Cf. VM [94 et suiv.], 106 et suiv.

9. VM [96], 107. Percevoir se dit en allemand *wahrnehmen*, ce qui signifie littéralement prendre (*nehmen*) vrai (*wahr*). À l'instar de Hegel qui avait déjà exploité ce filon dans la seconde figure de la Conscience de sa *Phénoménologie de l'esprit*, Gadamer écrit : « Percevoir ne signifie pas collectionner toutes sortes d'impressions sensibles différentes, mais "percevoir", comme veut le dire la belle expression que nous avons en allemand, signifie "appréhender quelque chose en sa vérité" (*für wahr nehmen*) » (« L'actualité du beau », dans GADAMER, *L'Actualité du beau*, textes choisis, traduits et présentés par E. Poulain, Aix-en-Provence, Alinéa, p. 52.

tion, la perception participe donc à l'univers du sens, de la compréhension. Dans le même ordre d'idées, Gadamer fait de plus remarquer qu'il est impossible de faire l'expérience d'une œuvre d'art sans la « lire » comme un texte. Cette activité doit être accomplie par le « spectateur » qui, du reste, doit aussi être informé du contexte (culturel, artistique) dans lequel une œuvre — notamment moderne — s'inscrit.

Cet argument initial resterait cependant en quelque sorte trop formel s'il n'était pas complété par un second, plus lourd de sens en ce qu'il rejoint le véritable fondement de la pensée gadamérienne, à savoir sa compréhension du mode d'être fondamental de l'être humain comme étant herméneutique¹⁰. L'expérience esthétique ne saurait donc se réduire pour Gadamer à une expérience marginale ou périphérique, dans la mesure où elle se déploierait dans une sphère totalement à part et éventuellement livrée aux idiosyncrasies personnelles. Il présente au contraire l'expérience esthétique comme une manière de se comprendre ou encore de se connaître soi-même, mettant ainsi l'accent sur le moment de continuité de l'expérience humaine, de durabilité de son sens en dépit de sa finitude. L'œuvre transmet une connaissance dans laquelle nous nous reconnaissons nous-mêmes et le monde auquel nous appartenons¹¹. Loin d'incarner une plongée dans l'intemporel comme on l'admet parfois, l'expérience de l'œuvre est une authentique expérience : elle touche la totalité de nos vies et ne nous laisse pas inchangés¹².

Qu'en est-il donc finalement du rapport entre l'herméneutique et l'esthétique ? La question ne se laisse pas facilement trancher. Néanmoins, nous allons voir dans ce qui va suivre que la compréhension gadamérienne de la *mimēsis* et la place centrale qu'elle occupe dans sa pensée ne contredisent somme toute pas l'affirmation du caractère herméneutique de l'œuvre et de l'expérience que nous en faisons. Cela dit, la question se posera tout de même de déterminer si Gadamer a réussi à rendre pleinement justice à l'expérience à laquelle l'art moderne nous convie.

I

On pourrait tenter de résumer la préoccupation fondamentale de l'herméneutique gadamérienne en disant qu'elle vise à mettre en lumière l'expérience de vérité ou encore l'expérience de sens dont sont capables des êtres finis. Pour Gadamer, cela si-

10. Dans la seconde préface à *Vérité et Méthode*, Gadamer arrime l'universalité de la tâche herméneutique à ce mode d'être fondamental de l'être humain en ces termes : « Heideggers temporale Analytik des menschlichen Daseins hat, meine ich, überzeugend gezeigt, daß Verstehen nicht eine unter den Verhaltensweisen des Subjektes, sondern die Seinsweise des Daseins selber ist. In diesem Sinne ist der Begriff "Hermeneutik" hier verwendet worden. Er bezeichnet die Grundbewegtheit des Daseins, die seine Endlichkeit und Geschichtlichkeit ausmacht, und umfaßt daher das Ganze seiner Welterfahrung. Es ist nicht Willkür oder konstruktive Überspannung eines einseitigen Aspekts, es liegt vielmehr in der Natur der Sache, daß die Bewegung des Verstehens eine umfassende und universale ist » (GW, 2, p. 440).

11. Cf. VM [102-103], 114-115.

12. C'est entre autres ce que Gadamer a retenu de sa lecture du *Archaischer Torso Apollons* de Rilke, comme l'évoque la citation suivante : « La familiarité avec laquelle une œuvre d'art nous touche est en même temps, de façon énigmatique, l'ébranlement et l'écroulement de l'habituel. Ce n'est pas seulement le "Tu es cela" qu'elle découvre dans un effroi joyeux et terrible, elle nous dit aussi "Tu dois changer ta vie" » (« Esthétique et herméneutique », p. 149).

gnifie que le sens n'est pas hors de notre portée, car nous participons activement à son avènement ; par ailleurs, l'événement de sens n'est pas non plus réductible à la subjectivité. Au contraire, le monde a sa vérité à laquelle nous nous efforçons de correspondre. Nous participons donc à un événement qui nous dépasse en même temps. Dans *Vérité et Méthode*, la description de l'expérience de l'art est appelée à rendre manifeste cette sorte de médiation pour ainsi dire « dramatique » qui s'effectue de façon toujours renouvelée entre l'être humain et le monde. Gadamer la comprend comme une *mimēsis*.

II

Afin de saisir cette notion de *mimēsis*, il faut nous tourner vers la première partie de *Vérité et Méthode*, intitulée « Dégagement de la question de la vérité : l'expérience de l'art ». L'analyse de l'expérience de l'art est destinée à dégager un concept de connaissance et de vérité qui échappe à l'hégémonie de la connaissance scientifique, objective, et qui permette d'étayer le mode « compréhensif » de connaissance propre aux sciences de l'esprit.

