HAL
open science

L'interprétation comme art de l'explicitation

Claude Patriat

To cite this version:

Claude Patriat. L'interprétation comme art de l'explicitation : Quand le bon sens fait parler le génie. 1, pp.12-17, 2001, Musées et spectacle vivant : l'interprétation d'une scène à l'autre. hal-03950485

HAL Id: hal-03950485

https://u-bourgogne.hal.science/hal-03950485

Submitted on 3 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

les entretiens Denis Diderot

Musées et spectacle vivant : l'interprétation d'une scène à l'autre

Actes des premiers entretiens Denis Diderot organisés le 10 mars 2000 à Dijon

CRCM / IUP Denis Didreot
Université de Bourgogne
36, rue Chabot Charny
21000 DIJON

n° 1 - Juillet 2001 - 60 F

Autour des regards croisés

6-11 De l'interprétation à l'herméneutique
Pierre Mayol, Chargé d'études, Département des études et de la prospective, Ministère de la culture

12-17 L'interprétation comme art de l'explicitation. Quand le bon sens fait parler le génie
Claude Patriat, Professeur àl'Université de Bourgogne, Directeur du CRCM

Les lieux de l'interprétation, scènes et mise en scène

18-21 "Esprit du lieu"et interprétation, une alliance de sens
Annette Viel, Professeur associé de muséologie à l'Université de Bourgogne

22-23 Le musée pour modèle
Patrice de La Broise, Maître de conférences Université Charles-de-Gaulle Lille 3 Membre du GÉRICO

24-28 Quand les lieux de mémoire se mettent en scène
Jean Guibal, Directeur du Musée Dauphinois

29-31 Sémiotique et interprétation
Olivier Chantraine, Professeur à l'Université de Lille 3, Directeur du GÉRICO

32-37 Une muséographie plurielle pour un public diversifié
Michel Côté, Directeur du Pôle Sciences et Sociétés de Lyon

38-40 Regards croisés avec l'assistance

Les acteurs de l'interprétation

41-42 Pour qu'il y ait rencontre : 1+1 = 3
Céline De Guise, Directrice des Communications (Québec), Ministère du Patrimoine Canadien

43-47 Le regard critique du commissaire d'exposition
Vincent Pécoil, Co-directeur de la revue *Documents*

48-53 Le théâtre de sciences ou l'interprétation à la puissance 6
Daniel Raichvarg, Professeur, Université de Bourgogne, membre du CRCM

54-57 Une ethnographie de l'exposition : espaces et parcours
Yves Winkin, Professeur, École Normale Supérieure, Saint-Cloud

58-61 Le public, acteur de l'interprétation
Jean Davallon, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, membre du CRIPC

62-67 Regards croisés avec l'assistance

Synthèse des entretiens

68-72 Exposition et spectacle vivant : interprétation, création et réception
René Rivard, Muséologue, Agence Cultura, Montréal

73-75 Exposition et spectacle vivant : interprétation, création et réception.
Michel Van Praët, Professeur au Muséum National d'Histoire Naturel, Paris

76-80 Résumés des interventions

81-83 Liste des participants

autour des regards croisés

L'interprétation comme art de l'explicitation. Quand le bon sens fait parler le génie.

M. Claude Patriat
Professeur à l'université de Bourgogne
Directeur du CRCM

Dans tout colloque, le texte introductif a ses contraintes, avec, au premier rang, celle de garder un niveau suffisant de généralité pour embrasser l'ensemble des interventions à venir, fixer l'objectif à atteindre, éclairer le champ de la réflexion sans réduire ni diluer la perspective. Mais cette contrainte ne doit pas conduire aux excès stérilisateurs d'un principe de précaution verbale rigide excluant toute prise de position : ce n'est ni notre conviction, ni notre tempérament. Nous tenterons donc de réaliser cet équilibre délicat entre la bienséance et l'efficacité en traçant fermement le lieu, le cadre, la scène de l'interprétation et en libérant le territoire ainsi circonscrit de tout objet susceptible d'entraver l'appréhension du concept.

