

Sur l'esthétique d'Ingarden : création artistique et objets intentionnels

I. Introduction

Roman Ingarden (1893-1970) est un phénoménologue polonais, disciple de Husserl et auteur d'une œuvre assez monumentale – même si relativement méconnue – embrassant divers champs de la philosophie, dont l'esthétique, l'ontologie et la théorie des valeurs.

Puisqu'il est relativement peu connu, je vais commencer par présenter brièvement son parcours intellectuel, qui est assez particulier. Il étudie la philosophie auprès de Husserl et gardera toute sa vie une relation d'amitié et d'admiration critique avec son maître. La critique qu'Ingarden adressera à Husserl tourne autour de ce qu'on a coutume d'appeler le « tournant idéaliste » de Husserl. En effet, dans ses *Recherches Logiques*, Husserl met sur pied une phénoménologie dite « réaliste » qui a pour but la description des essences des choses via la réduction eidétique. Plus tard, à partir des *Ideen I*, Husserl – du moins c'est ainsi que le comprennent certains disciples, dont Ingarden – opère un « tournant idéaliste » ou « transcendantal » en passant d'une phénoménologie *descriptive* à une phénoménologie *constitutive* qui tente de retracer les étapes de la constitution des objets dans et par la conscience.¹

Se faisant, Ingarden a l'impression – et même la certitude – que Husserl *réduit* le monde à une chose créée par la conscience. Il s'appuie pour cela sur certaines phrases choc des *Ideen I* de Husserl comme « La réalité, aussi bien la réalité d'une chose prise séparément que la réalité du monde dans son ensemble, ne comporte par essence (au sens strict que nous prenons) aucune autonomie. Ce n'est pas en soi quelque chose d'absolu qui se lie secondairement à un autre absolu ; ce n'est, au sens absolu, strictement rien ; elle n'a aucune 'essence absolue' ; son titre d'essence est celui de quelque chose qui par principe est *seulement* intentionnel, *seulement* connu, représenté de façon consciente, et apparaissant »².

Cette réduction du monde à un objet de la conscience est insupportable pour Ingarden qui est, au contraire, totalement convaincu de l'hétérogénéité de ces deux régions de l'être et donne le coup d'envoi de la philosophie ingardénienne en conduisant à la création d'un de ses chefs-d'œuvre : *L'œuvre d'art littéraire*. On peut ici être surpris et se demander légitimement ce qu'un ouvrage consacré à l'art – et plus particulièrement à la littérature – apporte comme argument contre l'idéalisme husserlien.

¹ Sur toute cette problématique, voir LIMIDO-HEULOT P., « Phénoménologie et ontologie chez Roman Ingarden », in INGARDEN R., *La controverse Idéalisme-Réalisme*, trad. fr. présentation et notes par Patricia Limido-Heulot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2001, pp. 9-145.

² HUSSERL E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, § 50, pp. 164-165.

L'argument d'Ingarden est en fait assez simple. Si Husserl considère que le monde est créé par la conscience, il attribue, en fait, au monde un mode d'existence *intentionnel, conscientiel* pourrait-on dire – au lieu du mode d'existence réel qui lui conviendrait selon Ingarden. Ingarden va donc étudier un objet dont le mode d'existence intentionnel ne fait aucun doute : l'œuvre littéraire – qu'on ne peut évidemment pas réduire à son substrat physique qu'est le livre – afin de « voir ensuite si les 'objets' réels, selon leur essence, peuvent avoir la même structure et le même mode d'être »³ Bien entendu, Ingarden sera conduit à montrer toute une série de différences structurelles qui existent entre ce type d'objet et les objets du monde réel.