Or, tentant de contourner l'écueil de l'objectivisme scientifique, Gadamer se retrouve face à face avec l'écueil non moins considérable de la subjectivation de l'art, un phénomène moderne dont Kant est, aux yeux de Gadamer, l'initiateur. Comme on l'a entrevu plus haut, Gadamer refuse toutefois de limiter l'expérience de l'art à la conscience esthétique. L'autonomie que cette dernière revendique ou proclame repose sur une abstraction de la relation qui s'établit depuis toujours entre une œuvre et son monde. Une œuvre d'art au sens propre du terme ne constitue d'ailleurs qu'une invention toute moderne. À vrai dire, ce que nous considérons aujourd'hui comme de l'art est né dans une sphère extra-esthétique, à savoir dans le culte. Plus précisément, l'art puiserait son origine dans le jeu de la danse qui consistait à — disons sans plus pour le moment — *représenter* le divin¹³. Gadamer nomme *distinction esthétique* cette abstraction dont procède l'art pour l'art :

Ce que nous appelons œuvre d'art, et dont nous faisons une expérience esthétique, repose donc sur la réalisation d'une abstraction. En faisant abstraction de tout ce en quoi une œuvre s'enracine et a trouvé son premier milieu de vie, de toute fonction religieuse ou profane qu'elle remplissait et dans laquelle elle possédait son sens, on peut y voir la « pure œuvre d'art ». L'abstraction, qui est celle de la conscience esthétique, produit donc pour

13. Cf. VM [118], 131 : « Même la théorie antique, qui fonde tout art sur le concept de *mimēsis*, d'« imitation » (*Nachahmung*), est ici partie du jeu, dans lequel la danse est représentation (*Darstellung*) du divin. » À ce propos, on ne saurait trop recommander la lecture de la dissertation de H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, Franke, 1954. Gadamer qui s'en est visiblement inspiré y renvoie aussi dans *L'Actualité du beau*, p. 61. Koller tente de démontrer que la *mimēsis* appartient à l'origine au registre de la danse, de la musique et non de la plastique. Comme la musique n'est pas une εἰκών, le terme « *mimēsis* » ne saurait dès lors signifier uniquement « imitation » (*Nachahmung*), sens auquel PLATON le restreint toutefois au livre X de la *République*, l'envisageant essentiellement dans le registre de la plastique, du rapport copie-modèle. Koller propose donc de le traduire plutôt par présentation ou représentation (*Darstellung*). On consultera de plus avec profit l'article « Mimesis », signé par Koller, qu'on retrouve dans le monumental *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, p. 1396-1399.

celle-ci quelque chose de positif. Elle fait voir et exister en lui-même ce qu'est la pure œuvre d'art. J'appelle « distinction esthétique » cette réalisation, qui est la sienne¹⁴.

À l'encontre du rétrécissement du sens de l'expérience esthétique qui ressortit à cette exigence de différenciation de soi de l'art, Gadamer va tenter de réaffirmer l'inscription mondaine de l'art et son rapport à la vérité¹⁵. Doit-on alors aussitôt conclure qu'il retombe dans le piège classique qui consiste à assujettir l'art à la connaissance ou encore à la réalité, bref à lui récuser toute autonomie ?

Il faut se garder d'une telle conclusion hâtive. Toute l'originalité et la richesse de la position gadamérienne résident plutôt en ceci qu'elle ne subordonne pas pour autant l'art à une finalité ou à un référent extérieurs. Le passage suivant qui a trait au jeu du théâtre est sans équivoque :

Mais en tant qu'œuvre, il [le jeu ; M.-A. R.] a trouvé, pour ainsi dire, sa mesure en lui-même et ne se mesure plus à l'aune de rien qui lui soit extérieur. Ainsi l'action dramatique est-elle absolument présente comme quelque chose d'autonome et clos sur elle-même (*als etwas in sich selbst Beruhendes da*), ce en quoi elle reste tout à fait semblable à l'action culturelle. Elle ne tolère plus aucune comparaison avec la réalité, considérée comme la mesure secrète de toute ressemblance dans l'imitation. Elle échappe à toute comparaison de ce genre et ainsi à la question de savoir si tout cela est réel, car elle prête sa voix à une vérité supérieure (*aus ihr eine überlegene Wahrheit spricht*)¹⁶.

Gadamer évite de la sorte deux dangers : celui de dégrader l'art au rang de simple imitation ou de simulacre comme il advient dans la *République* de Platon ou encore, à l'inverse, celui de lui concéder une vérité toute relative en tant qu'apparence de l'Idée comme chez Hegel. Au contraire, pour Gadamer, l'apparence de l'art est une réalité à part entière. Et il importe déjà de remarquer que c'est précisément le concept de *mimēsis* qui va lui permettre d'articuler cette idée fondamentale.

