

# Gadamer et le concept « classique » : l'actualité herméneutique de Herder

François Doyon

Volume 13, numéro 2, printemps 2003

Herder (1744-1803) : le clair-obscur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801233ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801233ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Doyon, F. (2003). Gadamer et le concept « classique » : l'actualité herméneutique de Herder. *Horizons philosophiques*, 13(2), 23–31. <https://doi.org/10.7202/801233ar>

# GADAMER ET LE CONCEPT «CLASSIQUE» : L'ACTUALITÉ HERMÉNEUTIQUE DE HERDER

Élaborer un fait, c'est construire. Si l'on veut, c'est à une question fournir une réponse. Et s'il n'y a pas de question, il n'y a que du néant.

Lucien Febvre<sup>1</sup>

Nous attendons de l'historien une certaine qualité de subjectivité ... une subjectivité qui soit précisément appropriée à l'objectivité qui convient à l'histoire.

Paul Ricoeur<sup>2</sup>

On a accusé parfois les historiens, comme ceux de l'école des Annales, de manquer de rigueur scientifique en refusant de prendre en considération l'importance capitale des faits dans toute recherche historique. Les historiens de l'école des Annales ne méprisaient pas les faits en tant que tels : au contraire, loin de manquer à l'exigence de rigueur intellectuelle, ils avaient le souci méthodologique de s'interroger sur la nature même d'un fait. Les choses sont en effet plus complexes que les positivistes semblent le croire. Qu'est-ce qu'un fait historique? Les positivistes doivent se rappeler que la façon de penser le fait construit le fait. Le choix des mots utilisés pour décrire un événement relève toujours d'un jugement préalable quant à ce qu'il en est du fait considéré. Par exemple, un historien peut décrire un événement en utilisant le mot «bataille». Mais selon quel critère une «relation d'adversité» peut-elle être exprimée par le terme «bataille»? On peut employer d'autres termes : altercation, escarmouche, combat, etc. La description est toujours en même temps interprétation.

Les tenants d'une conception objectiviste de l'histoire auraient intérêt à se demander si le modèle de l'explication scientifique idéale, importé des sciences naturelles comme la physique, peut être exporté en histoire. Les affaires humaines sont en effet éminemment plus complexes que les orbites des planètes et rien ne permet d'affirmer que la nécessité causale s'applique aux actions humaines tant que l'inexistence de la liberté n'a pas été démontrée. Comme l'écrit Gadamer :

(...) les procédures de la connaissance de la nature qui procède par objectivation et le concept de l'être en soi qui correspond à l'intention de toute connaissance se révèlent être les résultats d'une abstraction. Coupée, par la réflexion, de la relation originelle au monde qui est donné dans la constitution langagière de notre expérience du monde, cette abstraction cherche à s'assurer de l'étant en organisant méthodiquement sa connaissance. Il s'ensuit qu'elle voue aux gémonies tout savoir qui ne permet pas une telle emprise et qui ne peut donc servir la domination croissante de la nature. Nous avons tâché au contraire de libérer le mode d'être de l'art et de l'histoire, ainsi que de l'expérience qui leur correspond, du préjugé ontologique contenu dans l'idéal d'objectivité de la science<sup>3</sup>.

Le présent article se donne pour tâche de présenter la conception herméneutique de l'histoire que Gadamer développe dans *Vérité et méthode*, en faisant ressortir au passage l'influence que Herder a pu exercer sur la réhabilitation du concept de classique qui permet de dégager une conception de l'histoire, celle de l'art en particulier, libérée du préjugé objectiviste de la science moderne. Mais puisque pour Gadamer l'histoire partage le même mode d'être que l'art, il nous faudra, suivant la démarche de vérité et méthode, passer par l'esthétique pour parvenir à la conception gadamérienne de l'histoire.

### **La phénoménologie du jeu de l'art**

Gadamer tente de faire l'analyse de l'expérience de l'art telle qu'elle est et non pas telle qu'elle pense être depuis la modernité. Sa pensée de l'art prendra donc comme point de départ un phénomène qui partage le même mode d'être que l'art, mais dont notre compréhension n'a pas été déformée par les théories modernes de l'art — pour lesquelles l'art est avant tout l'expression originale d'une subjectivité — celui du jeu.