Après ce premier ouvrage, Ingarden continuera sa discussion avec son maître dans son œuvre gigantesque, comptant plusieurs milliers de pages, *La controverse sur l'existence du monde*. Cette œuvre, inachevée, renferme en fait une somme ontologique consacrée à la réfutation de l'idéalisme mais dont l'intérêt dépasse largement la querelle qui sépare Ingarden de son maître. En témoigne l'intérêt que ce livre suscite depuis quelques années dans la philosophie analytique et ontologique d'inspiration anglo-saxonne.⁴

Si les débuts des travaux d'Ingarden en esthétique sont dictés par des considérations ontologiques, cette branche de sa philosophie va ensuite s'autonomiser et occuper notre auteur pendant un temps considérable.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je ferai encore une dernière remarque : la philosophie d'Ingarden présente un caractère systématique très développé, dont l'ontologie générale est la base et dont l'esthétique est, nous allons le voir, largement tributaire. En effet, se demander « Qu'est ce qu'une œuvre d'art ? » qu'est-ce sinon poser une question ontologique concernant *l'être* de cet objet particulier ?

³ INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire*, trad. fr. Philibert Secretan *et al.*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, Préface, p. 8.

⁴ Voir par exemple SIMONS P., « Ingarden and the Ontology of Dependence », in CHRUDZIMSKI A., *et al.*, (sous la direction de), *Existence, Culture, and Persons, The Ontology of Roman Ingarden*, Frankfurt, Ontos Verlag, 2005, pp. 39-53 ou encore VON WACHTER D., *Dinge und Eigenschaften. Versuch zur Ontologie*, Dettelbach, Verlag J. H. Röll, 2000.

II. Hypothèse de recherche : la création au cœur de l'esthétique ingardénienne ?

L'esthétique d'Ingarden s'articule, en simplifiant légèrement, autour de trois problématiques principales. Tout d'abord, ce qu'on pourrait appeler un pôle *objectif*, à savoir une attention portée à la structure et au mode d'être des différentes œuvres d'art, que cela soit la littérature, la musique, ou encore la peinture ou l'architecture. Ensuite, un pôle *subjectif* qui tourne autour de la réception de l'œuvre et de l'*expérience esthétique* qu'elle provoque chez le spectateur et qui conduit à la formation de ce qu'Ingarden appelle un *objet esthétique*. Enfin, la question des *valeurs* esthétiques et artistiques qui traversent l'œuvre et l'objet esthétique et qui expliquent tant le plaisir que peut nous procurer l'art que sa signification et son importance dans la vie humaine.

Cependant, l'articulation de ces différentes problématiques n'est pas des plus aisées. En effet, il est rare qu'Ingarden les traite conjointement, et l'on a assez vite un sentiment d'éclatement – qui se ressent également dans les travaux des commentateurs qui appuient souvent plus sur l'une ou l'autre dimension. Mon hypothèse de recherche consiste à soutenir que c'est la problématique de la *création* qui constitue le cœur de l'esthétique ingardénienne et permet d'en redistribuer et réarticuler les parties de manière plus satisfaisante.

Dans un article tardif, publié un an à peine avant sa mort, Ingarden professe en effet qu'une esthétique bien pensée doit prendre comme fait fondamental « *la rencontre ou [...] la communion entre l'artiste ou l'observateur et un certain objet, en particulier une œuvre d'art ; une rencontre bien spécifique, qui conduit dans certains cas, d'une part à l'émergence de l'œuvre d'art ou de l'objet esthétique, et, d'autre part, à la naissance de l'artiste créateur ou de l'observateur ou du critique éprouvant une expérience esthétique* »⁵.

On peut comprendre assez intuitivement qu'en effet, le processus créatif mobilise l'ensemble des pôles de l'esthétique ingardénienne : le pôle « objet » - puisqu'il s'agit de *faire œuvre* - ; le pôle « sujet » - puisque nous avons un artiste qui créé et, en créant, passe par divers vécus esthétiques - ; et enfin le pôle des valeurs puisque tout le travail de l'artiste consiste à trouver les moyens de faire émerger celles-ci – et qu'elles sont la raison même de son action.