Or cette scène, nous la voulions très large : nous avions convié, tant au niveau des participants que des intervenants à cette tribune, des acteurs de tous les champs artistiques et culturels, qu'il s'agisse de la musique, des arts visuels, du patrimoine, du théâtre. Utopie prometteuse, peut-être, mais pour l'heure réelle utopie : rares sont dans la salle celles ou ceux qui ne viennent pas de l'horizon des musées ; nous avons même échoué à trouver un remplaçant au collègue qui devait tenir un propos sur l'acteur et le théâtre. On pourra évoquer la brièveté des délais, la vraie question n'est pas là. Cette difficulté à constituer l'assemblée adaptée à la géométrie du débat tel que nous l'envisagions participe de la problématique même que nous abordons. C'est pourquoi nous nous attardons un instant sur ces absences qui ne sont ni fortuites ni innocentes. Elles nous semblent parfaitement exprimer un certain état des lieux de l'art et de la culture qui fonctionnent dans des espaces rigidement cloisonnés. A notre sens, c'est ce cloisonnement disciplinaire qui, entre autres effets pervers, bloque toute réflexion croisée lorsqu'un phénomène advient dans un champ extérieur au sien : le concept d'interprétation revient en force en Europe d'un séjour nord- américain au cours duquel il s'est redéployé dans le domaine du patrimoine, particulièrement du patrimoine naturel. L'invention des centres d'interprétation suscite aujourd'hui un grand engouement du public qui trouve sans doute là, matière à réduire la distance qui s'est creusée entre l'homme et son environnement, entre les mouvements accélérés qui affectent les sciences et les techniques et la capacité des hommes à les appréhender. Il n'en

fallait pas plus pour entraîner l'indifférence militante des milieux de la musique et du théâtre, enclins à y voir une confiscation en forme d'instrumentalisation par les muséologues. Pareille querelle de territoire avait déjà marqué l'émergence d'un autre concept : celui de médiation. Avant qu'une contagion aussi tardive qu'accélérée n'en fasse la référence incontournable d'une approche moderne de l'action culturelle, la médiation s'était trouvée étroitement circonscrite au champ muséal. Suffirait-t-il donc d'attendre que la mode souffle sur les braises de l'inquiétude des acteurs culturels en tout genre, pour les faire s'exclamer à l'envi : interprétation, interprétation ? Non point, on s'en doute : d'abord parce que la réflexion scientifique ne saurait se calquer sur les spasmes de la mode ; ensuite, et surtout, parce que le recours à l'interprétation ne constitue pas un simple changement d'habit, et ne se ramène pas à la substitution d'un terme à un autre, comme cela avait été le cas, il y a quelques années, pour le remplacement de l'animation par la médiation.

L'objet premier de notre propos introductif sera de tenter de rétablir la perspective théorique et historique qui dessine les liens comme les hiérarchies entre ces notions opérant dans des plans distincts et/ou successifs. De cette « bande des trois », animation-médiation-interprétation, le troisième terme, l'interprétation, est le plus ancien et le plus indissolublement lié aux champs artistiques. A ce privilège de l'ancienneté, celle-ci ajoute le caractère de généralité. Aussi loin que l'on remonte le fil des mots, le cours des choses, on trouve, comme vient de le démontrer Pierre Mayol, le terme d'interprétation lié aux arts vivants, notamment au domaine de la musique. La résurgence à laquelle nous assistons à l'époque contemporaine s'effectue certes autour des arts visuels, et il faut rendre aux muséologues cette justice qu'ils ont su forger une définition suffisamment englobante et topique pour être généralisée. Ainsi, Micheline Caillet, citée par Typhaine Yvon dans le numéro de la lettre de l'OCIM consacré précisément à ce sujet, avance : « Interprétation : méthode de sensibilisation des visiteurs à des éléments choisis et signifiants du patrimoine en ayant recours à des moyens qui font d'abord appel à l'appréhension, c'est-à–dire qui mènent à une forme vécue de connaissance, plutôt qu'à une forme rigoureusement rationnelle ». Le fort développement de l'engouement pour le patrimoine sous toutes ses formes, dans tout ses états, naturel, scientifique, industriel, technique ou artistique, a rendu urgent la constitution d'outils d'accompagnement qui ont pris la forme d'un ensemble varié d'aides à l'interprétation. L'existence physique d'interprètes dans le spectacle vivant a pu dissimuler cette exigence, en tout cas la déporter sur des outils et des techniques de sensibilisation des publics liés à ce qu'il est convenu d'appeler la médiation. La crise qui affecte aujourd'hui ce secteur devrait inciter ses acteurs à plus de vigilance sur la pertinence de leur approche du problème, à plus de curiosité vis à vis du concept d'interprétation qui ne se réduit pas à sa dimension la plus apparente, la plus évidente, celle constituée par les aides à l'interprétation ou les outils de la médiation.