Le jeu implique avant tout la suspension des projets de l'existence quotidienne. Pour qu'il y ait jeu, il faut qu'il soit pris au sérieux et que soit oublié le sérieux de la vie ordinaire, car c'est le jeu qui détermine les buts à atteindre et comment y parvenir. De cette façon, le jeu détermine l'expérience du joueur. Tout au contraire d'une activité «sérieuse» qui ne prend son sens qu'en fonction des projets de celui qui la mène, le jeu impose son sens au joueur. Jouer est ainsi plus

une capacité d'être pris par le jeu qu'une prise sur lui. C'est en cela que le phénomène du jeu permet de décrire l'expérience artistique. En effet, nous nous laissons prendre par l'expérience de l'art comme nous nous laissons prendre à un jeu. Comme le souligne Gadamer : «Nous avons vu que l'être du jeu ne réside pas dans la conscience ou dans la conduite de celui qui joue, mais qu'il attire, au contraire, celui-ci dans son domaine et le remplit de son esprit. Celui qui joue éprouve le jeu comme une réalité qui le dépasse<sup>4</sup>».

Mais ce jeu n'existe concrètement que lorsqu'il est joué. Il n'est pas qu'un ensemble de règles et de stratégies. Le jeu détermine les actions des joueurs, tout en n'étant concrètement rien d'autre que ces actions elles-mêmes. C'est ce que Gadamer appelle «l'auto-représentation» du jeu. De la même manière, nous pouvons dire que l'œuvre d'art n'existe concrètement que lorsqu'elle se donne en représentation à un spectateur qu'elle entraîne dans son jeu. Une musique n'existe que si elle est jouée et entendue, que si un auditeur retient dans le flux de sa conscience les notes qui viennent juste d'être jouées, entend celles qui sont jouées dans l'instant et anticipe celles qui le seront. Sans auditeur ainsi emporté par le mouvement mélodique, ce qui est joué n'est qu'une suite de sons discontinus et insignifiants. Une peinture cesse de n'être qu'une toile couverte de substances colorées que si elle est parcourue par un spectateur. Le peintre, en effet, construit son tableau selon des règles de composition de façon à entraîner le regard dans un mouvement créant l'effet pictural. Un poème enfin n'est plus qu'une suite de taches d'encre sur le papier que s'il est lu par quelqu'un qui se laisse emporter par le rythme des mots et le mouvement du texte. Que ce soit une expérience d'art musical, plastique, ou poétique, toujours cette expérience provoque chez celui qui la fait un effet. Les contenus mentaux de l'auditeur, du spectateur ou du lecteur sont affectés par l'œuvre. L'art n'existe réellement que dans les expériences mentales qu'il provoque chez le spectateur, ce que l'on appelle au sens propre du terme é-motions, mises en mouvement. Comme le remarque Grondin :

On ne saurait donc distinguer ontologiquement l'œuvre d'art de sa présentation (ou, suivant la traduction Fruchon, de sa «représentation»), disons la pièce originelle de Shakespeare de son adaptation contemporaine, le poème de C.F. Meyer de sa récitation. L'œuvre musicale, qui n'existe que dans son exécution sur scène, en sera pour Gadamer l'exemple le plus

clair, mais il étendra cette exigence d'exécution à toutes les formes d'art<sup>5</sup>.

Les émotions éprouvées par le spectateur d'une œuvre ne sont pas sans rapport à sa vie. La tristesse suscitée par une musique est celle de l'auditeur, celle qu'il éprouve dans sa vie réelle. La tristesse n'est pas que celle vécue dans la subjectivité de l'artiste, elle est celle de ceux qui entendent cette musique. La tristesse de l'auditeur est ainsi portée à une présence plus vive et celui qui l'éprouve n'en devient que plus conscient. La tristesse d'une œuvre se trouve donc toujours à être celle de celui pour qui l'œuvre est exécutée. La représentation s'effectue par la participation du spectateur, participation au sens précis de mise en scène du spectateur lui-même. L'expérience d'une œuvre est la mise en figure de la réalité du spectateur. Sartre avait donc raison d'écrire : «Il n'est donc pas vrai qu'on écrive pour soi-même : ce serait le pire échec; (...) C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui<sup>6</sup>».