Cependant – et c'est là qu'on touche à quelque chose de plus spécifique à l'esthétique d'Ingarden – la « rencontre » qui peut avoir lieu entre une œuvre et un *spectateur* est également placée sous le signe d'un processus créatif puisque tout spectateur est, d'après Ingarden, co-créateur de l'objet de son expérience esthétique : « l'observateur esthétique accède, pendant qu'il appréhende l'œuvre de l'artiste, à une sorte de co-travail congénial avec l'artiste. On dira aussi que l'observateur doit

⁵ INGARDEN R., « De l'esthétique phénoménologique. Essai de définition du domaine de recherche », in INGARDEN R., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, choix de textes 1937-1969*, trad. fr., présentation et notes par Patricia Limido-Heulot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011, pp. 46-47, je souligne.

développer un *certain mode de comportement créateur* pour parvenir à une concrétisation esthétique de l'œuvre et donc à un objet esthétique ». ⁶ Comment et pourquoi, nous y reviendrons.

III. Ontologie de l'œuvre d'art

Puisque ma problématique de thèse navigue au cœur de l'esthétique ingardénienne, il est assez difficile de lui donner de la chair et de la déployer pleinement en une demi-heure. Je vais donc commencer par tenter d'expliquer en quoi, pour Ingarden, on peut faire de tout spectateur un co-auteur, un co-créateur. Ce point peut sembler anecdotique, mais il brasse et remet en mouvement de larges pans de l'esthétique ingardénienne dont j'espère ainsi vous donner un aperçu intéressant. Afin de stimuler la discussion qui suivra mon exposé, j'appuierai également sur certaines des thèses les plus exotiques (et controversées) d'Ingarden.

A. Mode d'existence intentionnel

Comme je l'avais mentionné au début de mon exposé, Ingarden commence à s'intéresser aux œuvres d'arts entant qu'elles sont des objets possédant un mode d'existence (ou mode d'être) intentionnel. Ingarden distingue en effet plusieurs modes d'existence (réel, idéal, absolu et intentionnel) qui divergent par certains traits. Ainsi, tout être intentionnel est frappé d'*hétéronomie* - par opposition à l'*autonomie* des objets réels - qui signifie qu'il ne possède pas en lui-même la source de son existence, mais que c'est bien la *conscience* qui le fait être. L'être intentionnel n'est donc, pour Ingarden, qu'un « demi-être », presque un « rien » puisqu'il n'est rien *par lui-même*. C'est pourquoi l'on peut le créer si facilement : chacun d'entre nous peut créer une licorne intentionnelle - une licorne réelle, c'est une autre histoire. Ingarden insiste particulièrement sur le fait que l'œuvre d'art n'a rien de réel et que le livre physique, le tableau ou même la sculpture n'en sont qu'un *substrat physique* qui ne fait pas partie de l'œuvre en tant que telle. C'est la évidemment une thèse très forte et assez contre-intuitive pour certains arts.

Prenons un tableau, un portrait par exemple. En tant qu'objet physique, il est couvert de diverses taches de couleurs. Tant que nous ne voyons pas *ce qu'il* représente, ces taches sont simplement des propriétés d'un sujet de propriété qui est le tableau physique (*Gemälde*). Mais lorsque nous comprenons qu'il s'agit en fait d'un portrait (donc d'une œuvre, ce qu'Ingarden appelle *Bild*)⁷, toutes ces qualités sont réorganisées pour qualifier non plus le tableau, mais bien le *visage représenté*. Le

⁶ INGARDEN R., INGARDEN R., « Vécu esthétique et objet esthétique », in INGARDEN R., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, choix de textes 1937-1969*, trad fr., présentation et notes par Patricia Limido-Heulot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011, p. 80, je souligne.

⁷ INGARDEN R., « Le Tableau », in INGARDEN R., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, choix de textes 1937-1969*, trad. fr., présentation et notes par Patricia Limido-Heulot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011, § 5, p. 221.

tableau physique n'a pas de sourire, le visage, si. C'est la base même des arts représentatifs : « sur les qualités données nous imposons pour ainsi dire la structure catégoriale de l'objet figuré tel qu'il peut apparaître dans les qualités *données*. »⁸. Il y a donc, en fait, une réorganisation des qualités sous un nouveau sujet de propriété, création d'un nouvel objet qui lui est intentionnel et non plus réel.