De surcroît, la manière même dont l'interprétation a opéré sa résurgence en Amérique du Nord invite directement à exploiter ses ressources potentielles : elle pourrait bien être non seulement un instrument de facilitation de la perception des œuvres, mais l'occasion d'un authentique rapprochement pluridisciplinaire. Lorsque Freeman Tilden formule le concept d'interprétation du patrimoine, il bouscule les frontières couramment admises entre art et science, d'une part, entre les différentes formes d'expression artistiques, d'autre part. On se souvient que Tilden définit l'interprétation comme une activité tendant à dévoiler la signification des choses en ayant recours à l'expérience personnelle et/ou à divers moyens d'illustration plutôt qu'à la transmission de simples informations. Par cette approche, Tilden déborde délibérément d'une froide logique de connaissance scientifique, en faisant appel aux ressorts du ludique ou du spectaculaire. Il faut, d'ailleurs, semble-t-il, voir dans ce qui était ressenti comme une « profanation » du savant, une manière de transgression, la principale raison de la longue réticence du corps de l'administration culturelle française à accepter d'intégrer le concept dans son action. Mais, explicitement, cette expérimentation que Tilden appelle de ses vœux amène à recourir à la puissance métaphorique et analogique de l'art. Puisqu'ici il s'agit de provoquer plus que d'instruire, l'interprétation cumule un statut à la fois scientifique et artistique. D'ailleurs, Tilden

écrit lui-même : « Que l'interprète recoure à l'art, et dans le meilleur des cas, il ressemblera à un poète ». Comme le remarque avec pertinence Marcel Freydefont, le visiteur est, dans cette perspective, « approché comme un spectateur afin de lui rendre la matière brute sensible et accessible ».

Ainsi globalement considérée, l'interprétation apparaît pour ce qu'elle est : un processus complexe et fondamental qui traverse aussi bien l'action artistique que l'action culturelle. Comme la trinité, mais sans prétendre au mystère, l'interprétation est à la fois une dans son principe et triple dans ses états : elle traverse successivement l'état de l'interprétation de l'artiste-producteur ; puis celui de l'artiste-interprète ; enfin celui de l'interprétation du public. Voyons d'abord l'interprétation artistique : on se trouve placé au cœur même de l'acte de production, dans l'instant de cette alchimie mystérieuse qui amène l'artiste à créer son œuvre. Interprétation première dont Jacques Copeau a bien montré qu'elle est la réunion d'observations objectives et de positions personnelles intimes. Jacques Copeau, réformateur et janséniste (comme tous les grands réformateurs), avait, avant même de prendre les chemins de la Bourgogne tenu des propos profondément critiques sur l'action artistique de son époque : notamment, il dénonçait chez ses contemporains un goût pour les outrances, les protubérances des comédiens et des metteurs en scène (« ces metteurs en pièces...») toutes exagérations qui contribuaient à dissimuler, pire, à étouffer l'authentique démarche de l'artiste. De celle-ci, Copeau disait : « Il y a chez le créateur une transmutation mystérieuse de ce qu'il observe à ce qu'il avoue, de ce qu'il éprouve à ce qu'il imite, plus mystérieuse encore si le créateur est également un comédien ». De cette expérience du monde projetée sur un vécu personnel, il faut reconnaître la primauté et rétablir la prééminence, car elle est à la source de toutes les interprétations ultérieures, pour lesquelles elle constitue une médiation fondatrice et fondamentale. En amont de la création artistique se trouve un monde en référence que l'artiste convoque et confronte à sa perception intime.