Pour Gadamer, la compréhension et l'application à soi constituent un seul et même processus : tout effort de compréhension implique l'être de celui qui comprend. La pensée de Gadamer suit ici celle de Heidegger, pour qui comprendre c'est toujours se comprendre soi-même, «s'y» comprendre à quelque chose<sup>7</sup>. Toute compréhension est toujours et déjà un *Sichverstehen*.

### **L'histoire comme texte**

De la même manière que l'art n'existe que dans la relation entre le spectateur et l'œuvre, l'histoire entretient un rapport d'appartenance fondamental avec l'historien qui tente de la comprendre. Quand bien même que l'histoire, pour être une science, doit s'en tenir aux faits et les comprendre à partir d'eux-mêmes, cette compréhension ne peut se faire que si ces faits sont considérés dans leur *contexte* historique. Nous passons donc du positivisme des faits à l'herméneutique des textes, car la prise en compte des contextes historiques présuppose que l'histoire forme un grand texte. Voyons pourquoi l'historien ne peut s'effacer lui-même pour laisser toute la place aux faits.

Les travaux des historiens comportent souvent des structures narratives, des quasi-intrigues comme le dit Ricoeur. Cette structure est-elle dégagée de la succession des actions humaines ou est-elle plutôt imposée d'une façon plus ou moins arbitraire à l'ensemble des

faits afin de les unifier? L'ensemble de tous les événements historiques peut constituer un nombre indéfini d'intrigues pensables que l'historien peut dégager plus ou moins arbitrairement de l'inextricable enchevêtrement des enchaînements causaux constitués par l'ensemble des actions humaines. En vérité, un même événement peut faire partie d'un nombre indéfini de récits. On ne peut faire que le récit d'intrigues possibles. Il faudrait prendre le point de vue de Dieu sur l'histoire pour être en mesure d'en saisir la structure narrative définitive. Une telle vision de l'histoire nous est impossible car elle implique une négation de la temporalité et de la contingence essentielle de l'histoire. De plus, en tant que nous sommes des êtres historiques nous-mêmes, il nous est impossible de nous extraire de l'histoire pour la contempler en sa totalité d'un seul regard. L'histoire reste toujours pour nous inachevée. On ne saurait donc pas en dégager une interprétation définitive. Puisque l'histoire nous apparaît comme un texte inachevé, toute rédaction de l'histoire se fait sous l'anticipation de sa totalité. C'est ainsi que les «préjugés» (*Vorurteile*, comparables aux «projections» de Heidegger) légués par la tradition, en sont les «conditions de la compréhension». En effet, si la partie ne peut être comprise qu'en fonction du tout, le tout doit pouvoir être projeté au préalable, et cela n'est possible que par la pré-structure de la compréhension que constituent les préjugés. Toute interprétation procède d'un fondement jamais entièrement transparent mais qui sert d'orientation provisoire à l'interprétation. Loin de faire obstacle à la compréhension, de tels préjugés rendent possible l'interprétation. Par un processus de tâtonnements, les «pré-compréhensions» sont continuellement corrigées, bien qu'elles ne cessent jamais d'être des préjugés ou ne révèlent une chose-en-soi dépouillée qui serait l'interprétation définitive. Le règne du préjugé est universel<sup>8</sup>. La compréhension consiste donc en un rapprochement continu entre l'interprète et l'interprété : une «fusion d'horizons» se produit entre eux. Comme l'écrit Jean Grondin :

Alors qu'elle s'estimait être la source de toute intelligibilité, la raison se découvre projetée dans des horizons préalables de sens dont elle ne maîtrise plus tous les ressorts. La subjectivité s'inscrit toujours déjà dans des contextes d'interprétation, dans des traditions donc, même là où elle s'affiche superbement autonome. Cet âge où tout n'est «qu'interprétation» est celui de l'herméneutique<sup>9</sup>.

Gadamer reconnaît la structure d'anticipation du comprendre dans le terme de tradition. L'histoire exerce son influence par l'entremise de la tradition qui pré-orienté toujours nos recherches de sens. La tradition pour Gadamer est donc «(...) tout ce qui s'impose à la conscience sans avoir été préalablement fondé en raison<sup>10</sup>». La tradition qui intéresse Gadamer n'est pas un folklore désuet, mais plutôt celle qui rend notre présent possible en délimitant un horizon à notre conscience qui lui permet de s'orienter sur ce qui importe. Autrement dit, la tradition est ce qui nous révèle les questions auxquelles nous devons répondre.