Le caractère intentionnel des œuvres d'art nous amène à nous intéresser à deux autres particularité de ce type d'objets : Ingarden les considère (sauf exceptions) comme des objets *schématiques* et *polystratiques*.

B. Polystraticité

En effet, Ingarden considère que la plupart des œuvres d'art sont composées de plusieurs strates (ou couches) qui entretiennent entre elles des rapports tout à fait particulier. On en trouve ainsi, par exemple, deux pour la peinture représentative, une pour la musique classique (sans paroles) et quatre pour l'œuvre d'art littéraire.

Ainsi, pour une œuvre littéraire, nous retrouvons⁹ : la *couche glossophonique* (les mots en tant que sons), la *couche des unités de sens* (le sens des mots), la *couche des objets figurés* (les objets « imaginés ») et la *couche des aspects schématisés* (la manière dont nous sont présentés ces objets imaginés) qui possèdent chacune une fonction et des relations particulières. Pour Ingarden, la couche glossophonique possède une sorte de primat ontologique puisque c'est la seule qui est à même de mener au dévoilement les autres couches. Par contre, d'un point de vue structurel, c'est à la couche des unités de signification que revient le rôle d'assurer le lien entre les vocables d'une part, et les objets et aspects de l'autre, et de permettre aussi le déploiement de ces mêmes objets figurés et aspects. Enfin, dans le processus de lecture, c'est souvent la couche des objets figurés qui prend la place la plus importante (du moins dans la prose). C'est ainsi qu'on peut « adapter » un roman au cinéma : on garde la couche des objets figurés, les autres sont extrêmement modifiées ou disparaissent. Souvent on ne gardera telles quelles que quelques répliques de l'un ou l'autre dialogue.

On le voit, une œuvre est polystratique lorsqu'elle contient des éléments hétérogènes, par exemple des objets figurés et des sons.¹⁰ A l'intérieure d'une strate, par contre, les éléments sont homogènes et se structurent en totalités d'ordre supérieur : les sons forment des rythmes, les mots des phrases, les objets des mondes, etc. Chacune de ces strates contient aussi ce qu'Ingarden appelle des qualités-de-valeur, c'est-à-dire des caractéristiques spéciales qui permettront au spectateur ou au lecteur – si l'œuvre est bien faite et que le lecteur lit « bien » - de manifester des valeurs esthétiques.

Enfin, une dernière dimension est propre à un certain type d'œuvres : leur dimension quasi-temporelle ou, comme Ingarden l'appelle, leur « ordre de

⁸ INGARDEN R., « Vécu esthétique et objet esthétique », art. cit., pp. 83-84, l'auteur souligne.

⁹ Voir INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire*, op. cit.

¹⁰ INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, trad. fr., notes et présentation par Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1989, pp. 77-78.

succession ». Le film, la musique, l'œuvre littéraire ont leurs parties agencées dans un ordre précis, et qui possède une plasticité limitée. On ne peut toucher à leur succession sans détruire l'œuvre (que le lecteur lise ce texte en prenant chaque phrase à l'envers, il en sera d'emblée convaincu). A proprement parler, l'œuvre n'est *pas* temporelle (puisque toutes ses parties sont « déjà écrites », et coexistent dans un même présent dans le livre)¹¹, mais, par contre, sa concrétisation l'est nécessairement.

C. Schématisme

Le schématisme des œuvres d'art est assez simple à comprendre et découle directement de leur mode d'être intentionnel. Nous l'avons dit, ce caractère intentionnel des œuvres d'art permet la liberté de l'artiste, mais il a également pour conséquence que toutes ces œuvres sont *incomplètes, partiellement indéterminées* – contrairement à l'objet réel qui est toujours parfaitement déterminée, même si certaines caractéristiques peuvent nous en être inconnues. Si l'on sait tous que Harry Potter a une cicatrice sur le front ou qu'Hercule Poirot arbore une imposante moustache, personne ne connaît, en revanche, leur taille exacte, ou le détail de leur physionomie. Pas parce que nous ne le *savons pas* mais bien parce qu'il n'y a *pas* de réponse et que tout ce qui n'est pas spécifiquement déterminé par le texte reste indéterminé. Et il en va de même pour la (quasi) totalité des arts : si une peinture nous présente une maison, nous n'en connaissons pas l'autre face, si un film se déroule dans un appartement, nous ne savons pas ce qu'il y a au dehors. Nous ne le savons pas et, à parler plus strictement, ces choses sont indéterminées.