Après cette interprétation fondatrice, et dans son prolongement, il y a la deuxième, que nous qualifierons « d'interprétante », « d'intermédiaire ». Il s'agit alors de toutes les médiations d'objets, d'outils, ou de personnes destinées à mettre en contact ou bien en relation des œuvres et un public. C'est à ce type de situation que le terme d'interprétation est le plus souvent et le plus anciennement appliqué : il évoque alors, suivant les cas, tant un processus de révélation (interpréter une pièce de musique), que de monstration (présenter une exposition, mettre en scène une pièce de théâtre) ou bien également de facilitation (rédiger une notice d'explication). C'est aussi à ce niveau que son statut est le plus controversé, en raison des tensions qui s'y expriment entre l'action artistique et l'action culturelle. Là, en effet, se noue la difficile question de l'authenticité, de l'immédiateté du rapport à l'art. Là, enfin, se négocie l'équilibre incertain entre respect de l'œuvre et place de l'interprétation. Celle-ci n'est jamais neutre : elle est toujours peu ou prou « réinterprétation ». Aussi, périodiquement, se manifestent des tensions en fonction des sensibilités dominantes d'une époque : modes, fuite dans le formalisme, recours à des appareillages extrêmement complexes, prédominance de l'interprète sur l'œuvre... Toutes attitudes qui, poussées à l'extrême, entraînent une réaction inverse : dépouillement, minimalisme, authenticité. C'est précisément au cœur d'un débat de ce type que se déroule le propos de Jacques Copeau : sa démarche consistait d'abord à restaurer une éthique du théâtre qu'il jugeait compromise par les entreprises frivoles dans lesquelles la profession, pressée de flatter les goûts du public, se complaisait. Ce qu'il gagnait en frivolité, le théâtre le perdait en grandeur, en universalité, voire, tout simplement, en signification sociale. A contre-courant, Copeau défendait une conception de l'interprétation rigoureusement respectueuse de l'œuvre originale. « Rien n'est plus terrifiant,- écrit-il en 1926 -, qu'un metteur en scène qui a des idées. Son rôle n'est pas d'avoir des idées, mais de comprendre et de rendre celles de l'auteur, de ne les forcer ni de les atténuer en rien, de les traduire avec fidélité dans le langage du théâtre ». Remarque dont Copeau estimait qu'elle convenait autant pour la musique, pour laquelle il écrivait dès 1917 : « Le grand chef d'orchestre n'est pas celui qui fait valoir une conception qui lui est propre et qui déploie sur un texte musical les prestiges de sa

virtuosité. C'est l'homme qui est descendu au fond de sa musique et qui remonte à la surface avec tous ses secrets. Celui qui subordonne tous les moyens de son art, toutes les ressources de son métier à la juste expression des valeurs. Celui qui nous fait tout entendre et qui n'ajoute rien ». L'interprète interprétant trouve sa vraie grandeur en se laissant traverser par l'œuvre qu'il entend restituer.

L'interprétation dispose d'un troisième état, au bout de la chaîne et revenant au départ du cycle : l'interprétation du public. Il s'agit de la manière dont est perçue, comprise, appropriée par le public des spectateurs ou des visiteurs, l'œuvre jouée ou exposée. Le regard des individus forme alors autant de ré-interprétations plurielles de ces œuvres, qui, par l'émotion qu'elles suscitent, placent le sujet en résonance et en correspondance avec l'artiste et son monde revisité de façon multiple. Interprétations dans lesquelles la part du spontané et la part du suscité, de l'individuel et du collectif, se mêlent indissociablement dans un moment crucial en forme d'aboutissement. Nous sommes là placés à la confluence de l'acte culturel et de l'acte artistique, quand l'action culturelle atteint son but ultime de mise en rapport de l'individu et de l'œuvre.

