DOI: https://doi.org/10.59488/tragica.v18i2.62696

Revista Trágica
Volume 18 - Número 02 ISSN 1982-5870

La méthode herméneutique de Spinoza appliquée à l'interprétation de l'œuvre d'art visuel

Spinoza's hermeneutic method applied to the interpretation of visual artwork

Leon Farhi Neto
Professor de Filosofia da UFT, Tocantis, PI, Brasil.
Realizou Pós-doutorado na Universidade Paris 8 (2018)
e na Université de Fribourg (2024)
Contato: leon@uft.edu.br

Résumé: La méthode herméneutique de Spinoza part du principe que l'interprétation des Écritures saintes a pour but de dégager le sens immanent au texte, c'est-à-dire la pensée de son auteur. Dans cet article, nous exposons les trois démarches rigoureuses de l'herméneutique spinozienne, pour expliciter les difficultés, souvent insurmontables, auxquelles l'interprète est confronté pour dégager le vrai sens du texte. À partir de cette méthode, Spinoza conclut que ce que l'interprète peut honnêtement dégager des Écritures n'est rien d'exceptionnel, mais ce sont plutôt des considérations morales facilement accessibles à tout un chacun. Ensuite, en tant qu'exercice de pensée, munis de ce principe et de cette méthode, nous nous tournons vers le domaine de l'interprétation d'œuvres d'art visuel.

Mots clefs: Interprétation, sens, expertise, esthétique.

Abstract: Spinoza's hermeneutical method is based on the principle that the interpretation of the Holy Scriptures aims to release the meaning inherent in the text, that is, the thought of its author. In this article, we present the three rigorous procedures of Spinoza's hermeneutics, to explain the difficulties, often insurmountable, that the interpreter faces to release the true meaning of the text. Based on this method, Spinoza concludes that what the interpreter can honestly release from the Scriptures is nothing exceptional, but moral considerations that are easily accessible to everyone. Next, as an exercise in thought, armed with this principle and this method, we turn to the domain of the interpretation of works of visual art.

Keywords: Interpretation, meaning, expertise, aesthetics.

Introduction

Dans le septième chapitre du *Traité théologico-politique*[1], Spinoza nous présente une méthode avec un ensemble de règles pour l'interprétation des Écritures saintes (des paroles sacrées)[2]. L'exercice que je propose ici est de questionner la possibilité d'application de cette méthode herméneutique à l'interprétation d'œuvres d'art visuel (des images profanes). Cet exercice de pensée ne prétend pas simplement accueillir les précautions interprétatives de Spinoza, mais aussi faire l'essai de leur application dans un domaine différent.

Entre les Écritures et les œuvres d'art visuel, entre l'interprétation de paroles et celle d'images, pourrait-on nous objecter, il y a des écarts qui empêcheraient toute transposition de méthode ; en effet, les deux, les Écritures et les œuvres d'art visuel, concernent certes l'œil du lecteur ou de l'observateur, mais de manière très différente. Le rapport entre l'œuvre d'art visuel et l'œil du spectateur est direct, immédiat, tandis que dans le rapport entre l'écriture et l'œil du lecteur s'interpose, dû à la subvocalisation, la médiation d'une langue parlée, qui fait de toute lecture une expérience non seulement visuelle mais aussi auditive. En outre, les Écritures saintes relèvent du divin, du sacré et de la révélation, tandis que l'œuvre d'art relève de l'humain, du profane et du questionnable.

Ce deuxième empêchement n'en est pas vraiment un. Du moins, pour Spinoza. Pour lui, la Bible, même si on la considère comme un document divin révélé, est un texte écrit par des humains pour des humains. Non pour l'être humain en général, non pour l'espèce humaine, mais pour des individus et des nations d'une certaine époque et d'une certaine culture. Nous ne pouvons pas admettre le texte des Écritures sans le questionner, comme s'il était de bout à bout divin et disait partout la vérité[3].

Quant au premier empêchement, plus difficile à franchir, celui dû à la médiation par la langue, nous pourrions l'atténuer en considérant que le rapport entre l'œuvre d'art visuel et l'œil de son observateur n'est point direct, mais indirect. Une série d'intermédiaires sert de médiation entre l'œuvre et l'œil du spectateur. Je fais allusion aux critiques d'art, collectionneurs, commissaires, écoles, galeries, musées etc., qui rendent possible, conditionnent et instruisent préalablement le regard du spectateur.

De plus, la médiation semble être l'incontournable de l'appréhension ou de la production du sens. Même pour les prophètes. Comme le lecteur de la Bible, le prophète entend des paroles ou, comme le spectateur d'œuvres d'art visuel, il voit des images. Paroles et images qu'il doit interpréter. Comme le lecteur de la Bible et le spectateur

---

[1] SPINOZA, Benedictus de. *Oeuvres III – Traité théologico-politique*. Trad. Jacqueline Lagrée et Pierre-François Moreau. Paris : PUF, 2009 [1670]. Dorénavant référencé par *TTP*.

[2] On peut qualifier cette méthode d'herméneutique, dont le but est l'interprétation du texte à partir de son contexte et de son histoire. L'herméneutique va au-delà de la simple exégèse, dont le but est d'expliquer la littéralité du texte. Pour une explicitation de la différence entre exégèse et herméneutique, cf. GALLOWAY, Alexander R. « Love of the Middle ». In: *Excommunication*: Three Inquiries in Media and Mediation. Chicago: University of Chicago Press, 2013. P. 38ss.

[3] Le fondement d'interprétation adopté par la plupart des interprètes est de considérer que le texte biblique est inquestionnable, c'est-à-dire qu'il est en tout divin et vérace « *plerique tanquam fundamentum supponunt [...] ipsam ubique veracem et divinam esse* ». *TTP*, Préface, §9, ligne 23, p. 66. En cela, selon Spinoza, ces interprètes manifestent moins de croyance que d'adulation. Plus loin, nous verrons que la méthode herméneutique de Spinoza part d'un autre fondement.

d'images d'art, les prophètes sont des interprètes (« *Propheta* [...] *is est, qui* [...] *interpretatur* »[4]). Aux prophètes Dieu révèle son idée, non de façon immédiate ou dans une communication purement spirituelle, mentale, mais par l'intermédiaire de choses corporelles, soit des paroles, soit des images, que le prophète interprète à sa manière pour appréhender le contenu final et substantiel (« *finis et substantia* »[5]) de la révélation. L'interprétation prophétique vise à en dégager le sens, c'est-à-dire la pensée de Dieu. Dieu communique avec les humains uniquement par l'intermédiaire (« *media* »[6]) de paroles ou d'images, sauf avec le Christ à qui Il communique directement ses pensées. Donc un point commun entre le prophète et l'interprète des Écritures saintes ou d'œuvres d'art visuel est le *medium* (parole ou image) qui porte le sens, mais ne le rend pas sans un certain effort d'interprétation.

Ainsi l'objection soulevée plus haut peut être écartée. Premièrement, parce que, comme les images d'art, les paroles sacrées des Écritures sont questionnables. Deuxièmement, parce que l'interprétation sacrée ou profane passe toujours par des médiations, paroles ou images.

L'exercice d'application de la méthode de Spinoza à l'interprétation d'œuvres d'art visuel n'est pourtant possible que sous certaines conditions. Il faut que nous acceptions, hypothétiquement ou pour le jeu de l'exercice ici proposé :

i) que les images profanes des œuvres d'art visuel sont des *media* qui peuvent être interprétés ;
ii) que bien interpréter, c'est *dégager le vrai sens* que porte un *medium* ;
iii) que ce *medium* est un moyen dont l'auteur dispose pour transmettre sa pensée ;
iv) que le vrai sens d'un *medium* est donc la pensée de son auteur ou de l'artiste dans le cas de l'art[7].

