

Patricia Limido-Heulot

Avant-propos

Roman Ingarden (1893-1970) laisse une somme considérable d'écrits, encore dispersés en plusieurs langues. Polonais, il a écrit et travaillé dans sa langue maternelle aussi bien qu'en allemand, il a rédigé quelques articles en anglais, en français et en italien, et il a traduit lui-même un certain nombre de ses ouvrages de l'allemand au polonais et du polonais à l'allemand. Les éditions Niemeyer ont entrepris une longue opération de rassemblement de ses textes, les *Gesammelte Werke* qui comptent actuellement sept volumes auxquels s'ajoutent les grands livres déjà publiés par le même éditeur. Mais cette entreprise est pour le moment suspendue. Souhaitons qu'elle reprenne vie, car il reste encore de nombreux textes accessibles seulement en polonais et dont l'exploitation reste de ce fait difficile et limitée, alors qu'un certain nombre de philosophes polonais ont prolongé et développé l'interprétation de ces textes (D. Gierulanka, A. Póltawski ou W. Stróżewski).

Pour autant, l'intérêt pour la philosophie d'Ingarden ne disparaît pas et différents recueils et colloques lui ont été consacrés ces dernières années, en Allemagne comme en France. Les États-Unis ne sont pas en reste grâce aux nombreuses éditions de Anna-Teresa Tymieniecka – une de ses premières disciples – qui a fondé le World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning, à Belmont, Massachusetts, et a développé l'édition d'un recueil spécialisé les *Analecta Husserliana* dont trois volumes sont consacrés à Ingarden – les *Ingardeniana*. Cette diffusion, d'abord large et ouverte à tous les aspects de la philosophie d'Ingarden, est désormais prolongée par des travaux plus particulièrement axés sur la reprise et la discussion de ses thèses logiques et ontologiques comme en témoignent les ouvrages et les articles de Guido Küng, Barry Smith, Peter Simons, Kazimierz Rynkiewicz, Arcadius Chrudzimski, Gregor Haefliger, Daniel von Wachter ou encore Amie Thomasson¹.

• 1 – Voir par exemple : A. CHRUDZIMSKI, *Die Erkenntnistheorie von Roman Ingarden*, Dordrecht, Kluwer, 1999 ; G. HAEFLIGER, *Über Existenz: die Ontologie Roman Ingardens*, Dordrecht, Kluwer,

Mais si l'ontologie d'Ingarden est actuellement revisitée et approfondie dans des perspectives philosophiques inspirées par la tradition analytique, ses différentes études esthétiques ont déjà fait l'objet d'attentions particulières depuis son exploitation par l'école de Constance et la théorie de la réception, et elles ont eu un véritable impact sur les développements de la théorie littéraire (René Wellek ou Käte Hamburger). Sa conception de l'expérience esthétique a visiblement influencé la réflexion phénoménologique de Mikel Dufrenne, et son ontologie de l'œuvre d'art – en particulier la question des modes d'existence de l'œuvre d'art – alimente un certain intérêt chez des esthéticiens analytiques tels que Joseph Margolis ou Jerrold Levinson.

Toutefois, l'esthétique d'Ingarden ne se limite pas, loin s'en faut, à l'analyse du texte littéraire, même si sa première grande recherche – *L'Œuvre d'art littéraire* – est encore souvent la principale référence connue. C'est pourquoi cette journée d'études², organisée par le département d'Histoire de l'Art de l'université Rennes 2, a souhaité se consacrer à la pluralité des directions ouvertes par l'esthétique d'Ingarden pour combler cette lacune et mettre l'accent sur la possibilité d'une esthétique capable d'embrasser la diversité des arts. En procédant à l'analyse de l'architecture, de la littérature, de la peinture, de la musique et du film, Ingarden parvient en effet à une certaine unité de compréhension dans le domaine des différents arts et offre la possibilité d'envisager une esthétique philosophique « générale » qui trouve sa fondation dans une ontologie de l'œuvre d'art et de l'objet esthétique et permet de revisiter les modalités de l'expérience esthétique. À cet égard, il nous a paru nécessaire et pertinent de réveiller l'étude de cette esthétique qui engage encore aujourd'hui des questions que maints philosophes – ontologues et esthéticiens – se posent, et cette actualité repose, nous semble-t-il, sur au moins trois dimensions inhérentes à la démarche ingardenienne. D'une part, la possibilité d'une philosophie esthétique résolument inter-artistique, d'autre part la souplesse que favorise le choix d'une certaine neutralité ontologique, et enfin ce qu'on pourrait appeler une valeur d'usage de cette esthétique en ce qu'elle autorise de larges applications de ses concepts à divers champs de la réflexion et de la culture.