Le schématisme ne se limite d'ailleurs pas à la fonction de copie du monde réel : une partition musicale nous laisse aussi libre dans une certaine mesure de nos interprétations, etc.

Ainsi, pour Ingarden, toute œuvre d'art (ou presque) est une structure schématique, remplie de *lieux d'indéterminations*.¹²

C'est là une des différences les plus essentielles entre un objet intentionnel et un objet réel : un objet réel forme une *unité concrète* et entièrement déterminée dont les déterminations peuvent être infiniment pluralisées par un sujet parlant.¹³ Ce qui se *donne* d'un coup peut ainsi être *décrit* par un nombre infini de phrases. Or, le nombre de phrase qui compose un livre est évidemment fini et, dès lors, les objets ne peuvent être totalement déterminés. « l'objet figuré, 'réel' selon sa teneur, n'est pas un individu authentique, déterminé de toutes part d'une manière parfaitement univoque, qui forme une unité originaire ; il n'est qu'une formation *schématique* qui présente divers lieux d'indétermination et un nombre fini des déterminations qui lui sont positivement attribuées, bien qu'il soit projeté *formaliter* comme un individu pleinement déterminé et qu'il soit appelé à simuler un tel individu »¹⁴.

¹¹ INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire, op. cit.*, § 54, p. 261.

¹² INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire, op. cit.*, § 38, p. 209.

¹³ INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire, op. cit.*, § 37, pp. 209-210.

¹⁴ INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire, op. cit.*, § 38, p. 213.

D. Concrétisation et expérience esthétique

Après ces explications sur la structure ontologique de différents types d'œuvres d'art, passons maintenant au commerce qui peut exister entre celles-ci et un spectateur (ou un lecteur). Nous arrivons ici à une des spécificités de l'esthétique d'Ingarden car nous avons affaire à un *dédoublement* d'objet : s'il n'y a qu'une seule œuvre d'art (un seul « Faust », un seul « Madame Bovary », une seule « Joconde »), il y a, par contre, une infinité de *concrétisations* possible de celle-ci, qui créent toutes un *objet esthétique* différent.

Par exemple, dans le cas de l'œuvre musicale, la partition laisse ouvert certaines possibilités, comme le tempo, etc. Lorsque l'œuvre est effectivement jouée, ces potentialités s'actualisent : le musicien choisit *un* tempo pour cette exécution. De même, dans une œuvre littéraire, il arrive fréquemment que nous « remplissions » certains des lieux d'indétermination de l'œuvre en imaginant telle ou telle caractéristique supplémentaire à l'un ou l'autre personnage (mais on ne remplit jamais *tous les lieux*). Autre différence importante : l'objet esthétique peut se créer et se jouer dans une *temporalité véritable* : la lecture d'un roman, l'exécution d'un morceau ou le visionnage d'un film *prennent du temps*. Enfin, différents éléments de l'œuvre qui ne se trouvaient que *potentiellement* dans l'œuvre sont réalisés, manifestés dans l'objet esthétique. Toutes ces différences qualitatives qui existent entre l'œuvre d'art et l'objet esthétique expliquent qu'Ingarden insiste sur le fait qu'il s'agit bien là de deux objets différents.