Ce que nous allons faire par la suite est en premier lieu reconstituer, dans ses principales consignes, la méthode d'interprétation des Écritures proposée par Spinoza. Nous verrons qu'à cause même de ses exigences très élevées, cette méthode ouvre à tout un chacun la responsabilité de cette tâche d'interprétation, une fois celle-ci limitée de manière adéquate. Après cette brève reconstitution de la méthode nous transposerons quelques-unes de ses lignes d'effectuation sur l'interprétation de l'œuvre d'art visuel.

Contre les théologiens : la méthode historique

Les interprètes officiels des Écritures, les théologiens attitrés, – nous avertit Spinoza – sont dans une telle disposition mentale que ce que l'on peut retenir de leurs interprétations est de fait très distant du vrai contenu des Écritures, c'est-à-dire de « la pensée de l'Esprit Saint »[8]. Ces théologiens transfigurent les Écritures en un miroir de

[4] *TTP,* I, §1, p. 78, ligne 2.
[5] *TTP*, II, §19, p. 142, ligne 29.
[6] *TTP*, I, §18, p. 92, ligne 3.
[7] Ces hypothèses ont bien sûr leurs contraires : i) que les images d'art ne sont pas des *media* intrinsèquement liés à des fins ou à du sens, mais des moyens sans finalité immanente ou avec des fins immanentes impénétrables ; ii) qu'interpréter est une opération en perspective, c'est *donner un sens* à ce qu'on interprète ; iii) qu'entre la pensée de l'auteur et son œuvre il n'y a pas de connexion nécessaire, mais un vide qui ne peut jamais se remplir ; iv) que le sens d'une œuvre d'art dépend donc de l'expérience du spectateur.
[8] *TTP*, VII, §1, p. 277, ligne 14.

leurs propres superstitions et ambitions. Ils leur donnent un statut théorique, de manière à ce que les Écritures servent leurs intérêts, plutôt que leurs interprétations ne servent à la vraie compréhension des Écritures. Ou encore ils y trouvent toute sorte de mystères qui ne restent accessibles qu'à eux seuls. Ils se vantent de voir ce que personne n'y a vu auparavant, même si, pour cela, il leur faut déformer les documents, enfler leur contenu et en forger les fictions les plus excentriques. De plus, ils développent une haine virulente envers ceux qui les contredisent ou y perçoivent de choses différentes, parce que cela affaiblit leur autorité et les effets de pouvoir de leurs fabulations.

Il faut que le lecteur du texte biblique se munisse d'une vraie méthode d'interprétation, s'il n'a pas l'intention de remplacer le document divin par des inventions humaines. Un document, comme Spinoza comprend ce mot, n'est pas seulement une pièce passive, une chose inerte, mais une leçon[9]. Un document porte un message, il veut dire quelque chose et se faire entendre. Mais pour entendre ce qu'un document veut dire, il faut se mettre à l'écoute d'une manière ouverte et dégagée.

L'interprète honnête des Écritures doit être dans une disposition mentale absolument libre de préjugés et de présupposés, soit d'ordre superstitieux, soit d'ordre rationnel. Si l'interprète veut saisir ce qu'un document veut dire, sa lecture ne doit être influencée ni par des opinions déraisonnées, ni par des certitudes scientifiques étrangères à son contenu. Son interprétation doit se baser uniquement sur une étude raisonnée du propre texte biblique, sans rien lui ajouter du dehors. Pour Spinoza, la règle universelle ou le fondement de la correcte interprétation des Écritures est donc de ne rien attribuer aux textes sacrés (en tant que documents) qui ne soit reconnu comme évident à partir de leur étude même (« *ex ipsius historia* »[10]), c'est-à-dire d'après un examen perspicace, rigoureux et systématique des textes.

Le terme latin *historia* a une double acception dans le chapitre XVII du *TTP*. *Historia* signifie soit une investigation (comme dans « *historia naturae* »[11]), soit un récit avec une dimension diachronique (une narration qui raconte un certain passage du temps), pouvant osciller entre la description réalistique de faits passés et la description fictionnelle[12].

La Bible est pleine d'histoires de choses insolites (dans le deuxième sens du mot *historia*), comme des miracles (« *historiae miracula* »[13]). Insolites parce que ces choses admirables dépassent les limites de notre appréhension intellectuelle, voire de notre imagination. En effet ces choses insolites n'ont pas été racontées en fonction de notre intellect ou de nos connaissances, mais en fonction des opinions et jugements des historiens qui les ont écrites. Ainsi il faut faire une histoire de ces histoires, une investigation raisonnée de ces récits pour en dégager le sens authentique, c'est-à-dire la

[9] Le substantif latin *documentum* est sémantiquement lié au verbe *docere*, enseigner : « *Vulgus enim nihil minus curare videtur quam ex* documentis *sacrae Scirpturae vivere* » (*TTP*, VII, §1, p. 276, ligne 3). Dans la traduction de J. Lagrée et P.-F. Moreau : « Car le vulgaire ne semble se soucier de rien moins que de vivre selon les *enseignements* de l'Écriture sainte » (*TTP*, VII, §1, p. 277, ligne 4, je souligne).
[10] *TTP*, VII, §5, p. 282, ligne 20.
[11] *TTP*, VII, §2, p. 280, ligne 1.
[12] Dans d'autres chapitres, apparaît une troisième acception de *historia*: histoire. Cf. la note 8 des traducteurs : *TTP*, p. 734.
[13] *TTP*, VII, §3, p. 280, ligne 18.

vraie pensée des auteurs des Écritures. Interpréter correctement un texte de la Bible, c'est dégager son sens correct, correct parce que correspondant à la pensée de son auteur.

Même si les histoires bibliques dépassent souvent notre compréhension naturelle, la méthode d'interprétation de la Bible ne doit différer en rien de la méthode d'interprétation de la nature. C'est là le geste intellectuel de sécularisation de l'herméneutique : l'interprète des Écritures doit se conduire comme l'interprète de la nature. L'historien de la nature – dans son investigation et dans ses conclusions raisonnées sur la nature des choses – se tient strictement à ce que la nature lui donne, c'est-à-dire aux seuls faits naturels, à partir desquels certes il peut raisonner, conclure certaines vérités, mais de manière cohérente et limitée aux circonstances factuelles. Comme l'historien de la nature, l'interprète des Écritures doit se tenir aux seuls contenus des documents bibliques pour en conclure, par voie hypothético-déductive (« *legitimis consequentiis* »[14]), le vrai sens du texte. Il faut surtout se garder de forcer le sens des documents en l'adaptant à son intelligence ou à ses propres croyances.

Si les moyens et les limites matériels des deux sortes de recherche se ressemblent, les faits naturels pour l'histoire de la nature et les documents factuels pour l'histoire des Écritures, leurs buts toutefois diffèrent. L'interprétation de la nature vise la vérité des choses naturelles, tandis que l'interprétation d'un texte biblique vise à saisir la pensée de ses auteurs (« *mentem authorum Scripturae* »[15]). La vraie pensée des auteurs de la Bible ne doit pas se confondre avec une vérité théorique sur le réel. Leurs pensées ne correspondent pas à la réalité des choses, mais à leur personnalité et à leurs dispositions mentales (« *genium et ingenium* »[16]), selon lesquelles ils comprennent la réalité.

