

De l'interprétation en arts visuels, collectif, sous la direction
de Nycole Paquin, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1994, 175 p.

Jean Lauzon

Volume 7, numéro 2, printemps 1997

L'héritage de l'herméneutique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801049ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801049ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lauzon, J. (1997). Compte rendu de [*De l'interprétation en arts visuels*, collectif, sous la direction de Nycole Paquin, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1994, 175 p.] *Horizons philosophiques*, 7(2), 141–145. <https://doi.org/10.7202/801049ar>

COMPTE-RENDUS

De l'interprétation en arts visuels, collectif, sous la direction de Nycole Paquin, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1994, 175 p.

Il s'agira moins d'interpréter des œuvres d'art que d'interroger le processus mis en branle lorsqu'est interpellée cette chose que l'on nomme interprétation, et qui vise la compréhension de certains objets, ou encore l'acquisition de nouvelles connaissances. Comment interprète-t-on? Qu'est-ce que l'interprétation?

Réunissant neuf professeurs en Histoire de l'art et en Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, le collectif dirigé par l'historienne d'art et sémioticienne Nycole Paquin a entrepris de poser ces questions et d'y apporter quelques réponses.

On a orienté la recherche en termes d'ouvertures plutôt que de limites, dépassant ainsi les propositions d'un Umberto Eco par exemple qui, en 1990, envisageait cette même problématique en termes de frontières entre trois pôles interprétatifs qu'il nommait alors *intentio auctoris*, *intentio operis* et *intentio lectoris*. Pour le groupe de Nycole Paquin, semblables frontières ne sauraient exister; dans la mesure, du moins, où on les qualifierait d'infranchissables. On nous propose plutôt un vaste éventail de cadres de références, soit autant d'ouvertures, qui peuvent pertinemment participer d'un processus d'interprétation. Si la notion de cadre de référence sert de leitmotiv aux auteurs du collectif, celle de relation s'affiche aussi récurrente. Puisqu'il est question d'un sujet visant un objet, issu notamment des arts visuels, il sera question de la relation qui à la fois les sépare et les unit, précisément en fonction d'une négociation dont le résultat pourra s'appeler interprétation.

Quant à la validité du résultat, autre leitmotiv de la réflexion, elle s'appuiera sur la cohérence du cadre de référence privilégié lors de l'étude d'une œuvre choisie, que l'on mettra en contact avec l'outil interprétatif dont on reconnaîtra du même souffle certaines limites. On propose une mise en acte à la fois du processus de fonctionnement d'une œuvre, et des processus cognitifs qui autorisent la considération de ce fonctionnement.

On s'interroge ici sur les modalités de l'interprétation, sur ses moyens, ses contraintes, ses conditions d'apparition, en considérant la nécessité de multiplier les points de repère afin de participer non seulement d'une certaine mise en lumière du concept d'interprétation, mais aussi d'une démonstration que cette notion ne saurait être univoque, ce qui ne signifie pas équivoque, mais bien plutôt plurivoque, constituant ainsi, sans doute, une richesse.

En introduction, Bertrand Gervais trace quelques-uns des enjeux théoriques sollicités par la notion d'interprétation. Introduisant la notion de subjectivité comme modalité fondamentale de la connaissance, il nous invite à considérer l'interprétation comme acte sémiotique complexe.

Après avoir revisité certains concepts issus de l'herméneutique, laissant entendre qu'il y a interprétation (marquée par l'altérité) lorsque la compréhension (marquée par l'identité) s'absente, Gervais nous propose de considérer l'interprétation comme «une mise en relation [...], survenant en contexte, déclenchée par un prétexte et réalisée à partir de certaines règles, dont rien en soi ne garantit le respect ou encore la validité» (28). Ces règles vont varier selon les cadres de références adoptés. Quant à la validité, elle sera tributaire des communautés qui la fonde, par voie consensuelle.

Les cadres de référence étant entendus comme façon d'organiser des expériences (30), il peut y avoir plusieurs types d'organisation. Les auteurs du collectif en suggèrent quelques-uns. Nous les présentons dans l'ordre proposé par le recueil d'articles.

Rose-Marie Arbour pose d'emblée la question du modèle, en fonction de la représentation de la mort. Comment représenter ce non-être? Comment «figurer cela qui est à la limite d'être quelque chose et de n'être plus rien du tout»? (43) Comment donner forme à ce qui n'est plus ?