Depuis la colossale entreprise de Hegel, explorant l'ensemble des Beaux-Arts de son temps, on ne trouve plus guère de tentatives philosophiques qui se soient

1994; B. SMITH, « An Essay in Formal Ontology », *Grazer Philosophische Studien*, 6, 1978; D. von WACHTER, *Dinge und Eigenschaften. Versuch zur Ontologie*, Detelbach: Röhl, 2000 (thèse soutenue à l'université de Hambourg); K. RYNKIEWICZ, *Zwischen Realismus und Idealismus: Ingardens Überwindung des transzendentalen Idealismus Husserls*, Ontos Verlag, 2008.

• 2 – Journée d'études tenue le 18 mars 2011 et soutenue par l'équipe d'accueil, Histoire et Critique des Arts, EA, 1279.

risquées à embrasser la diversité des arts sous une approche commune et unitaire. On peut évoquer les travaux d'Étienne Souriau, de Mikel Dufrenne ou de Gérard Genette qui s'efforcent, chacun à leur manière, de considérer le phénomène esthétique dans sa globalité, mais à cet effort Ingarden ajoute des analyses particulières et spécifiques pour chacun des grands domaines artistiques, et singulièrement en des champs – l'architecture et le film – qui n'ont guère été étudiés d'un point de vue philosophique (si l'on excepte la démarche de Deleuze sur l'image-mouvement) et pour lesquels on peut envisager à sa suite de nouvelles investigations appliquées. Ce qui nous paraît donc notable et intéressant pour la période contemporaine qui est la nôtre, c'est cette conjonction d'une esthétique et d'une ontologie de l'art³.

De fait, la question du mode d'existence des œuvres d'art est récurrente dans l'histoire de l'esthétique et continue d'appeler la réflexion, d'autant plus que le recours à des artefacts ou à des dispositifs complexes réactive la distinction de l'œuvre d'art et de son support, et exige le concours actif-passif du spectateur, invité non seulement à vivre l'expérience de l'œuvre mais encore à penser sa propre expérience. Dans ce contexte, c'est non seulement le statut de l'œuvre qui appelle une réévaluation mais aussi bien la place et le rôle du spectateur. Et à cet égard, les positions d'Ingarden apportent à leur tour des moyens conceptuels de penser autrement la relation esthétique. Il importe d'ailleurs de souligner que dès les années soixante, Ingarden a recours aux notions de « situation » et de « rencontre » pour qualifier la relation esthétique qu'il envisage résolument, et même de manière de plus en plus radicale, comme une expérience active et participative dans laquelle le spectateur concrétise l'œuvre, c'est-à-dire la réalise au point d'accéder au statut de co-créateur. Si l'on a coutume de voir en Ingarden un classique qui ne comprendrait que la littérature du XIX^e siècle, il est tout de même plaisant de voir qu'il recoupe pourtant les propos d'un artiste moins classique – Allan Kaprow – qui souhaitait que « le visiteur devienne co-créateur ». Par sa conception de l'œuvre comme objet intentionnel appelant sa concrétisation et comme sa re-création par le spectateur, Ingarden favorise donc un nouvel examen de l'expérience et de l'attitude esthétiques compatibles avec les nouveaux dispositifs de l'art contemporain.

On peut discuter de la validité ou de la possibilité de sa conception de l'attitude esthétique (qui emprunte une large part de sa description à l'attitude kantienne, désintéressée et neutralisante), mais il reste que son examen permet aussi de s'interroger à nouveaux frais sur le sens même de l'expérience et de ses différentes modalités par distinction d'avec l'expérience ordinaire, qui plus est dans un contexte métaphysique et ontologique qui n'est pas trop onéreux. En effet, le réalisme

• 3 – Voir par exemple l'approche synthétique de J. MITSCHERLING, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, University of Ottawa Press, 1997.