Mais s'il revient au lecteur/au spectateur de remplir certains lieux, d'habiller le squelette de l'œuvre, il va de soi que les résultats peuvent être multiples. Selon la sensibilité de tel ou tel lecteur, une œuvre sera comprise et concrétisée de l'une ou l'autre façon. Tout lecteur doit ainsi percevoir des vocables (ou leurs signes typographiques), saisir le sens des phrases, avoir des intuitions imaginatives des objets et situations du monde figuré qui lui apparaissent sous divers aspects, *etc.*¹⁵ Il faut aussi prendre en compte le caractère essentiellement *temporel* de toute œuvre littéraire qui empêche une saisie actuelle de la totalité de l'œuvre. Enfin, puisque l'œuvre est différente des concrétisations, et que celles-ci sont uniques, il faut s'intéresser à leurs variations, à l'influence que peut avoir une première lecture sur les lectures ultérieures ou encore à l'influence de l'atmosphère culturelle sur la lecture des œuvres, atmosphère qui est alors liée à une concrétisation « dominante »¹⁶ : selon les époques, les hommes sont plus ou moins sensibles à certaines valeurs (ce qui change leur perception de l'œuvre) et, pour les œuvres célèbres, il se produit souvent un phénomène de cristallisation culturelle des concrétisations : les lecteurs « apprennent » comment ils doivent lire l'œuvre. « Tous les articles 'critiques', dissertations, discussions, essais d'interprétation, considérations d'histoire littéraire, etc., font partie de ce domaine et exercent la fonction de médiation dans la création de nouvelles concrétisations de l'œuvre. Ils éduquent le lecteur à comprendre l'œuvre d'une certaine manière, et par conséquent à la saisir dans certains genres de concrétisations ; parfois ils éduquent bien, parfois mal. »¹⁷ Ingarden ouvre ici toute

¹⁵ INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire, op. cit.*, § 62, p. 282.

¹⁶ Ingarden consacre de très intéressants développements à la « vie » de l'œuvre d'art en INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire, op. cit.*, §§ 61-64.

¹⁷ INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire, op. cit.*, § 64, p. 295.

une réflexion sur la réception des œuvres, non seulement de manière individuelle, mais aussi collective car il arrive fréquemment que nos concrétisations soient influencées et formatées par notre époque. On ne lit plus les œuvres anciennes comme elles l'étaient lors de leur parution.

C'est justement parce que l'expérience esthétique suppose une concrétisation de l'œuvre qu'on peut parler, pour Ingarden, de co-création : le spectateur ou le lecteur n'a rien de passif. Il lui revient de lire, de recréer dans son imagination la couche des objets figurés, d'inventer même parfois certaines caractéristiques et il ne fait aucun doute que, se faisant, il forgera quelque chose de partiellement neuf.

IV. Quelques remarques sur la création

Maintenant que l'importance des processus créatifs est devenue – je l'espère – claire dans l'esthétique d'Ingarden, je me propose de terminer cette communication sur quelques éléments de la théorie de la création proposée par Ingarden. (Il faut noter qu'Ingarden ne la développe que de manière très succincte.)

Pour Ingarden, le processus de création est, de manière générale, un « *contact*, une rencontre entre l'artiste actif vivant l'expérience et un certain objet se transformant sous son action (ou plutôt deux objets : l'œuvre d'art en cours de création et son fondement physique configuré) »¹⁸.

Dès lors, la création artistique se modalise en deux processus fortement entrelacés et parallèles : un processus de création de l'œuvre (objet intentionnel) et un processus de modelage de son substrat physique. L'erreur serait ici de croire qu'existerait une préséance absolue du premier sur le second : les deux processus sont, dans la quasi totalité des cas, en interrelation constante et s'entr'influencent réciproquement. On ne peut, de manière réaliste, penser que l'artiste commencerait par « penser » sa toile ou sa statue en entier, et puis seulement la réaliserait.

Le premier processus commence souvent d'une manière très simple : l'artiste est frappé par une qualité initiale. Une note qui résonne en lui, un mot qui le frappe par sa couleur et le fait tressaillir, ou même une qualité métaphysique particulière. Quelle qu'elle soit, elle crée une atmosphère expérientielle pétrie de surprise et d'émotion et, dès cet instant, l'artiste va tenter de *compléter* cette qualité première, en cherchant d'autres qualités capables de s'harmoniser avec elle. Dire que cette nouvelle qualité doit *s'harmoniser*, c'est dire qu'elle doit, en fait, former « une tonalité harmonique et synthétique qui serait comme une 'forme' [*Gestalt*] enveloppant tout le phénomène »¹⁹. En d'autres termes, dès qu'une nouvelle qualité est trouvée, celle-ci fait surgir, en combinaison avec la première, une troisième qualité

¹⁸ INGARDEN R., « De l'esthétique phénoménologique. Essai de définition du domaine de recherche », art. cit., p. 56.