À la suite d'un parcours historique qui scinde la modernité en termes d'avant et d'après, ce premier temps interprétant la mort comme semblable au vivant -Rembrandt, Van Dyck- et ne la représentant donc pas, alors que la modernité la désignera -Picasso- sans pouvoir la présenter pour autant, Arbour nous amène à considérer, dans une perspective contemporaine -Betty Goodwin-, la chair même de la peinture, qui arrive à donner corps à la mort, ce «vide pour la représentation» (39). De Merleau-Ponty : «[...] il faut que ce qui est sans lieu soit astreint à un corps [...]» (51).

À l'instar de ses collègues, Arbour pose la notion de relation: entre forme et matière, entre la vie et la mort, entre l'avant et l'après, entre un sujet et son objet, entre l'absence et son éventuelle représentation...

Chez Olga Hazan, certains outils utilisés par l'histoire de l'art sont questionnés, notamment les propositions de Erwin Panofsky. Le modèle panofskien suggère qu'à chaque œuvre ne correspondrait qu'une seule signification. Et cette unique signification se présente comme un équivalent verbal ou littéraire de l'objet qui la représente (60). Hazan critique cette approche pour suggérer une voie dont la finalité s'éloigne d'une logique de l'art entendu comme reflet. Elle se dirige vers la relativité des points de vue des auteurs qui auraient à interpréter une œuvre, et «à qui il revient [...] d'indiquer à travers ses méthodes et préférences les frontières de la discipline»(63).

Olga Hazan considère que ces limites sont susceptibles d'engendrer des «solutions fragmentaires au problème tentaculaire de l'interprétation»(61). Elle parle d'infidélité, ou encore de marge d'erreur (62) qui seraient inévitables avec la multiplication des points de vue. Hazan pose donc la question de la validité des interprétations. Pour elle, une «interprétation ne sera valable que lorsqu'elle découle de l'œuvre elle-même» (65). Elle nous livre une mise en application de son cadre méthodologique en analysant brièvement le *Tondo Pitti* (1452-1454) de Fra Filippo Lippi, à partir de ses aspects formels, auxquels elle joint certaines préoccupations d'ordre iconographique et biographique.

Louise Letocha, pour sa part, s'interroge sur l'idée de musée, particulièrement au Québec. Dans le cadre de la thématique, elle pose la question de la spécificité éventuelle du musée comme lieu de présentation interprétatif complexe. À la suite d'un parcours historique nous indiquant clairement une propension vers la polysémie du mot et de la chose appelée musée, on conçoit qu'il soit possible d'envisager le champ sémantique ainsi découvert en termes de logique combinatoire plutôt qu'en fonction d'une définition bordée d'unicité.

À la fois contenant et contenu, lieu de présentation et d'accueil, le musée sera entendu comme un système interactif mettant en relations plusieurs intervenants. Dans sa quête méthodologique, Louise Letocha effectue une mise en abyme de l'idée même d'interprétation. Il s'agit d'interpréter l'objet-musée, et de constater que les objets qui y sont exposés font aussi l'objet d'interprétation(s) par rapport à un savoir.

Interprétation d'interprétations, cette construction d'un cadre de référence aux multiples avenues nous mène à une notion de musée d'où s'absente toute fixité conceptuelle. Dans sa démarche, Letocha nous convie à une vision plurielle de l'interprétation, à savoir une

équation complexe où le champ muséologique pourra devenir un «lieu discursif par où une combinaison systématique [d']éléments divers est possible» (86).

Le cadre de référence privilégié par Jocelyne Lupien cerne essentiellement les positions cognitives qui permettent l'actualisation de nos expériences esthétiques. S'adressant d'abord à nos sens, «les œuvres sont des mises en scène d'un perçu sur lequel nous échafaudons [...] de nouvelles perceptions sémantiques, inédites» (96). On ne saurait donc plus concevoir une œuvre «en soi», mais bien plutôt la considérer comme objet «pour soi», «c'est-à-dire une construction mentale du sujet percevant» (95). Dans cette optique, les seules limites à l'interprétation vont résider «dans la nature des points de vue perceptuels que nous adoptons sur les œuvres [...]» (96).

Lupien insiste sur la «position spatiale et kinesthésique du spectateur comme facteur de mise en forme du discours symbolique»(96). L'interprétation aurait comme visée fondamentale la découverte de quelque bonne forme, nécessairement en effectuant certains parcours spatiaux «pour bien saisir» l'image (103). S'inspirant du paradigme freudien du principe de plaisir, satisfait lorsque le processus de boniformisation réussit à s'actualiser, Lupien pose également la problématique de la valeur associée à une interprétation.

L'auteure analyse quelques travaux mettant en œuvre le cadre qu'elle privilégie, notamment les travaux de Thomas Corriveau et de Georges Rousse. Non seulement va-t-elle insister sur les expériences de type spatial que ces œuvres commandent, mais encore va-t-elle y joindre une série d'informations parallèles concernant leur mode de production, et qui vont participer de leur réception. En ce sens, elle rejoint son hypothèse première qui, tout en insistant sur l'importance perceptuelle de l'expérience esthétique, pose également que d'autres types de savoirs peuvent aussi être sollicités.