d'Ingarden, qui l'a engagé dans une critique continue de l'idéalisme transcendantal de son maître Husserl, est aussi ce qui le conduit à une position ontologique relativement neutre et en continuité avec l'attitude naturelle. Paradoxalement, ce réalisme est aussi pour Ingarden le résultat d'une adhésion à la démarche husserlienne des *Recherches logiques* qui exigeaient une mise entre parenthèses de tous les présupposés épistémologiques et métaphysiques pour se consacrer à l'analyse pure des vécus, des actes et des objets. Il en résulte une réserve et une neutralité ontologiques qui ne concèdent que la possibilité d'accéder à un point de vue éidétique mais qui reste possibiliste ; ce pourquoi Ingarden ne cesse de multiplier les remarques telles que « si jamais un tel objet existe » ou « si jamais une telle qualité existe » afin que son lecteur ne prenne pas ses analyses menées *ex hypothesi* pour des décisions métaphysiques de « contrebande » comme il en fera le reproche à Husserl. Par suite, le sujet pensant, le sujet des actes et des expériences, n'est pas l'ego transcendantal husserlien, mais un moi pur ou purifié, comparable à l'ego cartésien, et qui n'est distant de la personne réelle psycho-physique que par un mouvement d'abstraction idéatrice. C'est pourquoi son propos s'installe surtout au point de vue d'une représentation distanciée, c'est-à-dire encore dans la sphère de la représentation psychologique. Reste la question du statut de l'objet intentionnel et de son mode d'existence : constitue-t-il vraiment un nouveau mode d'être, ou bien n'est-il qu'un être de représentation comme le suggère Mikel Dufrenne⁴ ? À tout le moins, cet objet est l'occasion de discussions fécondes et stimulantes sur le statut toujours problématique de l'œuvre d'art par opposition aux autres objets de l'expérience sensible.

D'une certaine manière, c'est peut-être cette inscription dans un point de vue réaliste – Ingarden conserve les traits d'un certain essentialisme aristotélicien – qui permet aussi le dialogue de cette philosophie esthétique avec des points de vue issus des sciences de l'homme et de la culture et une souplesse d'adaptation et de reprise de ses principaux concepts⁵. On a évoqué la place du spectateur, et il faut lui ajouter comme son corollaire les activités de concrétisation et d'actualisation, de remplissement et de variation des lieux d'indétermination (*Unbestimmtheitsstellen*) ; autant de perspectives qui peuvent entrer dans un dialogue concret avec des recherches relevant de l'histoire, de l'histoire du goût et de sa réception, de la sociologie et des conduites culturelles comme aussi de la théorie de l'image. Il est en ce sens très intéressant de souligner que l'histoire de l'art elle-même tend à reprendre et à utiliser ces catégories pour mener des analyses concrètes d'œuvres, comme en témoignent désormais les travaux de Wolfgang

• 4 – M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. 1, Paris PUF, 1953, p. 269.

• 5 – Voir par exemple le recueil d'A. CHRUDZIMSKI, *Existence, Culture, Persons: The Ontology of Roman Ingarden*, Francfort, Ontos Verlag, 2005.

Kemp⁶, de Bruno Boerner ou de Georges Didi-Huberman⁷ qui revisite l'héritage phénoménologique pour entrer dans des lectures précises de l'art contemporain.

Ajoutons encore que les travaux de Ingarden donnent déjà et peuvent aussi donner lieu, encore une fois dans le cadre d'une reprise et d'une appropriation adaptée aux cas particuliers, à de nouvelles études sur la fiction croisant les points de vue littéraire, ontologique et logique⁸.

Enfin, on relèvera également les difficiles questions relatives aux valeurs esthétiques et artistiques auxquelles Ingarden s'est confronté avec plus ou moins de certitude, pour faire par là écho au titre de l'un de ses derniers textes – *Ce que nous ne savons pas des valeurs*. Refusant en effet tout relativisme, il s'efforce de comprendre comment la valeur d'une œuvre (ou ce qu'il appelle ses qualités-de-valeur – beauté, sublimité, grâce, insipidité, etc.) peut naître sur la base de qualités potentiellement esthétiques et comment celles-ci pourraient être à leur tour comme dérivées de propriétés neutres. La volonté de donner une fondation consistante, sinon objective, aux valeurs, par suite aux jugements, l'entraîne dans une entreprise cherchant à situer des relations de dérivation et d'harmonisation des qualités, de telle manière que l'appréciation soit fondée dans une expérience qui fait concrètement l'épreuve d'une réalité harmonique, ou au contraire constate la dissonance ou l'inconsistance d'une figure ou d'une scène. Une expérience donc où le sujet « découvre » et constate, comme dit Ingarden, une « réalité » objectivement douée de valeur. Cet examen complexe ne nous semble pas relever d'une arrière-garde philosophique cherchant de l'objectivité là où les sciences humaines ont introduit et démontré le poids de l'historicité et de la variation culturelle dans les comportements et les pratiques, d'autant plus qu'Ingarden lui-même concède son droit à une certaine relativité en accordant une place centrale au processus de concrétisation, c'est-à-dire au processus subjectif d'appréhension des œuvres⁹. Mais par-delà cette relativité initiale du regard tributaire de l'éducation

• 6 – W. KEMP, *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1992, et dans cette optique d'analyse on peut voir aussi tout récemment la journée d'études du 26 mai 2012, organisée par Etienne Jollet à l'INHA, *Le Temps du spectateur, temporalités du rapport à l'œuvre d'art visuel*.