Les trois démarches herméneutiques

Comment devons-nous procéder à cette investigation perspicace et approfondie des Écritures pour en dégager le sens ? Spinoza établit trois démarches herméneutiques.

(1) Avant tout, pour la majorité des passages bibliques, l'interprète ne peut pas se fier aux traductions. Une étude libre et sérieuse des Écritures doit pouvoir accéder aux textes dans leur langue d'origine, celle que « parlaient couramment leurs auteurs »[17]. Pour cela, il faut avoir une connaissance approfondie de la nature et des propriétés de l'ancienne langue hébraïque, parce que tous les rédacteurs de l'Ancien comme du Nouveau Testament étaient hébreux. Et même quand ils écrivaient dans une autre langue, en grec par exemple, ils le faisaient à la manière hébraïque.

(2) Ensuite, il faut minutieusement séparer et collectionner les sentences des divers livres qui composent la totalité de la Bible. Les classifier et les grouper selon les différents thèmes. Il faut annoter les sentences ambigües ou obscures, et signaler celles qui paraissent incompatibles entre elles. Le but étant de ne garder comme documents fiables que les sentences claires et cohérentes avec les autres sentences du même thème, éliminant ainsi les sentences qui se contredisent.

[14] *TTP*, VII, §2, p. 280, ligne 5.
[15] *TTP*, VII, §2, p. 280, ligne 5.
[16] *TTP*, VII, §5, p. 286, ligne 34.
[17] *TTP*, VII, §5, p. 283, ligne 27.

La clarté d'une sentence n'a rien à voir avec sa vérité. La vérité d'une sentence implique son accord avec la raison. Une sentence peut être fausse et tout de même claire. En effet, une sentence est jugée claire ou obscure dans la mesure où son sens se dégage de son contexte avec facilité ou difficulté. Le vrai sens d'une phrase est immanent à son contexte (non seulement au contexte de la proposition dans les Écritures, mais aussi au contexte de l'usage de la langue par l'auteur de la proposition analysée). Quant à la vérité d'une phrase, elle doit être vérifiée par des critères rationaux qui transcendent le texte. Donc ce à quoi s'applique l'interprète, c'est le seul sens des propositions, non leur vérité (« *De solo enim sensu orationem, non autem de earum veritate laboramus* »[18]).

À partir de la combinaison de ces deux démarches, il doit être possible de dégager le vrai sens d'une sentence claire de façon immanente, à savoir : (1) à partir seulement de l'usage de la langue (« *ex solo linguae usu* »[19]) ou (2) à partir de raisonnements fondés sur les Écritures (« *ex ratiocionio*[20] »). Prenons un exemple discuté par Spinoza lui-même : deux sentences attribuées à Moïse – « *Dieu est un feu ; Dieu est jaloux* »[21]. Si nous sommes attentifs aux significations des mots, les deux propositions sont tout à fait claires, même si contraires à la nature des choses et donc à la raison.

D'abord, la sentence *Dieu est un feu.*

(1) Puisque nous connaissons la signification du mot *feu*, nous devons classifier cette sentence entre celles qui sont claires, même si cela ne peut pas être rationnellement vrai (qui, en saine conscience, dirait que Dieu, puissance absolument infinie, est un feu naturel, une simple partie de la nature, visible comme une chose finie ?). La méthode pourtant nous oblige en principe à retenir le sens littéral de la sentence, si cela ne contredit pas le sens d'autres sentences des Écritures.

(2) En effet, dans beaucoup d'autres passages bibliques, dont le sens est incompatible avec le sens de la proposition en question, Moïse enseigne que Dieu n'a aucune similitude avec des choses visibles. Ainsi, soit nous devons abandonner le sens littéral de la phrase *Dieu est un feu* et l'expliquer métaphoriquement, soit au contraire – dans une manœuvre par trop artificielle – nous devons expliquer métaphoriquement toutes les autres sentences qui lui sont incompatibles. Pour être le plus fidèle possible au sens immanent du texte, il faut se détacher le moins possible du sens littéral d'une sentence – c'est un principe de la méthode d'interprétation spinozienne. L'interprétation métaphorique se prêtant à l'ambigüité, *Dieu est un feu* devrait alors se classer parmi les sentences obscures et mise de côté.

(1) + (2) Cependant, d'après un examen plus poussé de l'usage de la langue hébraïque (et pour l'interprète moderne le seul lieu pour vérifier cet usage, c'est la Bible elle-même), il s'avère que le mot *feu* s'emploie au sens figuré dans d'autres textes bibliques pour signifier aussi la colère et la jalousie. Spinoza fait explicitement référence à la leçon de *Job 31:12* – « C'est [la passion suscitée par l'adultère] un feu qui dévore

[18] *TTP*, VII, §5, p. 284, ligne 5.
[19] *TTP*, VII, §5, p. 284, ligne 10.
[20] *TTP*, VII, §5, p. 284, ligne 11.
[21] *TTP*, VII, §5, p. 285, ligne 15. Les traducteurs (*TTP,* p. 735, n. 13) donnent les références bibliques, notamment *Dt 4 :24* : « Le Seigneur votre Dieu est un feu dévorant et un Dieu jaloux. »

jusqu'à l'abîme, capable de détruire à la racine toute ma récolte. »[22]. À partir de ceci nous pouvons conclure que le sens de *Dieu est un feu* ne diffère pas du sens de *Dieu est jaloux*.

Quant à cette dernière sentence, *Dieu est jaloux* : (1) son sens est aussi clair ; (2) il est confirmé par le sens d'autres sentences bibliques et l'étude intégrale de la Bible ne découvre pas d'autre sentence qui lui soit incompatible. Elle doit donc être retenue dans son sens littéral, malgré sa contradiction avec la connaissance rationnelle (qui admettrait que Dieu, étant une cause libre, soit passionnellement affecté de jalousie ?). Nous devons assumer que Moïse pensait ou du moins voulait faire croire que *Dieu est jaloux.* Voilà pour l'exemple.

(3) Finalement[23], la méthode spinozienne préconise, pour chacun des livres des prophètes, l'investigation de la vie de son auteur. Qui était-il ? Quels étaient ses coutumes, ses goûts, sa culture ? Dans quelle époque a-t-il écrit ? Pour qui ? Dans quelle langue ? Cette étude de l'auteur permet évidemment une compréhension plus affinée de la signification de ses paroles et du sens de ses sentences. D'autre part, il faut investiguer aussi le parcours singulier de chacun des livres. Par quelles péripéties un livre particulier est-il arrivé jusqu'à nous ? Fut-il bien recopié ? Par quelles mains ? Y a-t-il des variantes ? Par qui et quand fut-il canonisé ? Par souci d'authenticité, il ne faudrait retenir que les textes indubitables, ceux dont nous pouvons être sûrs que les mots et les sentences n'ont pas été manipulés selon les intérêts des copistes et des archivistes.

Les difficultés de la méthode

Si d'une part la méthode – avec ses trois démarches : (1) étude de la langue originale, (2) étude du sens de la sentence et de sa compatibilité avec les sens d'autres sentences, (3) étude de la vie de l'auteur et de la vie du texte – assure l'interprétation correcte des documents bibliques, libre de fantasmes et de projections de l'interprète, d'autre part elle nous montre indirectement combien il est difficile, voire impossible, de la suivre et de lui rester fidèles.