Pour faire front contre la subjectivation de la conscience esthétique d'une part et le rabaissement de l'art au rang de simple apparence du vrai d'autre part, Gadamer entreprend de décrire l'expérience esthétique à partir d'une analyse phénoménologique du jeu. À première vue, ce choix ne laisse pas d'étonner. L'adoption, comme point de départ, d'un phénomène qui n'est pas spécifiquement esthétique manifeste certes déjà une prise de position contre la conscience esthétique. On pourrait malgré tout objecter qu'il n'en reste pas moins douteux. Qu'y a-t-il en effet de plus arbitraire,

14. VM [91], 102.

15. *Ibid.* Cette critique de la conscience esthétique autorise certes à lire la première partie de *Vérité et Méthode* comme une sorte d'anti-esthétique. Cela n'est toutefois vrai que dans le sens déterminé où Gadamer nie la « sphère esthétique » pour dégager une compréhension plus originaire de l'art. Jean Grondin nous semble dès lors minimiser l'importance de la question de l'art dans l'herméneutique lorsqu'il écrit : « The center of the first part of *Truth and Method*, therefore, consists in a "critique of the abstraction of aesthetic consciousness." If we may be permitted the expression, it may be said that, according to the subject matter, the path into the aesthetic represents, rather, a kind of detour. In spite of all the positive insights into art, the initial move of *Truth and Method* is rather anti-aesthetic than aesthetic. The creation of aesthetic is nothing more than an abstraction, which needs — in the words of the early Heidegger — to be destroyed or relativized, in order to (re)gain an appropriate understanding of the mode of cognition in the humanities » (Jean GRONDIN, « On the composition of *Truth and Method* », dans L.K. Schmidt, éd., *The Specter of Relativism. Truth, Dialogue and Phronesis in Philosophical Hermeneutics*, Evanston, Northwestern University Press, 1995, p. 30).

16. VM [117], 130.

de moins sérieux, de plus éloigné de la connaissance et de la « vraie vie », bref de plus subjectif que le jeu, sinon, ajoutera-t-on peut-être, l'expérience de l'art elle-même ? L'art n'est-il pas lui-même un jeu ?

Or c'est justement ce que Gadamer affirme : l'œuvre d'art partage le mode d'être du jeu¹⁷. Mais, contrairement à Kant et à Schiller, qui avaient déjà saisi le caractère ludique de l'art, le recours à cette catégorie anthropologique fondamentale permet à Gadamer de resituer l'art dans une perspective qui dépasse de loin celle d'une subjectivité souveraine et, corrélativement, de dévoiler la vérité dont il est porteur. En fait, comme nous allons tout de suite le constater, l'analyse du jeu est principalement motivée par l'intention de décentrer la subjectivité, c'est-à-dire la conscience de soi.

III

Il nous faut appréhender le phénomène du jeu pour en révéler le mode d'être. Que se passe-t-il donc lorsqu'on joue ? Le langage l'indique : on joue à un jeu, on joue un jeu, quelque chose joue, se joue, est en jeu... Ces simples propositions puisées à même le langage courant convergent en un point. Elle mettent en lumière « le primat du jeu par rapport à la conscience du joueur [...] », le fait que « le véritable sujet du jeu n'est manifestement pas la subjectivité, qui, entre autres activités, se livre au jeu, mais le jeu lui-même »¹⁸.

Gadamer affirme donc que le jeu est sujet du jeu. Que faut-il entendre par là ? La réponse à cette question va permettre de découvrir trois caractéristiques essentielles du jeu.

Premièrement, ce n'est pas le joueur qui fixe les règles du jeu ou encore l'esprit particulier propre à chaque jeu. Jouant, il est plutôt complètement absorbé par le jeu lui-même, il s'oublie. Par le fait même, il ne peut disposer du jeu comme la connaissance peut le faire de l'objet qui lui fait face ou encore le réduire à un moyen de détente, un divertissement. Cette sorte de dessaisissement ou d'oubli de soi qu'il procure s'accompagne au contraire nécessairement d'un sérieux sur lequel Gadamer appuie. Somme toute, c'est le jeu qui possède le joueur : « "jouer" c'est toujours "être-joué" »¹⁹.

Gadamer appréhende le jeu dès lors positivement comme *energeia*. Le jeu se joue. L'activité du jeu ne possède donc pas d'autre but que son propre accomplissement, que son déploiement. Il se démarque ainsi de la *poiēsis*. Telle la nature à laquelle Gadamer le compare, le jeu repose plutôt en lui-même, est principe de son

17. Cf. VM [127], 140 ; et aussi GW, 8, « Das Spiel der Kunst », p. 86-93.

18. VM [110], 122. Gadamer s'explique fréquemment sur cette manière habituelle chez lui de procéder qui consiste à écouter le sens qui s'est déposé dans le langage. Il écrit par exemple : « Nous ne devons jamais sous-estimer ce qu'un mot peut nous dire. Le mot est la pré-performance de la pensée qui a été accomplie avant nous » (« L'actualité du beau », p. 30, trad. mod.). Cette méthode contient implicitement une critique de toute instrumentalisation du langage et rejoint dans une certaine mesure l'idée de Hegel selon laquelle le travail de culture qui nous précède aplanit les difficultés de son appropriation. Cf. *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, p. 45.

19. VM [112], 124.

propre mouvement. Seule cette autonomie explique le fait que le joueur se sente libre et comme appartenant à un monde supérieur lorsqu'il joue, même si, par ailleurs, il est contraint d'observer une discipline, de se plier à l'ordre du jeu. En revanche, l'effet libérateur que génère cette pure activité se volatilise aussitôt que le jeu est instrumentalisé, c'est-à-dire lorsqu'il se voit subordonné comme moyen à un but extérieur, par exemple gagner, remporter la victoire à tout prix. En dépit du fait qu'un aspect de compétition puisse indéniablement intervenir au sein du jeu, jouer, cela ne peut véritablement vouloir dire que jouer *pour* jouer.