• 7 – G. DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992

• 8 – B. SMITH, « Ingarden vs. Meinong on the Logic of Fiction », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 41, n° 1/2, 1980; I. JOHANSSON, « Fictions and the Spatiotemporal World – in the Light of Ingarden », *Polish Journal of Philosophy*, vol. IV, n° 2, 2010.

• 9 – Voir par exemple les remarques suivantes dans « Valeur artistique et valeur esthétique » (1963) : « L'alternance de période de rayonnement et d'obscurité et les variations dans le nombre d'observateurs possibles qui en résulte – le fait qu'à différentes époques la même œuvre d'art apparaisse sous des modes de concrétisation très différents, le fait qu'elle change comme si c'était son aspect et ses caractéristiques qui changeaient, qu'elle perde son pouvoir d'action sur les observateurs et puisse seulement montrer imparfaitement ses valeurs potentielles – tout ceci explique

artistique et du goût, il entend aussi faire sa place à la nature même de l'œuvre, à ses exigences et à ses prescriptions, car l'harmonie polyphonique des qualités propres d'une œuvre d'art – si jamais elle existe – ne peut être tenue pour une dimension variable ou variant au cours de l'histoire de sa réception culturelle. Son effort pour penser à la fois une certaine relativité et pourtant une légalité et une objectivité des valeurs peut certainement entrer en dialogue avec les récentes démarches analytiques menées autour des qualités esthétiques émergentes ou des propriétés secondaires¹⁰.



Pour ces différentes raisons, cette journée d'études a cherché à souligner l'intérêt et l'actualité de l'esthétique d'Ingarden au regard des questions qui intéressent et animent le large champ des études artistiques et culturelles.

Pour introduire la recherche, Edward Swiderski a souhaité se livrer à un examen comparatif de l'esthétique d'Ingarden avec celle de Kant. Cette démarche judicieuse lui permet de clarifier le sens de l'attitude et de l'expérience esthétiques, dont il rappelle le caractère historiquement marqué et l'importance dans la définition même de l'œuvre d'art. La comparaison permet de dérouler le sens des différentes phases de l'expérience esthétique que distingue Ingarden et surtout d'interroger le statut des qualités autant que celui de la valeur esthétique. Ce faisant, c'est le fondement même de l'esthétique ingardenienne qui est mis en lumière, révélant la tension qui l'anime entre subjectivisme et objectivisme.

Patricia Limido-Heulot a présenté ensuite l'étude consacrée à l'œuvre architecturale pour examiner comment Ingarden parvient à maintenir l'unité de sa conception de l'œuvre d'art comme objet intentionnel face à ce cas limite où il est difficile, sinon curieux, de dissocier le bâtiment réel de l'œuvre d'art puisque le spectateur se tient devant une seule et même réalité complète. Cette approche permet de préciser les relations – parfois complexes ou discutables – qu'Ingarden établit entre l'œuvre d'art, son support matériel et l'objet esthétique constitué sur ces bases. Elle permet aussi de comprendre en quelle mesure Ingarden fait toute leur place aux dimensions historiques et culturelles de notre rapport général aux œuvres d'art, mais aussi à la dimension temporelle et corporelle d'une expérience esthétique singulière.

La question du temps revient au premier plan dans la contribution d'Alexis Malalan qui examine le statut de l'œuvre musicale et de sa temporalité dans le

pourquoi la théorie de la relativité et de la subjectivité des valeurs esthétiques et artistiques soit si populaire et paraisse si vraisemblable » (*Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2011, p. 145).

• 10 – Voir par exemple R. POUIVET, *Le Réalisme esthétique*, PUF, 2006, ou E.M. ZEMACH, *La Beauté réelle, Une défense du réalisme esthétique*, PUR, coll. « *Æsthetica* », 2005.

sillage d'Ingarden. Il est alors intéressant de voir comment s'opèrent l'application et la reprise des mêmes catégories en ce nouveau domaine de l'art où l'on retrouve les mêmes lignes de tension entre support matériel, concrétisation et actualisation des qualités-de-valeur, entre la réalité de la partition et le statut intentionnel de la pièce musicale interprétée.