Posant le sujet humain comme cadre de référence majeur, Jacqueline Mathieu met en doute tout savoir qui aurait comme ambition de tout dire, parce qu'il aurait tout vu. Percevant un objet d'art dont il rendra compte, tout observateur «sélectionnera [...] les marqueurs qui formeront la trame de son propre discours» (120).

S'inspirant des travaux de l'anthropologue Francis Affergan, Mathieu traite de l'incompatibilité entre les modalités entourant l'observation visuelle, de type spatial, réversible, et le dire qui pourrait en découler, de type verbal, à savoir temporel et non-réversible. Questionnant cette incompatibilité, l'auteure se demande ce qui se passe lorsqu'un discours «se fonde sur ce que nous sommes censés voir»? (119) Peut-on véritablement voir, insiste-t-elle, précisant que «le "tout voir" ne [saurait] être d'aucun rendez-vous» (119). Mathieu insiste sur le caractère subjectif de tout savoir et a fortiori de toute interprétation, questionnant ainsi tout discours qui prendrait des airs de vérité (120).

Affirmant l'importance de l'individu-sujet, elle demande de savoir qui parle, et à qui? Compte tenu de la rupture inévitable entre le vu et le dit, il y aurait un risque de «trahison déformante» (121 : Affergan). On pose donc la question de la validité. Puisqu'il y a sélection, il devient nécessaire d'interroger la personne qui parle, de combler en quelque sorte cette «plage laissée vide entre l'objectivité pure et une subjectivité à tout crin» (123). Il devient impérieux de prendre ses distances, et d'assumer la subjectivité inhérente aux processus interprétatifs. Et c'est là, dans cet interstice, au sein d'une marge non plus d'erreur mais de «dialogue entre toutes les parties impliquées» (123), que résiderait quelque gage de fidélité non plus à la chose dont on parle, mais bien au fait que l'on en parle et aux conditions qui permettent l'actualisation à la fois du voir et du dire, dans une négociation débarrassée de toute velléité dogmatique.

Si on ne peut tout voir, est-il possible de tout dire? La sémioticienne Nycole Paquin questionne les conditions mêmes de l'interprétation. L'auteure précise que ni le voir, non plus que le dire ne sauraient rendre compte seuls de l'expérience esthétique. L'interprétation «résulte des interrelations entre divers agents perceptifs» (127), écrit-elle, où moult facteurs interviennent constamment. Il s'ensuit que la question du sens ne saurait se résoudre de manière définitive. L'interprétation va donc se constituer comme un «débat continu entre tous les agents de réception» (132), sous la forme d'un «travail conflictuel et constant [...]» (132).

S'inspirant de René Thom, Paquin entend l'interprétation comme une catastrophe. Ce «[...] conflit entre l'érosion, dégradation de durée // et un principe abstrait // de permanence qui assure la stabilité de la chose: son logos» (130 : Thom), apparaît définir les nécessaires ruptures spatio-temporelles, les catastrophes que le regardant accomplit obligatoirement (131) lorsqu'il est en acte de cognition.

L'expérience esthétique se conjugue au pluriel: le langage verbal ne saurait en rendre compte complètement. Elle serait «accompagnée d'un "trop-plein" que les mots n'arrivent pas toujours à désigner avec assurance»(133). Le sujet en acte d'interprétation «ne peut pas se dire lui-même dans la globalité de son expérience» (133).

Bien qu'expérience et discours diffèrent nécessairement, il ne s'ensuit pas un problème de validation, puisque ce n'est que de cette différence que peut naître l'interprétation. C'est de mélange et d'écart dont il est question : pas d'adéquation! Et «c'est d'ailleurs grâce à cette distance, à ce parallélisme du verbal aux agents perceptifs que l'interprétation peut être non pas reconduite, mais transcodée avec pertes et gains» (135). Avec la notion «de pertes et de gains», Nycole Paquin nous invite à considérer un lieu désormais autre. «L'interprétation des œuvres d'art se passerait comme si tout se faisait à côté de l'image» (136), correspondant à un «dérèglement de l'objet et du sujet» (136), devenant de facto «[...] une catastrophe [...]» (136), dont rendent compte «les rabattements réciproques [...] entre divers agents perceptifs» (127) .