Regardés de la sorte, les trois états de l'interprétation nous semblent étroitement soudés entre eux, animés qu'ils sont par un même ressort, l'explicitation, englobés qu'ils se trouvent dans une même dialectique d'expression – impression. Dès lors, plutôt que de trois moments distincts, il s'agit plus vraisemblablement de trois séquences successives d'un même processus d'explicitation. On a coutume de donner trois sens à l'interprétation, comme le rappellent Daniel Jacobi et Anik Meunier : l'interprétation, d'abord, comme explicitation, au sens de trier, dévoiler, révéler : ils font de cette signification la posture privilégiée de l'expert ; l'interprétation ensuite, comme traduction : on désigne alors un travail empreint de neutralité, celui accompli par le traducteur ; l'interprétation enfin, comme invention ou création : position qui est celle de l'artiste ou du savant. Notre hypothèse consiste plutôt à considérer qu'explication, interprétation, création, sont présents dans les trois états de l'interprétation, qu'il s'agisse de la production de l'œuvre, de sa présentation ou de sa réception par le public. Ce qui change, d'un état à l'autre, c'est la proportion de chacun des éléments, leur dosage respectif, mais l'interprétation s'exécute toujours selon une mécanique complexe, qui n'est jamais univoque.

Lorsque nous postulons que l'interprétation est de l'ordre de l'explicitation, nous entendons d'emblée la distinguer radicalement de l'explication. En effet, malgré une origine étymologique commune (du latin *explicare*), les deux termes diffèrent sensiblement de signification. L'explication, d'abord, peut se définir comme le fait d'expliquer, de faire connaître la ou les causes, de rendre intelligible ; l'explication a ensuite pour contraire l'inexpliqué, l'incompréhensible. Que recouvre de son côté le mot « explicitation »? Il signifie rendre plus clair, énoncer formellement, dévoiler totalement ; si ce qui est expliqué se ramène à un fait dont on a donné l'explication, ce qui est explicite désigne quelque chose de clair en tous ses points. Si l'on ajoute que le contraire d'explicite est implicite, on mesure immédiatement la portée de la distinction entre explication et explicitation : ce qui est inexplicable n'existe pas, alors que ce qui n'est pas explicite est supposé exister, d'une existence cachée. Dès lors, dire de l'interprétation qu'elle est de l'ordre de l'explicitation revient à faire d'elle, avant tout, un processus de révélation, de dévoilement de sens. Elle fait passer de la nuit au jour, de l'obscurité à la lumière. Elle invente au sens où elle découvre. On peut penser à ce qu'écrivait Gœthe de sa perception de l'univers : « Si je n'avais déjà porté en moi le monde par pressentiment avec les yeux ouverts, je serais resté aveugle ».

Si elle s'en distingue profondément, l'explicitation n'exclut ni ne contredit pas l'explication ; elle peut même fréquemment y avoir recours, tant par la forme que par le fond : les procédés didactiques peuvent s'avérer des sources importantes d'éclaircissement, l' explication fonctionnant alors comme une manière d'aide à l'explicitation. Toutefois, il n'en reste pas moins que l'explicitation se situe principalement dans l'ordre du subjectif, de l'expérience sensible. Comme telle, elle constitue un concept opératoire charnière, susceptible de s'intégrer à tous les champs artistiques ou culturels, c'est-à-dire qu'elle permet de rendre compte aussi bien de la mise en

culture des œuvres que du patrimoine naturel, scientifique, technique ou industriel. L'interprétation se glisse dans le blanc des mots, dans le vide qui entoure les objets, dans l'espace qui accompagne le mouvement. On retrouve directement, semble-t-il, les principes mis en avant par Tilden comme devant gouverner l'interprétation :« Le propre de l'interprétation,- écrit-il -, est de stimuler chez le lecteur, l'auditeur ou le spectateur un désir d'élargir l'horizon de ses intérêts et de ses connaissances, de l'aider à comprendre les grandes vérités qui gisent derrière tout constat de fait ». Tilden ajoutait que l'information seule ne constituait pas de l'interprétation, laquelle déborde des informations sur lesquelles elle s'appuie le cas échéant pour devenir révélation. Tout en liant de la sorte l'ordre de l'explicitation et l'ordre de l'explication, Tilden entendait nettement subordonner la seconde à la première, en mettant l'explication au service de l'explicitation.