Si la musique comme l'architecture posent des difficultés à l'analyse ingardenienne et à son désir d'une théorie unifiée des arts, Hanna Konicka revisite la conception qu'Ingarden propose du cinéma et du film saisis en tant qu'œuvre d'art dans le cadre d'un possible système des arts. Elle retrouve les difficultés liées aux rapports entre l'œuvre et son support ou son fondement physique et la possibilité de comprendre l'ensemble des œuvres d'art sur le modèle d'une structuration en strates.

La question du support matériel de l'œuvre et des aspects physiques qui s'y proposent est à nouveau au centre de la réflexion de Wioletta Miskiewicz qui l'aborde alors dans le cadre des arts plastiques et plus particulièrement dans l'œuvre picturale. Cette contribution, en précisant les modes de perception qui s'exercent dans l'attitude esthétique, permet d'éclairer l'approche d'Ingarden par opposition au physicalisme qui retient encore Husserl et permet surtout d'affiner le statut des aspects qui constituent la base et l'amorce de la perception de l'œuvre. Car si généralement les aspects désignent les aspects intentionnellement reconstruits par le lecteur d'un texte littéraire, ils prennent une tout autre valeur dans le cas de la peinture et s'offrent en tant que réalité matérielle concrète destinée à orienter l'activité du regardeur vers la formation de l'objet esthétique qu'est l'œuvre elle-même. Ils s'avèrent ainsi une réalité mixte, une interface entre la conscience et l'œuvre.

La littérature et l'œuvre littéraire font l'objet des deux contributions suivantes.

Rolf Fieguth présente et illustre, avec un exemple appliqué à un texte de Mallarmé, la démarche de concrétisation dont Ingarden fait le centre et la pièce maîtresse de la réception esthétique, et tout l'intérêt de son article est de révéler par le fait la possibilité et la réalité de variations légitimes dans le processus de concrétisation. De son côté, Olivier Malherbe s'attache à expliciter la dimension de vérité qu'Ingarden accorde à l'œuvre d'art littéraire et pour cela précise le statut des quasi-jugements qui composent le texte littéraire, ce qui lui permet d'articuler les dimensions logiques et ontologiques qui animent l'approche esthétique d'Ingarden. Par suite, entre état-de-choses réel et état-de choses intentionnel, il montre aussi comment s'ouvre un certain espace de manifestation des qualités esthétiques d'une œuvre.

Dans une approche plus logicienne, Roger Pouivet revient sur le statut de l'objet intentionnel qui constitue le pré-requis de l'esthétique d'Ingarden et s'il en conteste la possibilité et la réalité, il souligne néanmoins l'importance d'asseoir une philosophie de l'art sur une ontologie et propose de repenser l'intentionnalité de

l'œuvre d'art en terme de description intentionnelle plutôt qu'en terme d'objet, par suite de mode d'être.

Enfin pour terminer ce parcours à travers les grands lieux de l'esthétique ingardenienne, Bruno Boerner a proposé une application concrète de ses deux grandes catégories – la concrétisation et le remplissement des lieux d'indétermination – à la lecture des sculptures du portail de l'église abbatiale de Conques. Il a clairement montré à son tour le poids du contexte culturel dans cette concrétisation autant que la possibilité pour chaque lecteur de faire varier les concrétisations en fonction de son attitude circonstancielle. Sa démarche témoigne aussi par là de la possibilité d'un échange fécond et heuristique entre les sciences de l'homme, rappelant que la philosophie esthétique ne peut – pas plus que l'œuvre d'art – s'envisager comme une activité autonome fermée et coupée de tout contact avec les disciplines attachées à l'étude de l'homme et de son monde.

Ce parcours mené autour des différents domaines artistiques – littérature, architecture, musique, film, arts plastiques – est associé à la publication d'une traduction inédite d'un texte d'Ingarden consacré au jugement de goût, car l'ensemble des phases de l'expérience esthétique culmine nécessairement dans la déclaration et l'affirmation d'un certain jugement. Parce qu'il est toujours controversé, taxé de subjectivisme ou de relativisme, le jugement de goût n'a pas bonne presse et pourtant Ingarden tente, dans ce texte de 1958, de montrer qu'il peut aussi s'appuyer sur le fondement « subjectif-objectif » d'une expérience qui fait l'épreuve d'une certaine réalité harmonique, laquelle souhaite alors son partage avec les autres à travers le discours et le dialogue. Ce faisant, Ingarden propose des distinctions assez fines entre le jugement, l'appréciation et l'évaluation, distinctions qui permettent, peut-être à leur tour, de trouver une ligne de passage – étroite – entre un relativisme trivial et un réalisme radical pour décider du statut incertain des valeurs de l'œuvre d'art.