¹⁹ INGARDEN R., « De l'esthétique phénoménologique. Essai de définition du domaine de recherche », art. cit., p. 52, l'auteur souligne.

(unité harmonique)²⁰. Se faisant, il s'opère comme un renversement de perspective : ce qui devient premier, c'est la *qualité harmonique*, qui, par un effet de réverbération, rendra nécessaire les qualités qui la fondent. Ainsi, la recherche de l'artiste peut-elle prendre deux sens, sans doute souvent complémentaires : d'une part découvrir une tonalité harmonique et, de l'autre, créer – intentionnellement et physiquement – les différentes qualités susceptibles de la fonder. C'est l'impression fugace d'un visage, d'une mélodie, d'une image dans l'esprit d'un artiste qui, pour ainsi dire, étend ses rets vers des qualités, parfois variables, parfois simplement indéterminées, qui la sous-tendent – tel trait de la joue, telle courbe du menton.

Or, dans cette manière de concevoir la création artistique, c'est l'importance de la notion de *valeur* qui s'impose. Ingarden conçoit les valeurs esthétiques comme des sortes de « superstructures »²¹ s'ancrant dans certaines qualités d'un objet (et ou d'un sujet) et qui ont pour caractéristiques principales de, d'une part, provoquer une réponse émotionnelle du sujet lorsqu'il est en présence de l'objet (« Au beau au sens propre, et à l'extraordinaire dans sa profondeur, nous réagissons avec admiration et stupeur ; au gracieux, avec plaisir, au laid avec répugnance, au bruyant avec contrariété, *etc.* »²²) et, d'autre part, de *demander* que l'objet qui les porte existe ou non : il est « mieux » qu'existe un objet beau ou un acte de bonté plutôt qu'ils n'existent pas (à l'inverse, il est « pire » que le mal existe plutôt qu'il n'existe pas).

En effet, c'est parce que cette *Gestalt*, cette harmonie de notes ou cette silhouette féminine possède une valeur que nous voulons l'*incarner*. C'est parce qu'elle demande, exige de l'artiste qu'il la fasse venir à l'être que se déroule ce double processus de création et d'incarnation. C'est le linéament de l'œuvre lui-même qui, déjà empreint d'une ébauche de valeur, « exerce une pression particulière sur l'artiste dans le déploiement d'une intuition extrêmement rare, même si c'est seulement une intuition de l'imagination »²³. C'est la qualité *elle-même* qui semble appeler un complément, et c'est alors à l'artiste de faire preuve d'imagination pour « trouver », découvrir le « complément » approprié.²⁴ Telle note, tel accord, en appelle un autre, à l'artiste de le trouver. Dans ce processus, on le voit, la maîtrise de l'artiste est loin d'être totale, c'est bien plutôt un jeu d'entrelacement entre créativité et *réquisits* de l'œuvre en devenir. L'activité de l'artiste se mêle ici à sa réceptivité, lorsque, à chaque instant, il « vérifie » si l'œuvre est en bonne voie en l'appréhendant

²⁰ Le concept d'unité harmonique renvoie, chez Ingarden, à l'apparition d'une qualité particulière qui résulte de la co-existence factuelle de deux qualités primaires. Ainsi, la couleur orange est-elle le produit d'une unité harmonique entre les qualités « rouge » et « jaune ». Au delà de cet exemple simple, les qualités harmoniques (aussi appelées « *Gestalt* ») peuvent renvoyer à des phénomènes extrêmement riches et complexes, ayant trait à la beauté, au sublime, au terrifiant, *etc.* ou, de manière plus visible, à la forme typique d'un visage, à la silhouette d'une personne, *etc.* Voir INGARDEN R., *Der Streit um die Existenz der Welt, II/1 Formalontologie*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1965, § 40.