Cette approche large de l'interprétation conçue fondamentalement comme un processus d'explicitation devrait permettre de revisiter fructueusement des concepts qui ont fait et font encore matière à vifs débats parmi les acteurs et les chercheurs du champ culturel : notamment, ceux d'animation et de médiation. En effet, contrairement à ce qu'une approche superficielle pourrait laisser croire, animation, médiation, interprétation ne forment pas tant trois étapes successives, trois moments séparés et opposés de l'action artistique et culturelle, que trois ingrédients d'un même processus différemment dosés suivant le type d'action que l'on met en œuvre. Autrement dit, il n'y a pas eu l'ère de l'animation, à laquelle aurait succédé pour remédier à ses insuffisances l'ère de la médiation, elle même remplacée, du fait de ses excès, par l'interprétation triomphante. L'animation utilisait des outils d'interprétations, des méthodes de médiation sans toujours le savoir. La médiation, sans bien l'avouer, puisait à plein dans l'arsenal de l'interprétation pour construire ses aides, ou dans celui de l'animation pour faire fonctionner ses services pédagogiques ou culturels. Certes, les querelles de mots, quoique sans gravité, ne sont jamais innocentes. Le recours exacerbé au mot médiation exprime une intention cachée, parfois de ses utilisateurs mêmes. Nous avons tenté de montrer ailleurs ce que signifiait la préférence du terme médiation à celui d'animation. Cette survalorisation avait la couleur d'une époque qui préférait, professionnalisation oblige, le créateur à l'animateur, la posture de création à celle du développement de la créativité. A propos de ce recul du territoire de l'animation, nous écrivions : « la médiation n'était pas ignorée antérieurement. Elle désignait alors non pas un acte, mais un résultat, l'aboutissement d'un processus direct de communication : l'œuvre elle-même était médiation. Ce terme de médiation, appelé à connaître un succès grandissant et un usage pléthorique dans la période contemporaine, désigne aujourd'hui toute action susceptible de faciliter la rencontre entre les œuvres et le public ».

Cette réévaluation accompagnait, en même temps qu'elle nourrissait, un déplacement, une délocalisation des acteurs : à la différence de l'animation, qui était permanente et centrée sur le public saisi dans son contexte social, la médiation est ponctuelle et centrée sur l'œuvre. À ce déplacement géographique s'en ajoute un second, celui du centre de gravité de l'action, qui se déporte du culturel vers l'artistique. L'une des causes principales de la perte de sens de l'action culturelle aujourd'hui pourrait bien résider dans cette distance en forme de coupure entretenue entre les lieux de l'art et les lieux de vie sociale. Dès lors, le recours, souvent incantatoire, parfois pathétique, à l'interprétation, pourrait bien s'interpréter, avant tout, comme la recherche d'un véritable et authentique équilibre entre le public, l'art et la culture. Une recherche en forme de retour à l'esprit et aux méthodes de l'animation. Francis Jeanson, quand il voulait définir l'animation culturelle, insistait pour dire que son principal objectif était le suivant : permettre à un groupe social, à une communauté de mettre au jour ses propres valeurs et de maîtriser ses propres représentations, en les confrontant à l'œuvre d'art. L'idée essentielle n'est-elle pas de donner aux hommes les clés, toutes les clés de l'interprétation de l'univers proche et lointain dans lequel ils sont immergés ?

Thyphaine Yvon, " L'interprétation :partition, harmonie et contrepoint ", La Lettre de l'OCIM n° 61, janvier-février 1999, pp. 8-11.

Tilden Freeman, Interpreting our heritage, Carolina Press, 1957.

Freydefont Marcel, " Cinq références ", in " Théâtre et Patrimoine ", Théâtres en Bretagne nouvelle série n° 7, 3ème trimestre 2000.

Copeau Jacques, Anthologie subjective, Paris, Gallimard, 1999, p. 42.

Copeau Jacques, op. cit., p. 27.
Copeau Jacques, op. cit., pp.30-31.

Jacobi Daniel, Anik Meunier, " Au service du projet éducatif de l'exposition ", La Lettre de l'OCIM, n°61, pp.3-7.

Tilden Freeman, op. cit.

Patriat Claude, La culture, un besoin d'Etat, Paris, Hachette Littératures, 1998, pp.124-125.