À la lumière de ce qui vient d'être dit, nous pouvons saisir la première détermination du jeu. Son mode d'être est la *pure représentation de soi* (*Selbstdarstellung*)²⁰. Les joueurs, écrit Gadamer, « ne sont pas le sujet du jeu ; mais à travers les joueurs c'est le jeu lui-même qui accède à la représentation²¹ ». L'essentiel est ici de retenir le caractère dynamique ou encore événementiel de cette représentation. Pour le jeu, le fait d'être joué n'est pas extérieur ni accidentel. Au contraire, celui-ci n'a son être que dans sa représentation, sa manifestation²².

Ces remarques nous mènent d'elles-mêmes à la seconde détermination du jeu. Pure représentation de soi, le va-et-vient du jeu ne se déroule pas tant dans le temps, à savoir dans l'histoire, qu'il *est* radicalement temporel. Cela signifie qu'à l'inverse, c'est lui qui inaugure le temps historique et confère aux choses humaines une durabilité. Or, à l'instar de la temporalité de la grande fête populaire ou de la nature, la sienne se caractérise comme *répétition, retour du même*²³. Il ne faut pas s'y méprendre. Puisque cette représentation de soi n'a pas de substrat, qu'elle est, comme on vient de le voir, pur déploiement, la répétition, au sens où il en est question ici, ne saurait désigner la reproduction commémorative d'un événement qui aurait eu lieu dans le passé. Si tel était le cas, alors il serait impossible de comprendre pourquoi le jeu nous semble toujours neuf, incomparable et, de manière correspondante, pourquoi nous désirons intarissablement y participer. L'exclamation « encore une fois ! » qui retentit de coutume à l'issue d'une partie, la reprise du refrain dans le poème qu'on chante en chœur, par exemple, sont autant d'indices que le temps du jeu est celui du présent, voire d'un présent parfait, entièrement « rempli » ce qui l'homologue au sacré. « L'acte est vierge, même répété », comme l'écrit excellemment René Char²⁴. Gadamer prévient toute mécompréhension en ces termes : « Répétition ne signifie certes pas ici que quelque chose soit répété au sens propre du terme, c'est-à-dire ra-

20. Cf. VM [111], 123 ; [113], 126.

21. VM [108], 120.

22. Gadamer précise ce qu'il veut dire par le biais d'un exemple : « Le mouvement du *jeu* comme tel est, pour ainsi dire, dépourvu de substrat. [...] Le jeu est exécution du mouvement comme tel. Parlant par exemple du jeu des couleurs, nous ne voulons manifestement pas dire qu'il y a là une couleur prise à part qui joue en passant dans une autre, mais nous désignons ainsi le processus ou le spectacle indivisible où se montre une multiplicité changeante de couleurs » (VM [109], 121).

23. Cf. VM [129], 141. Gadamer relève en passant la proximité qui subsiste entre cette idée et la conception romantique de la nature : « En tant que jeu sans cesse repris, sans but ni intention, ni effort, la nature peut franchement être considérée comme un prototype de l'art. Friedrich Schlegel écrit : "Tous les jeux sacrés de l'art ne sont que de lointaines imitations du jeu sans fin du monde, cette œuvre d'art qui éternellement se donne forme" » (VM [111], 123).

24. René CHAR, *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard, 1967, p. 98.

mené à l'originel. Toute répétition a, au contraire, le même rapport originel à l'œuvre même. [...] L'expérience temporelle de la fête est au contraire *célébration*, présent *sui generis*²⁵. » La temporalité du jeu se manifeste par conséquent comme *parousie du Même*²⁶.

La troisième caractéristique essentielle du jeu se rattache particulièrement à son caractère festif. De même que, de tout temps, la fête est pour tous, indépendamment des différences de race, de caste, etc., de même le jeu comporte-t-il une dimension collective, universelle. Gadamer illustre à l'aide de l'exemple connu suivant que jouer c'est toujours « jouer avec ». Le jeu est un *agir communicatif* : « [...] il suffit, par exemple, de regarder au moins une fois le public à la télévision, lors d'un tournoi de tennis ! On s'y tord purement et simplement le cou. Personne ne peut s'abstenir d'accompagner le jeu²⁷. » Tous prennent part au jeu *en tant que* jeu, celui-ci demeurant proprement incompréhensible ou encore carrément absurde pour celui qui se réserve, refuse d'y prendre part²⁸.

Ces caractères essentiels du jeu étant exposés, Gadamer est alors en mesure d'énoncer le résultat proprement positif de son enquête. Il a recours au terme de *mimēsis* pour désigner le mode d'être de ce qui, comme le jeu, étant pure représentation de soi, est un et identique et, en même temps, « ne cesse de devenir un autre²⁹ ». *Vérité et Méthode* exhume donc l'antique notion de *mimēsis* afin d'exprimer l'inépuisable apparaître ou (re)présentation de soi de quelque chose. L'analyse du jeu a donc une portée ontologique universelle : elle permet d'articuler le mode d'être de ce qui est, à savoir que quelque chose se présente à nous différemment à chaque fois tout en restant pourtant le même.

IV

Comme ils possèdent le même mode d'être et proviennent du même fondement anthropologique, Gadamer déduit en quelque sorte la *mimēsis* de l'art de celle du jeu. Cette dernière ne vient toutefois à se transmuier en ce que nous tenons aujourd'hui pour une œuvre d'art que lorsque cette autoreprésentation s'augmente de la dimen-

25. VM, [128], 140.

26. VM [129], 141, la note 225.

27. « L'actualité du beau », p. 46.