C'est à une mise en abyme que nous convie l'historien Michel Paradis lorsqu'il nous invite à interpréter d'abord la thématique de l'interprétation, et à interpréter ensuite quelque méthode d'interprétation d'un corpus caractérisé par une production sérielle. Michel Paradis propose d'entendre la thématique avec cette question : «Jusqu'où peut-on aller dans l'attribution d'une signification à une manifestation artistique quelconque?» (139) Posant la question de la validité de toute interprétation, il s'ensuit une quête d'un modèle qui serait satisfaisant pour l'analyse d'un corpus ici bien défini, soit les ivoires gothiques français connus sous les vocables de «Vierges à l'Enfant».

La problématique soulevée par Paradis consiste en l'établissement d'une relation entre un groupe d'œuvres et un quelconque modèle. Comment procéder, en y recherchant des éléments communs qui pourraient tracer une sorte de modèle exemplaire? Ou bien en cherchant un premier modèle à cette série d'œuvres qui pourraient se placer dans une filiation en quelque sorte généalogique? Après avoir écarté ces possibilités, car on aboutirait alors à un produit fictif, ou encore à une aporie, Paradis évoque un classement basé sur une iconographie commune, ce qu'il écarte aussi. Comment classer, sinon arbitrairement? «Que fait-on avec ces séries, [...] à quelle méthode d'investigation devrait-on recourir?» [...] «Arriverions-nous ici à une limite de l'interprétation?» (141).

Paradis estime qu'il est «dangereux d'enfermer les manifestations artistiques dans le circuit »modèle / interprétation de modèle« (148), ce qui nous prive d'établir la spécificité des

œuvres elles-mêmes» (148). S'inspirant des travaux de Jean Baudrillard, il suggère de ne pas chercher un modèle à l'extérieur du corpus. Plutôt que par déduction, il s'agira ici de fonctionner par induction, «induction continue du modèle à partir de la série» (148 : Baudrillard). Le modèle serait dans la série et il ne serait pas autre chose que «l'image générique, faite de l'assomption imaginaire de toutes les différences relatives» (149).

Le modèle ne préexiste plus à ses manifestations, il se construit «*sui generis*, à mesure que [les] corpus se développent et se ramifient» (148). Et c'est à l'historien d'art, dans une perspective désormais sémiotique, de procéder à cette construction.

Pour Fernande Saint-Martin, il s'agira de remettre en question les outils utilisés par la philosophie, dont l'esthétique dépend traditionnellement, pour rendre compte du réel. La langue naturelle devient ainsi «la cible d'un procès qui n'est guère achevé» (155). Avec l'émergence au début du siècle de nouvelles théories qui ont transformé notre image du monde, sont survenues de «nouvelles exigences critiques vis-à-vis des types de modèles symboliques ou linguistiques aptes à rendre compte de la multiplicité du réel» (155). Cette recherche de nouveaux modèles, exige de «connaître ces objets ou événements dans le réel que la réflexion philosophique récusait préalablement comme "inconnaisables", parce que le langage verbal ne possédait pas les moyens d'en décrire les paramètres et chemine-ments» (155-156). Il devient nécessaire d'explorer d'autres types de langage, et de se doter d'outils qui permettent de rendre compte de leur fonctionnement au sein du processus de notre interprétation du monde.

Le cadre de référence privilégié par Fernande Saint-Martin est celui de la psychanalyse, cette «discipline intellectuelle qui remet en question les bases mêmes des concepts majeurs de notre représentation du monde et de l'être humain» (157). L'épistémologie freudienne sera donc à la base du système sémiotique élaboré par Fernande Saint-Martin, qui propose d'explorer «les couches profondes de la personnalité avec lesquelles l'art [entre en] contact» (158).

Posant la fonction de l'art en termes de connaissance, Saint-Martin place l'être humain au centre de ses préoccupations. Interprétant les œuvres d'art dans un cadre psychanalytique, il s'agira d'y décrypter les structures symboliques qui rendent compte de l'expression authentique d'un sujet humain, en termes de représentations de mot (verbal) et de chose (factuel). S'appuyant sur une théorie des affects et sur une logique des émotions, Saint-Martin propose une lecture des œuvres d'art qui considérerait leurs signifiants verbaux, factuels ainsi que leurs signifiants d'affects, au sein d'une problématique dont l'enjeu consiste à débattre autour de ce que l'on nomme : l'obscur objet du désir!

Si l'interprétation peut s'entendre en termes de limites, celles-ci peuvent présenter une telle luxuriance que l'on peut aisément considérer cette problématique en termes de disponibilité et d'ouvertures. C'est précisément cette voie que *De l'interprétation en arts visuels* nous invite à explorer, suggérant qu'il ne saurait y avoir de fin à cette vaste et riche enquête de sens.

Jean Lauzon
Université du Québec à Montréal