Serait-il possible de parfaire une étude complète de la langue hébraïque ? Certainement, non : « *linguae Hebrae perfectam historiam non possumus habere* »[24]. Spinoza nous rappelle qu'il n'y a pas de dictionnaire d'époque de la langue hébraïque ancienne, ni de grammaire, ni de rhétorique. De cette manière, la signification de nombreux noms et verbes de la Bible reste ignorée ou du moins très discutable. Nous ne savons pratiquement rien des expressions idiomatiques de l'époque, ni de l'usage (donc de la signification) d'autres figures de langage. Les particularités de l'écriture hébraïque rendent les exigences de la méthode encore plus difficiles à satisfaire. Par exemple, l'hébreu ancien n'écrivait pas les voyelles et n'utilisait pas de ponctuation pour séparer les phrases, afin d'exprimer ou d'accentuer un sentiment ou une idée. Le lecteur devait les deviner d'après sa connaissance de la langue et du contexte. Les voyelles et la ponctuation qui figurent aujourd'hui dans la Bible ne sont pas authentiques. N'a-t-on

[22] https://www.aelf.org/bible/jb/31
[23] *TTP*, VII, §5, p. 286, ligne 20 et ss.
[24] *TTP*, VII, §12, p. 298, ligne 21.

pas substitué une voyelle par une autre ? N'a-t-on pas ici et là forcé une pause dans la lecture de façon à changer le sens d'une sentence ?

Étant données ses difficultés, non seulement nous ne pouvons pas être sûrs de la signification correcte des mots, mais encore (chose que Spinoza lui-même ne s'est pas donné la peine de signaler) nous ne saurions même pas prononcer un texte biblique en hébreu comme il le faudrait, c'est-à-dire à la mode ancienne. Et si, en lisant, nous ne prononçons pas correctement un texte, nous perdons sa matérialité sonore originale. Nous pouvons croire que cette matérialité originale du texte portait en soi un rythme, une mesure du souffle, voire une mélodie, qui indépendamment de la signification des mots avaient l'intention de contribuer à l'expression de la pensée de son auteur. Cette matérialité sensible avait, nous pouvons le supposer, une certaine puissance esthétique, un pouvoir de nous affecter d'une certaine manière déterminée. Soulignons autre chose : la matérialité sonore du texte original se perd inexorablement lors de sa traduction dans une autre langue.

Nous ignorons aussi presque tout de la biographie des auteurs et des parcours des livres canoniques[25]. Or ces textes sont pleins de choses insolites. En général, nous interprétons la nature d'une histoire selon l'opinion que nous avons de son auteur. Si quelqu'un, que nous considérons comme un rêveur, raconte une certaine histoire – par exemple l'histoire d'un homme pouvant s'envoler dans les airs, « *in aere agitare*[26] » – nous la prenons comme de la pure fiction. Si un autre écrivain, que nous considérons être un politicien, raconte une histoire semblable, nous nous efforcerons de l'interpréter dans un sens politique. Et encore si quelque prophète raconte la même chose, nous la reporterons à de choses sacrées, séparées de l'usage ordinaire de la vie.

Comment pouvons-nous dégager le vrai sens d'une histoire insolite, si nous ne savons presque rien de leur authenticité ni du caractère de leurs auteurs ? Ainsi nous sommes forcés à classer presque toutes ces histoires insolites de la Bible (qui portent sur des choses imperceptibles et imaginaires) comme obscures, même après les avoir examinées. C'est la manière la plus honnête de procéder. Si le sens des sentences et des histoires nous échappe, comment saisir la vraie pensée de leurs auteurs ?

Ces difficultés de la méthode historique indiquent pourquoi, pour plusieurs passages de la Bible, il n'y a pas d'interprétation qui puisse garantir sa fidélité au texte. Dans ces cas, toute aventure interprétative correspondrait plutôt à la mentalité, aux préjugés, aux spéculations et aux intérêts de l'interprète, non pas au vrai sens du texte. Ces interprétations ajoutent du sens aux Écritures plutôt qu'elles n'y puisent. Elles falsifient par l'intellect[27] ou par l'imagination[28] de l'interprète les pensées de leurs auteurs, elles-mêmes en général formidablement imaginaires.

C'est justement ce caractère formidablement imaginaire des auteurs de la Bible qui rend difficile sa compréhension. L'interprétation d'un traité de géométrie, comme celui

[25] Cf. *TTP*, VII, §15.
[26] *TTP*, VII, §15, p. 306, ligne 12.
[27] Comme le fait, par exemple, Maïmonide. Cf. *TTP*, VII, §20.
[28] Comme le font ceux qui croient qu'une lumière surnaturelle est nécessaire pour appréhender le sens des textes bibliques. Cf. *TTP*, VII, §19.

d'Euclide par exemple, ne pose aucune de ces difficultés[29]. Les thèses y sont absolument claires et facilement intelligibles ; elles peuvent s'exprimer parfaitement dans n'importe quelle langue. Il s'agit d'une pensée universelle et atemporelle, accessible à n'importe qui. Lire le texte d'Euclide dans sa langue originale, être exposé à sa matérialité sonore, connaître la vie et le génie singulier de son auteur, de son époque, de son public, ou le destin du livre, tout cela n'a aucune importance pour sa compréhension.

Pour la majorité des passages de la Bible, les pensées des auteurs ne sont pas universelles ni atemporelles. Ces passages sont intrinsèquement confus, parce qu'ils sont le fruit de la très vive imagination de leurs auteurs, de leur puissance d'imaginer le réel et d'en produire des fictions, des images verbales (allégories, métaphores, analogies etc.). Les pensées des auteurs des textes bibliques ne portent pas sur des vérités éternelles ; leurs pensées ne se dégagent pas de leurs dispositions mentales singulières et de leurs situations culturelles. Pour cette raison, le sens des textes qui les expriment est lié à leurs contextes historiques d'énonciation. C'est ce qui rend leur interprétation très difficile, voire impossible.

Les passages les plus difficiles à interpréter sont évidemment ceux qui concernent des choses imperceptibles (« *res imperceptibiles*[30] »), fantaisistes, immatérielles, abstraites. Pour la majorité de ces cas hiéroglyphiques, si nous ne voulons pas nous dévier de la pensée de l'auteur, nous devons honnêtement les laisser de côté.

Pourtant il y a des passages conceptuellement clairs dans la Bible, à propos desquels nous pouvons avoir une certitude morale. Ces passages, selon Spinoza, sont des documents moraux universels, utiles à la vie commune de tous les jours et, justement pour cela, ils sont faciles à comprendre, leurs sens est simple et facile à saisir. De fait, ils résument tout le message biblique utile à la vie. Ils nous enseignent le chemin du salut, qui n'a rien de mystérieux ou de compliqué, mais constitue la véritable tranquillité de l'âme (« *vera animi acquiescentia*[31] »). Cette tranquillité ne dépend que de la prudence, de la mesure, de la justice et de la vraie piété. Il s'agit de choses tangibles, raisonnables, à dimension humaine, et non pas de théories théologiques, physiques ou métaphysiques. Ce que la Bible nous enseigne d'universel, ce ne sont pas des théories compliquées sur la structure du réel, mais des choses simples sur la vraie vertu, qui sont à la hauteur de tout un chacun.