28. Danielle Lories, qui tient cette détermination communautaire pour décisive en ce qui a trait à l'art, décèle à juste titre une parenté de pensée entre Gadamer et Kant sur ce point. « Chez Kant déjà, écrit-elle, le goût qui prononce un jugement esthétique est la visée d'un sens communautaire où l'on tient compte en pensant de tout autre » (*L'Art à l'épreuve du concept*, Paris, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1996, p. 142). Elle se réfère ici à « L'actualité du beau », un texte ultérieur à *Vérité et Méthode*, dans lequel Gadamer se rallie lui-même fréquemment à l'esthétique de Kant. Il importe toutefois de constater que les premières pages de *Vérité et Méthode* visent justement à dégager un concept non subjectiviste, c'est-à-dire *non kantien*, de sens commun et de goût (cf. VM, particulièrement les pages [24], 35 à [47-48], 58-59). Gadamer a-t-il été amené entre-temps à réviser le jugement sévère qu'il porte à l'endroit de Kant dans *Vérité et Méthode* ? Ou entend-il quelque chose de substantiellement différent par cette communication humaine qui s'érige à travers l'expérience de l'œuvre notamment *tragique* ? Pour mesurer le lien qui subsiste entre Gadamer et Kant, et pour préciser la nature de cette communication, il serait capital de répondre à ces questions.

29. Cf. VM [128-129], 141.

sion du « pour quelqu'un³⁰ ». Ce moment du « pour quelqu'un » est virtuellement compris dans la représentation, peu importe dès lors qu'il y ait ou non réellement quelqu'un pour y assister. Alors il ne s'agit plus seulement d'un jeu (*Spiel*), mais bien d'un spectacle (*Schauspiel*). La *mimēsis* du jeu se métamorphose en œuvre d'art (*Gebilde*) au moment où le jeu devient expressément pour un spectateur qui assiste à la représentation et qui la prend *comme telle*³¹. Cela présuppose, comme on l'a mentionné ci-dessus, qu'il entre lui aussi dans le jeu.

Qu'est-ce qui est alors représenté ? *Seulement ce qui se présente*. Ce qui est présenté ne saurait se confondre avec les acteurs ou, pour prendre un autre exemple, le jeu des doigts du pianiste. Il est au contraire nécessaire qu'ils disparaissent totalement derrière ce qui est représenté : « Les joueurs ou l'écrivain n'existent plus, seul existe désormais ce qu'il jouent³². » Corrélativement, seul mérite d'être appelé spectateur, celui qui ne cherche pas à deviner la personne qui se cacherait derrière tel déguisement d'acteur ou le paysage qui se dissimulerait, pour ainsi dire, derrière la toile. Si cela devait arriver, ce serait l'indice soit que l'acteur a failli à sa tâche, que le tableau n'est pas assez réussi, etc., soit que le spectateur, pour une raison ou pour une autre, ne se laisse pas interpeller par le jeu. Chercher derrière cette apparition son référent constituerait au demeurant, on le voit, un contresens, puisqu'on manquerait ainsi tout simplement ce qui se présente. La *mimēsis* nomme donc la pure présence de ce qui se présente : « Le représenté est là, telle est la relation mimétique originelle³³. » Gadamer écarte d'emblée l'accusation d'aliénation que Platon faisait peser sur l'art :

Le plaisir qu'éprouvent les enfants à se déguiser, qu'invoque déjà Aristote, ne recouvre pas une intention de se cacher, la dissimulation derrière laquelle ils voudraient être devinés et reconnus, mais au contraire une représentation qui ne laisse subsister que le représenté. L'enfant ne veut à aucun prix être deviné derrière son déguisement. Ne subsiste que ce qu'il représente et si quelque chose doit être deviné, c'est justement cela³⁴.

La *mimēsis* désigne aussi simultanément le comportement spécifique élémentaire du véritable spectateur. Celui-ci ne fait pas seulement qu'assister au spectacle, car le jeu ne tolère aucunement une telle relation d'extériorité. Il en est au contraire une part active. Son comportement est conséquemment décrit par Gadamer en termes de participation, de présence à, voire d'extase. Ce vocabulaire est ouvertement platonicien

30. Cf. VM [114], 126. Le moment de la réception est donc constitutif de l'œuvre pour Gadamer.

31. Les traducteurs ont rendu le terme *Gebilde* tantôt par « œuvre » et tantôt par « figure » (cf. VM [116], 128). Le vocable « figure » apparaît néanmoins plus juste dans la mesure où il rend tant bien que mal le préfixe *Ge-* qui évoque une sorte de cristallisation (ici en image). Il convient en tout cas de citer le passage suivant où Gadamer justifie lui-même sa préférence du terme *Gebilde* par rapport à celui, plus usuel et moins spécifique, de *Werk* (œuvre) : « Man kann es [das Kunstwerk ; M.-A. R.] geradezu dadurch definieren, daß es kein Machwerk ist, das heißt nichts, was man bloß gemacht hat und wieder machen kann, sondern etwas, das auf unwiederholbare Weise zustande kam und zu seiner einmaligen Erscheinung herausgekommen ist. Es scheint mir daher fast richtiger, es nicht ein Werk, sondern ein Gebilde zu nennen. Denn in diesem Wort "Gebilde" liegt, daß die Erscheinung hinter sich gelassen oder ins Unbestimmte verbannt hat und sich, ganz auf sich selbst gestellt, in ihrem eigenen Aussehen und Erscheinen darstellt » (« Das Spiel der Kunst », dans GADAMER, GW, 8, p. 89).