Et ces questions auxquelles nous devons répondre nous sont posées par les œuvres d'arts (ou événements historiques) qui sont toujours parlantes pour nous, celles qui ne cessent jamais de nous interpeller. Gadamer réhabilite ainsi la notion de classique.

Autrefois, le concept de classique désignait l'autorité reconnue à certaines œuvres. Il avait une valeur normative : c'était un modèle insurpassable à imiter, un archétype antique. Le développement d'une conception plus «scientifique» de l'histoire réduisit le classique à n'être qu'un simple concept d'époque, la caractéristique d'un style historiquement situé qui n'est pas plus digne d'intérêt qu'un autre. Aux yeux de l'historien moderne, toutes les époques et tous les styles artistiques se valent. Mais il fut une époque où, sous l'influence de Herder, le concept de classique était à la fois normatif et historique.

Le concept d'Antiquité classique et de «classique», tel qu'il a dominé surtout la pensée pédagogique à partir de l'époque du classicisme allemand, réunissait un aspect normatif et un aspect historique. Une phase précise du devenir historique de l'humanité aurait également réussi à dégager la forme de l'«humain» dans sa maturité et son accomplissement. Cette conciliation du sens normatif et du sens historique du concept remonte à Herder<sup>11</sup>.

Élaborée dans l'élan du *Sturm und Drang* contre l'idéologie des Lumières, la philosophie de l'histoire de Herder s'oppose au concept d'un progrès linéaire vers le meilleur des mondes. Herder défend plutôt un progrès à la fois cyclique et continu toujours déjà réalisé. Il affirme que l'univers et l'histoire ont un sens, que les hommes et les peuples sont appelés à disparaître et à se succéder. Mais pour Herder, il est en même temps arbitraire de privilégier une période de

l'humanité au détriment d'une autre. Ce qui ne l'empêche quand même pas d'écrire :

La forme humaine entra dans l'Olympe et se revêtit de beauté divine... (...) C'est dans cette contrée qu'a été inventé, médité et exécuté, au moins sous forme d'essais balbutiants, tout ce qui était susceptible d'embellir (...) l'humanité. L'histoire de la civilisation le manifesterait sans contredit et, à ce qu'il me semble, notre propre expérience le prouve. Nous autres Européens du Nord serions encore Barbares si un souffle bienveillant du destin n'avait pas poussé jusqu'à nous au moins des fleurs issues de l'esprit de ces peuples pour, au moyen d'une greffe de ce beau rameau sur des troncs sauvages, ennoblir le nôtre avec le temps <sup>12</sup>.

Ce passage illustre, comme le souligne Pierre Pénisson, que l'esprit du temps que cherche à dégager les recherches de Herder, «ne se réduit pas à l'horizon particulier d'une époque et se tourne, fût-ce à son insu et contre son gré, vers une universelle humanité<sup>13</sup>».

Herder critique le schème de la philosophie de l'histoire des Lumières. Il s'attaque à la fierté de la raison en soulignant, avec Winckelmann, le caractère exemplaire de l'Antiquité classique. Mais ce glorieux passé que l'on propose au présent comme modèle de perfection et idéal indépassable à imiter est impossible à répéter. C'est pourquoi, fait remarquer Gadamer, Herder instaure une tension dialectique entre l'exemplarité du passé et l'impossibilité de sa répétition. Ainsi, poursuit Gadamer, Herder oppose à la conception téléologique de l'histoire une conception historique du monde, car chaque époque détient une perfection qui lui est propre et ne se réduit pas à n'être qu'une étape vers une perfection finale future.

Herder, conclut Gadamer, permet ainsi de «corriger l'anticipation que comporte une construction apriorique de l'histoire<sup>14</sup>». L'histoire a un sens en elle-même, non pas en fonction d'un idéal transcendant et a priori. C'est dans le caractère périssable de toute époque, dit Gadamer, que se trouve le fondement de la productivité inépuisable de l'histoire.