Le sens de ces passages clairs et simples est accessible à tous. Il ne faut pas être un expert en exégèse biblique, tout humain ordinaire (*vulgus*) peut comprendre facilement ces passages dans n'importe quelle langue, tant elles sont communes et usuelles (« *communia et usitata* »[32]). Leur interprétation ne demande donc aucune connaissance de la langue hébraïques ancienne, ni des péripéties historiques de leur archivage, mais il suffit d'une lecture sincère (« *ex sincera lectione* »[33]). Il suffit de la lumière naturelle, dont chacun dispose dès qu'il s'affranchit de l'emprise des mesquineries et des préjugés de la superstition. La lumière naturelle n'est pas un don exotique ou un acquis érudit, mais la

[29] Cf. *TTP*, VII, §17, p. 308, ligne 20 et ss. On pourrait dire la même chose d'un traité de philosophie écrit à la manière des géomètres.
[30] *TTP*, VII, §17, p. 308, ligne 15.
[31] *TTP*, VII, §17, p. 310, ligne 6.
[32] *TTP*, VII, §20, p. 318, ligne 8.
[33] *TTP*, VII, §21, p. 320, ligne 8.

capacité prosaïque de réfléchir éthiquement à partir d'une disposition mentale ouverte à ce qui est vraiment utile : la joie et la liberté communes. L'autorité et le droit d'interpréter les Écritures appartiennent donc à tout un chacun. Le seul critère de l'interprétation (« *interpretandi norma*[34] ») est la lumière naturelle commune à tous, et non une prétendue lumière supérieure appartenant à une autorité religieuse externe au commun des humains.

Voilà pour ce qui est de la méthode herméneutique des Écritures. Quelles recommandations pouvons-nous en tirer pour interpréter l'art visuel ? Évidemment, les conditions de possibilité de cet exercice de pensée[35] nous forcent à reconduire l'intention de la technique proposée par Spinoza. Ainsi le point central de notre transposition de la méthode d'interprétation des paroles sacrées à l'interprétation des images d'art, son intention la plus caractéristique, devra être de *dégager la vraie pensée de l'artiste seulement à partir d'une investigation rigoureuse de son œuvre et de son contexte*.

Ce qui suit est inspiré par la méthode herméneutique de Spinoza. Toutefois, comme Spinoza n'a « quasiment rien écrit sur l'art »[36], ni sur son interprétation, mon approche se base également sur des éléments externes à sa pensée. J'espère que ces influences seront évidentes pour le lecteur de cet article.

La technique herméneutique spinozienne détournée vers l'interprétation de l'art

Si le sens d'une image d'art est la pensée de son producteur, l'interprète doit se garder d'ajouter à l'œuvre des pensées extrinsèques. L'œuvre d'art visuel doit être prise comme un document, une leçon. En soi et par soi-même, l'image d'art veut montrer et dire quelque chose. Elle porte son sens activement, pas passivement ; elle l'exprime, elle ne l'accueille pas. L'interprète doit se tenir à ce message immanent, et s'interdire de lui additionner ce qu'il pense lui-même, ses propres savoirs, opinions et fabulations. Si interpréter, c'est viser le vrai sens de l'œuvre et non pas lui donner un sens extrinsèque, l'interprète doit s'efforcer de tenir à l'écart ses idées fixes, pour ne pas transfigurer la leçon et la vie de l'œuvre avec ses propres croyances et sa propre vie.

Il faut interpréter une image d'art comme l'on interprète la nature, avec le regard et la pensée dégagés, libres de préjugés et de présupposés. Cette attitude ouverte et réceptive face à l'œuvre n'est pas la prérogative de l'expert en art. Il n'y a pas d'interprète privilégié ou d'interprète attitré *a priori*. Comme les théologiens pour les choses sacrées, les experts en art tendent en effet à projeter sur l'œuvre leurs propres images mentales, leurs spéculations miroitantes et excentriques ; sans se soucier du vrai sens de l'œuvre, ils le transfigurent souvent et le compliquent au lieu de l'expliquer, uniquement pour affirmer leur autorité et leur supériorité sur les autres. Dans le jeu de leur savoir s'implique trop souvent leur désir de pouvoir, leur ambition.

---

[34] *TTP*, VII, §22, p. 322, ligne 24.

[35] Voir l'introduction de cet article pour les quatre conditions qui doivent hypothétiquement être acceptées pour jouer le jeu de cet exercice.

[36] BOVE, Laurent. « Entrevista com Laurent Bove ». *Cadernos Espinosanos*, vol. 1, nº 33, 2015, p. 223-246. http://www.revistas.usp.br/espinosanos/issue/view/8264

Le plus souvent, une image d'art comporte des éléments clairs (le spectateur reconnaît facilement la chose que l'image montre) et des éléments obscurs (une non-chose, une chose inconnue, une chose méconnaissable, une chose déformée ou une relation étonnante entre deux éléments clairs). Ce qui pose problème à l'interprétation de l'image d'art, comme à celle des Écritures saintes, ce sont ces éléments obscurs.

La difficulté d'interprétation des passages obscurs des Écritures, comme mentionné dans la session antérieure, ne résulte pas d'un manque de discernement et d'intelligence de la part des interprètes. Elle découle surtout du fait que ceux-ci sont trop éloignés dans le temps de la réalité situationnelle des auteurs des textes sacrés, et que la tradition, en raison de la légèreté négligente et malicieuse (« *socordia* »[37]) des premiers interprètes et de ceux qui les ont suivi, n'a pas veillé à préserver le vrai sens des textes par une investigation sincère lorsque cela était encore possible, c'est-à-dire quand les textes originaux et la vie de leurs auteurs étaient encore présents dans la mémoire des témoins et des générations qui leur étaient proches.

Cette difficulté majeure, en principe, pourrait être évitée dans le cas de l'interprétation des œuvres d'art, du moins les plus récentes. Mais comme les humains, aujourd'hui comme hier, sont davantage guidés par le désir de gloire que par la sincérité intellectuelle, l'oubli ou l'effacement du sens vrai par surinterprétation, comme cela s'est produit pour les Écritures, risque de se reproduire dans le futur avec les images artistiques récentes.

Que dire du vrai sens d'une image d'art ? Les artistes, en quelque sorte comme les prophètes, ont une imagination très vive. Avec leurs images, ils racontent des histoires, des fragments d'histoires, leurs expériences, souvent des choses insolites, qui ne nous seraient pas perceptibles sans ces images sensibles. Ils ne sont pas des théoriciens de physique ou de métaphysique. Le produit de l'art visuel est une image, non une idée claire et distincte ou un concept. Les images d'art, même les figuratives, ne sont pas non plus de simples descriptions ou représentations mimétiques du réel ; elles enveloppent assurément une certaine réalité, mais la développent de manière fictionnelle, imaginaire. Le sens d'une image d'art, même la plus réalistique – comme *Le portrait de la marquise de Pompadour*[38] de La Tour ou la série *Maciel* du photographe Miguel Rio Branco[39] – est une fiction imagée du réel, non une vérité théorique.

Il arrive que nous disposions d'un témoignage authentique de l'artiste à propos du sens de son œuvre. Gardons-nous pourtant d'attribuer à ce genre d'explicitation le caractère d'une vérité théorique qui serait propre à un traité d'ontologie ou à une esthétique générale. Les artistes racontent souvent des fables, qui n'ont d'autre fonction que de justifier et d'appuyer leur manière d'opérer, leur pratique artistique[40].