32. VM [117], 130.

33. VM [118], 131.

34. VM [119], 131.

et, de fait, Gadamer se réfère ici lui-même aux célèbres passages du *Phèdre* où Socrate se porte à la défense de la divine folie (μανία) qui se saisit de l'amoureux à la vue de la beauté³⁵. L'extase, à savoir l'être-hors-de-soi, assure la possibilité de ce que l'on pourrait appeler « l'être-à-l'autre ». Gadamer écrit : « En vérité, l'être-hors-de-soi est la possibilité positive d'être totalement à quelque chose d'autre. "Présence à" qui est oubli de soi : ce qui constitue l'essence du spectateur c'est qu'en s'oubliant il se voue au spectacle. L'oubli de soi est ici tout autre chose qu'un état négatif, car il procède de l'abandon total à la "chose", qui constitue la contribution positive propre au spectateur³⁶. »

Toujours dans la même lignée du *Phèdre*, Gadamer effectue un important pas de plus : il étend pour ainsi dire le champ d'application de la *mimēsis* à cette autre activité qu'est la pensée. L'extase rend possible non seulement le dépassement de l'im-médiat (le jeu des doigts, le costume de l'acteur, les ficelles de la marionnette, etc.) qui permet à son tour d'accéder à l'œuvre, mais aussi la *theōria*, la connaissance théorique. Une juste compréhension de la *mimēsis* oblige donc à réviser l'opposition traditionnelle qui subsiste entre la rationalité et l'art. De la même manière que la connaissance théorique possède à sa base l'oubli de soi, l'être-hors-de-soi, de la même manière, à l'inverse, la *mimēsis* de l'art affiche un moment rationnel. Pour Gadamer, cela signifie que l'art est connaissance. Nous parvenons ici au centre de la réflexion gadamérienne sur l'art.

V

Pour saisir cet aspect cognitif de la *mimēsis*, il faut garder en mémoire que le spectateur ne tente jamais de comparer ce qu'il voit avec une réalité prédonnée, un original. Il essaie plutôt de connaître ce qui se présente ici et maintenant. Or de quel type de connaissance s'agit-il ?

Gadamer l'expose en prenant à témoin deux passages autant célèbres que sujets à discussion de la *Poétique* d'Aristote. Le premier traite des causes naturelles de la poésie. Aristote les qualifie de naturelles parce qu'elles sont propres non seulement à l'homme, mais aussi à l'animal³⁷. Or il explique le plaisir que les êtres humains prennent aux représentations (τοῖς μιμήμασι) par leur caractère cognitif. Il écrit : « On se plaît en effet à regarder les images (τὰς εἰκόνας) car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple

35. Cf. PLATON, *Phèdre*, 249d ff. et VM [130-131], 142-144.

36. VM [131], 143-144. Dans son article intitulé « Hermeneutics, Play, Deconstruction », James S. Hans a bien relevé le paradoxe : « [...] if the player "loses himself in the play", how can he know or learn anything ? » Il répond lui-même un peu plus loin comme suit : « Being outside of oneself, being caught up in the play, is not simply a negation of one's being-present but is being-present in a different way, through the attention to something not oneself. Self-forgetfulness is not only a self-forgetting but also a self-finding [...] » (*Philosophy Today*, 24 (1980), p. 305). Hans réfère à un passage important de *Vérité et Méthode* qui se clôt sur cette note hégélienne : « Ce qui l'arrache [le sujet ; M.-A. R.] à tout lui rend en même temps la totalité de son être » (VM [133], 146).

37. Cf. « Das Spiel der Kunst », GW, 8, p. 86-88.

que ce portrait-là, c'est un tel [...]»³⁸. La *mimēsis* nous apprend ce qu'est chaque chose. Pour Gadamer ce « ce que » réfère indubitablement à l'essence, à l'universel. L'autre passage célèbre, qui compare l'histoire et la poésie, le confirme³⁹. Il permet en outre de clarifier le sens du terme image qui apparaît dans la citation précédente. Aristote y dit en substance que la poésie est plus philosophique que l'histoire car elle dit le général, tandis que l'autre ne fait que la chronique des événements particuliers, contingents. La *mimēsis* poétique est plus vraie, parce qu'on y connaît *plus* que ce qui est simplement déjà connu.

Ainsi, cette connaissance ne peut consister dans le fait de prendre connaissance à nouveau de ce qu'on connaissait déjà, de la simple réalité, comme lorsqu'on revoit sur la rue quelqu'un qu'on n'avait plus vu depuis un moment. Une telle répétition ou imitation d'un référent extérieur ne saurait expliquer le plaisir que l'on ressent généralement au contact d'une œuvre réussie. La fausse joie qu'elle provoquerait susciterait plutôt la déception. En outre, ce type de connaissance passerait littéralement à côté de ce qui se présente. Écoutons Gadamer :

Celui qui admire par exemple un célèbre Titien ou un Vélasquez ou un quelconque Habsbourgeois à cheval en se contentant de penser : « Ah, c'est Charles Quint », n'a rien vu du tableau. Ce qui compte, c'est de construire ce tableau de façon à le lire, pour ainsi dire, mot à mot comme tableau pour assembler finalement les éléments de cette construction contraignante dans le tableau lui-même et y rendre présente la signification qui y résonne : celle d'un souverain du monde au royaume duquel le soleil ne disparaissait jamais⁴⁰.