Le concept de classique, pour Herder, demeure néanmoins la qualité de ce qui bien qu'enracinée dans son époque n'en demeure pas moins universellement pertinent et actuel. Ainsi inspiré par Herder, Gadamer affirme qu'une œuvre classique communique



directement son sens pour une durée illimitée. Ces conclusions montrent que l'on ne saurait s'extraire de l'histoire pour atteindre un idéal d'objectivité compris comme détachement radical et auto-effacement de celui qui cherche à comprendre. Pour Gadamer la compréhension implique toujours celui qui comprend, suivant le paradigme esthétique que nous avons tenté d'esquisser au début de cet article. Toute compréhension doit également toujours disposer d'un horizon préalable d'anticipation, constitué par la tradition qui oriente la recherche et qui mène en quelque sorte le dialogue qu'est toute tentative de comprendre.

Par conséquent, celui qui prétend ne pas avoir de préjugé, celui qui croit produire une œuvre absolument originale, enfin *tous ceux qui prétendent échapper à l'influence de l'histoire se trompent*. Herder et Gadamer font partie des philosophes qui, sans nier les capacités de l'esprit humain, en admettent tout de même les limites.

Gadamer cite Herder tout au long de *Vérité et Méthode*. Il fait appel à cet auteur pour revaloriser la formation humaniste classique<sup>15</sup> et la conception humaniste du *sensus communis*<sup>16</sup>. Il note aussi sa résistance au classicisme français. Mais au-delà de ces références à un auteur qui semble légitimer la réactivation gadamérienne de concepts philosophiques traditionnels, la pensée de Herder a pu préfigurer la conception gadamérienne de l'unité de l'être et du langage<sup>18</sup>. Car pour Herder et Humboldt (un autre auteur fréquemment cité par Gadamer), le langage est une conception du monde<sup>19</sup>.

François Doyon  
Philosophie, Université de Montréal  
francoisdoyon@sympatico.ca

1. Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*. Paris, A. Colin, 1992, p. 8
2. Paul Ricoeur. *Histoire et Vérité*, Paris, 1955, Seuil, p. 25.
3. Hans-Georg Gadamer. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (1960) ; trad. fr. Fruchon, Grondin, Merlo, Paris, Seuil, 1996, p. 501.
4. *Ibid.*, p.127.
5. Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Hans-Georg Gadamer*, Cerf, 1999, p. 68.
6. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, Coll. Idées, p. 54-55. Il est intéressant de noter au passage comment l'art actuel, voulant innover à tout prix et s'affranchir de toute contrainte extérieure, s'est dissocié de tout horizon culturel partagé et apparaît par conséquent souvent dénué de sens, gratuit et mystificateur.

7. Jean Grondin, *L'universalité de l'herméneutique*, Paris, PUF, collection Épiméthé, 1993, p. 176.
8. Certains, dont Habermas, accusent Gadamer d'être un conservateur traditionaliste. Ils négligent le fait que le concept de tradition, chez Gadamer, reste formel. Il ne fait pas appel à une tradition particulière, mais souligne seulement les limites d'une conception de la connaissance qui prétend connaître sans aucun jugement préalable. En revalorisant les préjugés, Gadamer détruit le préjugé des Lumières contre les préjugés, source de l'aveuglement des sciences humaines sur leurs propres possibilités.
9. Jean Grondin, «Canonicité et philosophie herméneutique», *Théologiques*, (1), octobre 1993, p. 12.
10. Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Hans-Georg Gadamer*, Cerf, 1999, p. 146.
11. Hans-Georg Gadamer. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (1960); trad. fr. Fruchon, Grondin, Merlo, Paris, Seuil, 1996, p. 307.
12. Herder, *Ideen*, II, 6, pp. 121-123.
13. Pierre Pénisson, *Johann Gottfried Herder. La raison dans les peuples*, Paris, Cerf, 1992, p. 23.
14. Hans-Georg Gadamer. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (1960); trad. fr. Fruchon, Grondin, Merlo, Paris, Seuil, 1996, p. 221.
15. *Ibid*, p. 25.
16. *Ibid*, p. 43.
17. *Ibid*, p. 96.
18. *Ibid*, p. 425.
19. Pour une critique de la thèse du langage comme conception du monde voir l'étude de Roch Duval, «L'hypothèse de Whorf s'applique-t-elle à la philosophie? Brève réflexion sur les heurs et malheurs du rapport de la langue à la culture avec la philosophie comme toile de fond», *Horizons philosophiques*, vol. 12, n° 1, automne 2001.