Le principe de la production artistique réside dans le refus, la négation que l'artiste, comme tout un chacun, expérimente, dans une certaine mesure, face à l'actualité dynamique qui l'entoure. L'artiste refuse les contraintes que cette réalité situationnelle impose à son désir, pour – à partir de sa créativité et de son imagination – la voir, la

[37] *TTP*, VII, §19, p. 322, ligne 24.
[38] 1759, Musée du Louvre.
[39] 1979, Instituto Inhotim.
[40] SOULAGES, François. « La fiction et la fable ». In: *Photographie et inconscient*. Paris: Osiris, 1986. P. 169-185.

sentir et l'imaginer autrement et à sa propre manière. Mais, à la différence de l'humain ordinaire, l'artiste ne reste pas dans la négation et dans la fantaisie, il affirme son refus mental par le moyen d'une image matérielle. L'image d'art est l'effet de l'imagination critique de l'artiste, qui, d'une part, ressent la situation réelle comme inadéquate à son désir, et d'autre part, engendre dans cette situation même une chose corporelle, l'image, qui a la puissance de la transformer[41].

Dans l'espace de l'image, l'artiste imagine une autre relation entre les choses, c'est-à-dire entre les puissances de sa réalité situationnelle. Et dans la mesure où l'image d'art, une fois accomplie et exposée au public, devient une partie intégrante de cette situation, cette image peut éventuellement, par sa puissance d'affecter, transformer l'espace de cette actualité dynamique à son tour.

Ainsi les œuvres d'art n'explicitent pas la structure profonde de la nature des choses ou les lois de la nature, mais enveloppent et développent – implicitement et avec des images – des évènements réels de la vie affective et intellectuelle de l'artiste. Comme le prophète, l'artiste est un interprète d'une actualité dynamique, non de sa cause lointaine, le fondement de la nature. Une image d'art exprime par des fictions une certaine compréhension, un sentiment, une opinion, une fantaisie, bref une pensée de l'artiste liée à son expérience, donc pertinente à une situation personnelle et culturelle déterminée et pas tout à fait universalisable[42].

Que l'œuvre d'art, comme la Bible, ne soit pas un traité scientifique ou philosophique sur la nature du réel ne veut pas dire pour autant que l'art et l'image d'art soient des choses surnaturelles ou surhumaines ; ils résultent de processus humains naturels, à la fois matériels et mentaux. L'image d'art porte en elle les idées et les affects qui traversent l'artiste et sa manière d'opérer, de produire l'œuvre à sa manière singulière.

Pour saisir le sens d'une image d'art et donc la vraie pensée de l'artiste qui l'a produite, sans y ajouter des pensées extrinsèques, le spectateur doit se limiter exclusivement à l'œuvre elle-même et à ce qu'il peut en dégager par une investigation historique. Comment pouvons-nous faire l'histoire de ces histoires d'artistes ? Transposons les trois règles de l'herméneutique spinozienne des Écritures à l'interprétation de l'image d'art.

(1) Il faut éviter les traductions, c'est-à-dire, dans le cas des images d'art : les reproductions, les copies, les contrefaçons. Il faut avoir accès à l'original, à son impact direct, à sa puissance esthétique déterminée, pour subir, dans le « *corps à corps* » avec l'œuvre, son effet, son aptitude propre à nous affecter. Si nous ne sommes pas en présence du corps même de l'œuvre, nous sommes en présence d'autre chose (probablement une image d'image) et nous subissons l'interférence d'affections

[41] Pour Freud, l'œuvre d'art est le résultat objectif du conflit entre les principes de plaisir et de réalité chez l'artiste. Ce résultat englobe à la fois la négation et la transformation du réel, dans un apaisement du conflit entre le désir de l'artiste et son actualité dynamique. Cet apaisement provient de la satisfaction que l'artiste retire de l'admiration de son œuvre par ses contemporains, lesquels reconnaissent dans l'œuvre de l'artiste leur propre insatisfaction face à la réalité. Cf. « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique ». In : *Oeuvres complètes de Freud*, tome 11, 1911-1913. Paris : PUF, 2009.

[42] Dans l'objet artistique, le seul contenu universalisable est une certaine insatisfaction envers la réalité culturelle donnée.

aliénantes qui font dévier notre pensée du vrai sens de l'œuvre. Seule l'œuvre originale enveloppe, dans sa matière, dans sa texture, dans ses dimensions, la « *manière d'opérer* » propre de l'artiste, qui exprime esthétiquement sa propre « *manière de penser* ». Dans l'expérience vivante du corps de l'œuvre, en œuvre dans notre corps, se développe en nous une manière de sentir en accord avec le corps de l'œuvre, un « *corps-accord* »[43]. Une manière de sentir implique certains sentiments déterminés. Ces sentiments ou affects sont des idées de nos affections corporelles (des impressions de l'œuvre sur notre corps, des impressions qui le modifient). Ces affects sont donc liés à la manière de penser de l'artiste et ils sont une clef non négligeable pour l'interprétation de l'image d'art, si notre attitude face à l'œuvre est suffisamment ouverte, réceptive. Tenir ses pressentiments et préconceptions à l'écart de l'œuvre permet finalement de se mettre en accord avec elle.

Il est vrai que, dans notre époque de reproductibilité technique de l'art, l'interprète fonde souvent son interprétation sur des reproductions et non sur l'expérience directe de l'œuvre originale. L'absence du *corps à corps* avec l'œuvre rend improbable, voire impossible le *corps-accord*. Par ailleurs, cette consigne d'originalité, voire celle de présence, n'est pas applicable à l'expérience d'images synthétisées d'art numérique, où la notion d'original perd tout sens et l'effet de l'image dépend de sa manipulation par le spectateur, qui en détermine la taille et la visualisation des détails.

Il est important de bien connaître la langue ou les langues parlées par l'artiste et son usage ordinaire, même si l'œuvre analysée est totalement visuelle. Parfois, il y a des mots dans les images ; souvent, un sens ou un contresens se cache dans le titre attribué à l'œuvre (ce qui soulève d'ailleurs une autre question à investiguer : ce titre, est-il authentique ou apocryphe ?). Parfois, encore, un objet dans l'image fait référence à une expression idiomatique spécifique de la langue de l'artiste.

Les images d'art portent occasionnellement des figures et éléments codées (comme certaines tapisseries médiévales ou certaines gravures de Brueghel) avec une signification précise et connue de son époque. Il faut étudier ces codes visuels d'époque pour connaître le sens que ces figures donnent à l'image.

(2) Nous pouvons certes interpréter une image en présentant une autre image. Mais dans le cadre de notre méthode, interpréter, c'est verbaliser. Interpréter une image d'art, c'est traduire son contenu visuel en sentences verbales qui correspondent à la pensée de l'artiste. Une même image porte souvent plusieurs sentences. D'autres images d'art du même artiste portent encore d'autres sentences. Nous devons les classifier ; séparer celles qui sont claires et certaines, de celles qui sont obscures ou seulement probables ; annoter les sentences incompatibles. La fleur de lys dans telle tapisserie médiévale signifie clairement la monarchie française. Mais que dire de la figure de l'unicorne dans la même image ? Une image d'art comporte toujours plus que des figures codées à signification précise. Composée d'éléments clairs et obscurs, une image d'art, dans sa totalité, équivaut toujours à une sentence obscure.