L'insignifiante répétition du genre qu'on vient d'évoquer ne rendrait pas compte de l'excédent, du plus de réalité dont est dotée l'apparence de l'art par rapport à la réalité particulière et contingente. Élevée pour ainsi dire au-dessus de ce monde, la représentation poétique peut livrer ce que chaque chose est, son essence. C'est ce surcroît d'être qu'Aristote décrit comme la dimension d'idéalité propre à l'image. Ce qui se présente dans la *mimēsis* constitue une réalité supérieure, idéale parce qu'elle est épurée de toute la contingence et du changement qui caractérisent les événements mondains ou les êtres humains.

Il est donc clair que la connaissance de l'œuvre ne se réduit pas à une banale perception de quelque chose de déjà connu. Gadamer la comprend en fait comme une *reconnaissance* (*Wiedererkennungnis*). Contre Platon qui avait décrié l'art comme apparence de l'apparence, mais aussi, dans une certaine mesure, avec lui, Gadamer s'approprie ici, comme on le sait, le fameux motif de l'anamnèse. La doctrine, qu'on retrouve encore une fois dans le *Phèdre*, traduit l'expérience selon laquelle les choses sont normalement vécues dans l'oubli. En conséquence, quelque chose ne peut se montrer vraiment, c'est-à-dire dans sa vérité, que s'il est reconnu, c'est-à-dire exposé à la lumière du *logos*. Reconnaître signifie donc saisir quelque chose en tant que quelque chose, ou encore, pour paraphraser Hegel, appréhender la « chose même ». C'est comme si on la voyait pour la première fois.

38. ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, 1990, 4, 1448b 15 et suiv.

39. *Ibid.*, 9, 1451a 35 et suiv.

40. « L'actualité du beau », p. 50-51.

La reconnaissance est pour ainsi dire tout à fait mesurée à la présentation de soi de l'œuvre. Le plaisir qu'elle implique — et que suggère du reste immédiatement l'expression « être reconnaissant » — correspond à cet événement d'élévation dans l'idéalité de la chose qui se montre, c'est-à-dire qui se libère de la contingence et de l'oubli. Si on devait chercher à traduire cette expérience de vérité dans un énoncé, alors il faudrait s'exprimer comme suit : « c'est ainsi ». Dans l'expérience de l'art, écrit Gadamer, « il faut qu'on reconnaisse ce que "c'est"⁴¹ ».

Nous le constatons à nouveau, l'expérience de l'œuvre d'art a une portée ontologique de tout premier plan. Elle illustre principalement en quoi consiste *l'événement* de la vérité en général. Elle révèle en effet que quelque chose se montre toujours *en tant que* quelque chose et que, inversement, ce qui se représente n'est que dans sa présentation. Cela signifie que le contenu (le représenté), n'est jamais dissociable de la représentation, de la manière dont il se présente. Il n'y a pas d'un côté une essence immuable et de l'autre une apparition qui n'en serait que le pâle reflet, la copie. Pour Gadamer, l'art est donc porteur d'une vérité justement parce qu'il fait partie intégrante de l'événement de vérité, soit du dévoilement de ce qui est.

Rappelons que ce dévoilement implique *en même temps* pour Gadamer son contraire : le voilement. Aussi, bien qu'il défende avec force l'idéalité du sens, en faisant ressortir ce moment de voilement, Gadamer barre néanmoins la voie à toute tentation idéaliste qui voudrait faire l'économie de la finitude, comme s'il était possible de retenir une fois pour toutes le pur sens par-delà son apparition et, parallèlement, en bout de ligne, de « sursumer » l'art dans la philosophie⁴². C'est précisément cette affirmation de la finitude que vient marquer l'entrée en scène du concept de beauté au terme de *Vérité et Méthode*. Le beau est ce « qui de lui-même "a le plus d'éclat"⁴³ ». Or cet éclat, ce voile, ne saurait lui être retiré : le beau n'est rien d'autre que cet apparaître.

Voilement — non pas dissimulation ! — et dévoilement à la fois : voilà ce qui définit l'événement de vérité que Gadamer conçoit comme une *mimēsis*. On pourrait aller jusqu'à dire que chez lui la vérité est mimétique et que, à l'inverse, la *mimēsis* est vraie. Au plan de ce qui concerne spécifiquement l'art, Gadamer a tenté d'exprimer cet enchevêtrement de la représentation et de ce qui est représenté en forgeant le fameux concept de la « non-différenciation esthétique ». La médiation entre la présentation et ce qui est présenté est tellement réussie, est, pour ainsi dire, tellement totale que la performance du comédien, la toile ou le poème par exemple, disparaissent littéralement derrière le sens que l'œuvre incarne lorsqu'elle remplit sa destination mimétique. Quelque chose est là et se montre comme il est.

Si la représentation est essentielle à ce qui est ou bien, comme le dit encore parfois Gadamer, si ce qui est parle lui-même à travers sa présentation, cela signifie que cette expérience de vérité qu'est l'œuvre est radicalement historique. Ce caractère historique renvoie à la productivité inépuisable d'une même œuvre d'art et, corrélativement, à la tâche infinie, ouverte sur un horizon inépuisable de sens, de reconnaître

41. VM [119], 131.

42. Cf. « L'actualité du beau », p. 58-59.

43. VM, [486], 507.

ce qui est. L'œuvre s'adresse essentiellement à nous. Ainsi l'expérience de l'art nous rappelle notre appartenance à ce qui nous requiert en même temps. Nous sommes donc à la fois les acteurs et les spectateurs du sens.