Prenons le fameux tableau *Souliers* de Van Gogh[44], à propos duquel on a tellement parlé et même philosophé. Nous sommes devant une paire de souliers. L'artiste pense

[43] Sur ces notions – *corps à corps, manière d'opérer, manière de penser, corps-accord* – voir les propos de Laurent Bove dans : « Entrevista com Laurent Bove ». *Op. cit.*
[44] *Souliers* (Paris, 1886). Van Gogh Museum, Amsterdam : vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962

et nous montre : voilà une vieille paire de souliers sales, usés, déchirés, qui ont vécu ; peut-être ils ne sentent pas bon. Est-ce tout ? Sans une investigation sérieuse, que pouvons-nous en dire de plus qui ne soit une espèce de délire ou intellection que nous projetons sur l'œuvre ? Spinoza nous dirait peut-être : n'allez pas trop loin dans la pensée spéculative : sentez ! Il faut éviter d'abandonner le sens littéral (iconique) de l'image et d'embrasser rapidement un sens métonymique (indiciel) ou métaphorique (symbolique). L'image d'art a un sens, mais n'est pas un signe[45] ; elle a une chair, une puissance de nous affecter d'une certaine manière, elle est corporelle, singulière. Prenons ce tableau sans titre de Tomie Ohtake : un cercle d'un rouge intense de la taille de mon propre corps[46]. Que signifie-t-il ? À quoi pensait Ohtake ? Au soleil ? Aux tropiques du Brésil ? Au drapeau du Japon lointain ? À la chaleur ? À l'exil ? Je le sens. Plus qu'une sensation visuelle, le rouge rond pulse dans mon corps. Une certaine pulsation déterminée. Que peut-on honnêtement en dire de plus ?

(3) Nous pouvons examiner d'autres images d'art du même artiste. D'autres souliers de Van Gogh, d'autres rouges d'Ohtake, d'autres épaisseurs réelles de Rio Branco. Si l'artiste est vivant, nous pouvons le rencontrer, discuter avec lui pour savoir ce qu'il pense dans son œuvre, ce que son œuvre pense. Nous pouvons lire ses textes, entendre ses fables. S'il est décédé, nous pouvons faire l'histoire de sa vie, de son œuvre comme un tout, nous pouvons appréhender un peu de sa disposition mentale, de son génie, de son goût, de la culture de son époque. Nous pouvons sonder les théories scientifiques, les religions, les cosmologies qui informaient la pensée de l'artiste. Nous pouvons comparer son œuvre avec les tendances esthétiques de son temps. Nous pouvons connaître le public à qui il s'est adressé, pour avoir une idée de ses opinions, de sa vision du monde et de son expérience historique.

Nous pouvons encore nous intéresser aux médiateurs. Comment une image est prise comme image d'art et exposée en tant que telle ? Pourquoi a-t-on archivé une œuvre d'art ? À quoi, à qui sert son exposition ? Comment le vrai sens, le sens immanent d'une image d'art se dégage-t-il du sens transcendent que lui attribuent le marché, les critiques d'art, les galeristes, les commissaires ?

Cet examen de la vie de l'artiste et de la vie de son œuvre nous aidera certainement à acquérir une compréhension plus complète et plus affinée du sens d'une image d'art. Ainsi, le sens que nous pouvons dégager d'un tableau d'un soulier peut aller au-delà de la simple imagination sensible, pour devenir l'imagination critique d'un soulier, la pensée critique propre au peintre lui-même.

Faire l'expérience d'une image d'art afin d'en saisir le sens immanent est un exercice aussi bien affectif qu'intellectuel ou d'enquête. Tant la partie affective comme

---

[45] Le signe, selon Ferdinand de Saussure, est la relation entre un composant matériel et un composant conceptuel – dans le cas du signe linguistique, entre un son et un concept. Cette relation est la signification. La signification est arbitraire et dépendante des différences entre les signes d'un ensemble systématisé de signes. Voir surtout le chap. IV du *Cours de linguistique générale*. Édition critique publiée par Tullio de Mauro. Paris : Payot, 1974.
L'image n'est pas un signe : elle ne remet pas à un concept ; elle n'est pas intérieurement orientée par un régime de signification ; elle ne fait pas partie d'un ensemble systématisé. Et le vrai sens de l'image n'a rien d'arbitraire : la relation de sens entre l'image d'art et la pensée de l'artiste est de l'ordre de l'expression.
[46] Tomie Ohtake, *Brasa Rubor*, tableaux exposés en 2019, à l'Institut Tomie Ohtake, São Paulo. https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1627286460784832-tomie-ohtake-brasa-rubor

l'enquête demandent un effort important et une disposition corporelle et mentale très dégagée, chose rare et difficile, d'autant plus que cela demande une connaissance libre de superstitions, non seulement de l'œuvre, mais aussi de soi-même. Pour cette raison, souvent, il faudra se limiter en toute honnêteté à dire peu de choses : voilà une paire de souliers d'époque, usés et sales, tels que l'artiste les portait probablement ; il les a pensés et sentis d'une certaine manière, surtout il les a peints, sculptés ou photographiés à sa manière singulière.

Cette manière singulière d'opérer de l'artiste, son style, son mouvement de style, opère également dans le spectateur réceptif un mouvement de pensée, un mouvement de son mode de vie. Le sens d'une image d'art se transmet ainsi de l'être de l'œuvre vers l'être de son spectateur, à travers son affection. En fin de compte, le sens d'une œuvre – si l'on fait abstraction de son sens spécifique, l'imagination critique déterminée de l'artiste – indique de manière générale, ce mouvement de passage, cette direction. Une image d'art réellement significative provoque une modification durable de notre être, ne serait-ce qu'une minuscule métamorphose, un accord infinitésimal, un devenir similaire, un léger mimétisme, une très partielle identification avec l'autre. Une image d'art qui ne nous émeut pas, en nous incitant à penser ne serait-ce qu'un peu comme elle, n'a finalement pour nous aucun sens.

Interpréter une image d'art, ce n'est pas appréhender la vérité des choses, mais plutôt saisir la vraie pensée de l'artiste dans ce qu'il nous montre. À partir d'une investigation basée exclusivement sur l'œuvre, sur son contexte et sur des déductions raisonnables, l'interprète honnête peut devenir conscient de quelque chose du sens immanent au document – la pensée l'artiste, ce qu'il désirait consciemment montrer à son public en produisant l'image. Mais l'interprète contemporain sait que, dans ce que montre l'artiste, il y a des pensées dont l'artiste lui-même n'a pas conscience[47]. Cela rend l'image d'art plus obscure et son interprétation encore plus difficile. Toutefois, en prêtant à l'œuvre une attention flottante[48] – une attention qui ne cherche pas immédiatement à comprendre clairement ce qu'elle voit, mais qui y accueille la pensée inconsciente en tant que telle, avec ses éléments obscurs –, le spectateur laisse opérer dans son propre corps, de manière inconsciente, l'affection produite, à travers l'œuvre, par la manière d'opérer de l'artiste, et ainsi capter un certain sens de l'œuvre, même si, dans un premier moment, il ne peut pas le verbaliser[49].

Toute image d'art, en tant qu'art, de manière consciente ou inconsciente, comporte nécessairement d'une négation de la réalité situationnelle dans laquelle elle a été produite, même si elle est minime, même lorsqu'elle affirme cette réalité par une démarche mimétique. L'image d'art est elle-même une interprétation d'une expérience

[47] Ici, je fais reférence à l'interprète qui tient compte des notions opératrices de la psychanalyse, mais également à celui qui, averti par Deleuze, reconnaît l'idée d'une pensée inconsciente chez Spinoza. « Que veut donc dire Spinoza quand il nous invite à prendre le corps pour modèle ? Il s'agit de montrer que le corps dépasse la connaissance qu'on en a, *et que la pensée ne dépasse pas moins la conscience qu'on en a.* » DELEUZE, Gilles. *Spinoza : Philosophie pratique*. Paris : Minuit, 2003. P. 29.

[48] Dans le contexte de la clinique, Freud parle d'une *attention flottante* (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*). Voir: « *"Psicanálise" e "Teoria da Libido"* ». Trad. Paulo César Lima de Souza. In: *Obras completas*. Vol. 15 (1920-1923). São Paulo: Companhia das Letras, 2011. P. 280.

[49] Laplanche et Pontalis nous rappellent comment l'exercice de cette « attention (également) flottante » est difficile. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Quadrige. Paris: PUF, 2007.

réelle, parfois pleine de fantaisies, de fictions de l'artiste ; elle n'a pas de compromis avec la vérité des choses, même si elle a un compromis total avec l'expérience de l'artiste. L'image d'art est appropriation et transfiguration du réel. Interpréter une image d'art est donc interpréter une interprétation. Si nous prenons en compte toutes les difficultés que cette interprétation de deuxième degré enveloppe, si elle est sincère, nous pouvons la caractériser comme une expérience d'expérience, qui n'atteint certes pas toute la vérité du sens, mais qui peut-être frôle et pénètre un peu l'expérience de pensée de l'artiste, tout en s'y mêlant.

Considérations finales

La méthode d'interprétation des Écritures proposée par Spinoza se montre utile dans sa transposition à l'interprétation d'œuvres d'art visuel, si nous acceptons sa consigne principale : ne pas rajouter du sens à l'œuvre, mais se limiter strictement à son sens immanent. D'un côté, ce principe méthodique restreint fortement la portée de l'interprétation. Même un expert en art ne pourra pas affirmer grand-chose avec certitude du sens d'une image d'art, d'autant moins à mesure qu'elle s'éloigne de sa propre réalité situationnelle. D'un autre côté, au contraire, ce principe étend la portée de l'interprétation, au-delà des experts, à tout un chacun. Nul besoin d'être un expert en art pour capturer certains sens d'une œuvre, il suffit d'une disposition mentale libre de préjugés ou d'une disposition corporelle ouverte aux affections, c'est-à-dire capable d'être facilement modifiée.

Spinoza sépare les sentences bibliques en deux groupes : (a) celui des sentences claires ; (b) celui des sentences obscures. (a) Une sentence biblique est immédiatement claire dans les cas où elle concerne des enseignements moraux universels ; son sens se laisse facilement comprendre par n'importe qui, parce qu'elle figure parmi les certitudes qui constituent depuis toujours la vie de tout être humain aimant la joie et la liberté communes. Dans les autres cas, la sentence paraît claire mais son vrai sens doit être dégagé par une étude rigoureuse de l'hébreu et de la Bible (comme dans la sentence *Dieu est un feu*). (b) Les sentences bibliques obscures constituent la majorité des histoires mirobolantes, écrites d'après la disposition mentale et culturelle propre à leurs auteurs et à leur public. Ces sentences ne peuvent être interprétées que dans certains cas, après une investigation minutieuse de la langue et de l'histoire du texte, en suivant les mêmes principes d'une investigation de la nature. Elles n'ont pas de valeur universelle et ne suscitent pas un grand intérêt, elles expriment plutôt la pensée singulière de leurs auteurs.

L'application des consignes spinoziennes à l'interprétation d'objets d'art visuel nous contraint à appréhender la pensée de l'artiste, le contenu de son imagination critique. L'image d'art dans son ensemble ne compose jamais une sentence claire. Une certaine ambigüité constitue l'essence de l'art. Pour saisir la pensée de l'artiste à travers son œuvre, il faut à l'interprète un effort esthétique, à la fois affectif et intellectuel. Il faut se laisser affecter par l'image d'art et en même temps affiner sa sensibilité par une étude rigoureuse de l'histoire de l'artiste et de son œuvre. Si nous choisissons de restreindre notre interprétation exclusivement à la pensée de l'artiste, il est fréquent que nous ne

puissions affirmer, avec certitude et en toute honnêteté, que peu de choses sur le vrai sens d'une image d'art.

Les experts en art – historiens, marchands, critiques ou philosophes – pensent à partir de l'image d'art, leurs interprétations tendent souvent à théoriser et à universaliser le contenu singulier d'une expérience artistique, en lui ajoutant un sens qui ne correspond pas avec certitude à la pensée de l'artiste (et qui souvent surprendrait l'artiste, s'il en était informé). En soi, ce procédé n'a rien de mauvais ou d'illégitime, au contraire. Mais il va au-delà de la consigne spinozienne de viser exclusivement, dans l'œuvre, le sens correspondant à la pensée de son auteur.

L'image d'art enveloppe une puissance esthétique, une tendance à affecter l'observateur d'une certaine manière. Le sens général d'une image d'art est celui du mouvement d'affections spécifiques qui, lors d'une expérience esthétique, passent du corps de l'œuvre au corps de l'observateur. Cette expérience esthétique n'est pas la prérogative d'un expert en art, mais de quiconque aie une disposition perceptive ouverte, un corps capable de vibrer et une pensée libre d'idées figées.

Souvent notre investigation d'une œuvre d'art visuel rencontre de telles difficultés que ce que nous pouvons saisir et dire de la pensée de l'artiste, en toute honnêteté, ne va pas au-delà de la verbalisation la plus économe et directe des affections que l'œuvre produit dans notre corps : des choses simples et accessibles, des affects et des idées, qui sont communs à l'usage que l'artiste et tout un chacun fait de leurs vies.

La méthode de Spinoza est certes une herméneutique, mais dans la mesure où elle vise le vrai sens de l'œuvre et en reconnaît les difficultés de le saisir complètement, elle se met des limites. Appliquée aux paroles sacrées ou à l'image d'art, la méthode de Spinoza nous met en garde contre une certaine arrogance de l'interprétation[50].

Références bibliographiques

BOVE, Laurent. « Entrevista com Laurent Bove ». *Cadernos Espinosanos*, vol. 1, nº 33, 2015, p. 223-246. http://www.revistas.usp.br/espinosanos/issue/view/8264

FREUD, Sigmund. « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique ». In : *Oeuvres complètes de Freud*, tome 11, 1911-1913. Paris : PUF, 2009.

FREUD, Sigmund. « "Psicanálise" e "Teoria da Libido" ». Trad. Paulo César Lima de Souza. In: *Obras completas*. Vol. 15 (1920-1923). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GALLOWAY, Alexander R. « Love of the Middle ». In: *Excommunication*: *Three Inquiries in Media and Mediation*. Chigago: University of Chicago Press, 2013. P. 25-76.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Quadrige. Paris: PUF, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Édition critique publiée par Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1974.

[50] L'expression « arrogance of interpretation » vient de : SONTAG, Susan. « Against interpretation » in : *A Susan Sontag Reader*. New York, Vintage Books, 1983, p. 102. Sontag propose aux spectateurs d'œuvres d'art une approche érotique, plutôt qu'herméneutique, une attitude d'attention sensible à l'apparence (la forme), plutôt qu'un effort intellectuel pour en saisir le sens caché (le contenu).

SONTAG, Susan. « Against interpretation » in : *A Susan Sontag Reader*. New York, Vintage Books, 1983, P. 95-104.

SOULAGES, François. « La fiction et la fable ». In: *Photographie et inconscient*. Paris : Osiris, 1986. P. 169-185.

SPINOZA, Benedictus de. *Oeuvres III – Traité théologico-politique*. Trad. Jacqueline Lagrée et Pierre-François Moreau. Paris : PUF, 2009.

Recebido / Received: 25/01/2024
Aprovado / Approved: 11/04/2025