VI

Le temps est venu de conclure. Pour la tradition en général, la *mimēsis* ne signifie qu'imitation, que répétition d'un autre. Vu sous cet angle, peu importe que l'œuvre soit interprétée comme une simple apparence ou au contraire comme l'apparition de quelque chose, l'art n'en reste pas moins subordonné à une réalité extérieure qui lui est ontologiquement supérieure et qu'il laisse paraître, du reste, indépendamment de nous.

Gadamer a eu le génie de faire renaître la *mimēsis*. Il l'a définie comme le procès d'une pure représentation de soi. Ainsi, il a redonné à l'art sa dignité comme événement tout à fait incomparable de vérité. Comme on l'a vu, l'art fait sortir ce qui est de son anonymat et le laisse être ce qu'il est. Gadamer a de plus fait valoir notre implication dans cet avènement qui est, d'une certaine manière, toujours à recommencer.

Contre la conscience esthétique qui clame la différence de la sphère esthétique, il a introduit le concept de non-différenciation esthétique. Ce dernier veut rendre compte du fait qu'en art la représentation et le représenté se médiatisent totalement l'un l'autre, tellement que la représentation se « supprime » en quelque sorte pour faire place à une apparition : la chose se représente à nous, comme elle est, dans la plénitude de la « présence ». Et nous y répondons en la reconnaissant comme telle. Exploitant tacitement la filiation qui subsiste en grec entre le verbe « avoir vu » et l'*eidōs*, Gadamer insiste particulièrement sur l'idéalité de cette reconnaissance : « [...] lorsque je reconnais quelqu'un ou quelque chose, alors je vois cette personne ou cette chose libérée de sa contingence présente, aussi bien que de sa contingence passée. Reconnaître, cela implique qu'on voit ce qu'on a vu sous son aspect permanent et essentiel. On n'est plus troublé en le voyant par les circonstances contingentes de l'avoir-vu-une-fois et de l'avoir-vu-à-nouveau⁴⁴ ».

La conception gadamérienne de l'art rejoint dès lors le rang des autres esthétiques qu'on pourrait qualifier de modernes dans la mesure où, en dépit de leurs divergences, elles tendent à apprécier positivement l'apparence et, par le fait même, à rendre compte de l'affranchissement de l'art moderne. Chez Gadamer, l'apparence de l'art n'est pas l'apparition d'une autre chose, mais pure représentation de quelque chose. Son esthétique atteint ainsi un sommet avec l'affirmation d'une identité herméneutique de l'œuvre. Étant donné son importance, qu'on nous permette de citer ici un assez long passage :

Il est erroné de croire que l'unité de l'œuvre constitue une sorte de fermeture hermétique à l'égard de celui qui se tourne vers cette œuvre ou est atteint par elle. L'identité herméneutique de l'œuvre a des racines bien plus profondes. Même ce qu'il y a de plus fugace et de plus unique est visé dans son identité propre dès lors qu'il apparaît ou est évalué comme

44. « Art et imitation », dans *L'Actualité du beau*, p. 121 (traduction modifiée).

expérience esthétique (*Selbst das Flüchtigste und Einmaligste ist, wenn es als ästhetische Erfahrung erscheint oder gewertet wird, in Selbigkeit gemeint*). [...] Ainsi est-ce l'identité herméneutique qui crée l'unité de l'œuvre. Je suis celui qui la comprends et comme tel je dois procéder à son identification. Car il y avait là quelque chose que j'ai jugé, quelque chose que j'ai « compris ». J'identifie une chose comme étant celle qu'elle était ou celle qu'elle est et cette identité à elle seule constitue le sens de l'œuvre⁴⁵.

Nous pouvons néanmoins légitimement nous demander pour finir si Gadamer n'a pas trop accentué l'idéalité de la représentation, de la forme, au détriment de la représentation elle-même, de sa matérialité en quelque sorte. Autrement dit, la venue à la présence n'est-elle pas finalement absorbée dans l'essence, le « c'est » dans le « ce que c'est », le singulier dans l'universel ? Or pour une bonne part, l'art moderne se tourne précisément contre l'illusion de plénitude et d'harmonie que fait miroiter l'œuvre. Il se défie, pourrait-on dire, de cet accroissement d'être que subit de fait le représenté dans l'œuvre et qui en revanche constitue aux yeux de Gadamer l'essentiel en art. Cela signifie que le représenté parvient à son être même⁴⁶. S'il en est désormais ainsi en art, ce n'est pas tant parce que la réalité serait jugée négative, irrationnelle et que l'œuvre s'y conformerait par solidarité, mais surtout parce que l'idéalité de l'image, par définition, ne peut pas transmettre la réelle finitude des choses et donc aussi la nôtre. Le poème de Baudelaire intitulé *À une passante* en constitue un bon exemple. Son sens n'est visiblement pas de montrer « la passante », d'en susciter la reconnaissance. Il tente plutôt, avec inquiétude et ravissement, de dépasser la limite de l'art à pouvoir exprimer l'éclair, le fait qu'elle passe. L'œuvre d'art ne peut finalement qu'invoquer la présence. C'est probablement ce que Paul Klee a aussi voulu dire lorsqu'il faisait inscrire sur sa tombe : « je suis insaisissable dans l'immanence ».

45. « L'actualité du beau », p. 47-48 (traduction modifiée).

46. Cf. VM [158], 171 ; [145], 158.