²¹ INGARDEN R., « What We Do not Know about Values », in INGARDEN R., *Man and Value*, trad. ang., Arthur Szylewicz, München, Philosophia Verlag, 1983, p. 142.

²² « Al bello in senso proprio, e allo straordinario nella sua profondità, reagiamo con ammirazione e stupore ; al grazioso con piacere, al brutto con ripugnanza , al noioso con contrarietà, *etc.* », INGARDEN R., « Osservazioni sul problema del giudizio di valore estetico », in *Il giudizio estetico. Atti del Simposio di Estetica. Venezia 1958*, Padova, Edizioni della Rivista di Estetica, 1958, pp. 252-253, ma traduction.

²³ INGARDEN R., « De l'esthétique phénoménologique. Essai de définition du domaine de recherche », art. cit., p. 51.

²⁴ INGARDEN R., « Valeurs artistiques et valeurs esthétiques », in INGARDEN R., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, choix de textes 1937-1969*, trad.fr., présentation et notes par Patricia Limido-Heulot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011, p. 159.

esthétiquement, toujours à la merci de la présence d'une qualité imprévue mais charmante.²⁵

Ce procès de structuration de l'œuvre artistique²⁶ qui a pour but de créer une œuvre d'art d'une forme telle qu'elle permette une révélation dans une perception immédiate de la forme synthétique de l'objet esthétique²⁷ est, dans la plupart des cas, contemporain et interdépendant, de celui du modelage du substrat. Dans ce but, commence alors un corps-à-corps entre l'homme et la matière pour arriver à former la glaise ou la peinture d'une manière aussi fidèle que possible – jamais totalement – à l'œuvre d'art (qui, en fait, est structurée en même temps), faisant appel aux talents et à l'inventivité de l'artiste pour qu'il vainque autant que possible la résistance de la matière sans perdre son intuition fondamentale de l'harmonie qualitative (elle-même toujours en cours de structuration). On voit bien ici que la création déborde de la simple conscience et constitue aussi un processus éminemment réel. Deux remarques sont ici importantes. En premier lieu, comme nous l'avons déjà indiqué, c'est très souvent pendant cet acte corporel que l'artiste trouve la forme finale de son œuvre, « Alors, le tableau ou le poème en cours de création l'aident à achever les détails d'une œuvre qui ne lui et d'abord apparue que confusément, pouvant juste suggérer la vision d'une forme esthétiquement active douée de valeur. »²⁸ Souvent, l'œuvre imaginée par l'artiste ne lui apparaît qu'au moyen de « quelques intuitions fragmentaires »²⁹. Ici aussi, la création est marquée par un contrôle continu du résultat par l'artiste : *ce modelé rend-il l'expression que je veux lui insuffler ?* Ensuite, les réquisits de l'œuvre peuvent s'étendre (et s'étendent souvent !) jusqu'à son substrat physique. Telle statue se révèle impossible en marbre, et demande du bronze, ou encore du bois. On le voit, les formes physique et intentionnelle sont donc également en interaction d'une manière très vivante et créative.

²⁵ INGARDEN R., « De l'esthétique phénoménologique. Essai de définition du domaine de recherche », art. cit., p. 47.

²⁶ Voir INGARDEN R., « Valeurs artistiques et valeurs esthétiques », art. cit., p. 159.

²⁷ INGARDEN R., « De l'esthétique phénoménologique. Essai de définition du domaine de recherche », art. cit., p. 52.

²⁸ INGARDEN R., « De l'esthétique phénoménologique. Essai de définition du domaine de recherche », art. cit., p. 54.

²⁹ INGARDEN R., « De l'esthétique phénoménologique. Essai de définition du domaine de recherche », art. cit., p. 54.

V. Indications bibliographiques

- HUSSERL E., *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950.
- LIMIDO-HEULOT P., « Phénoménologie et ontologie chez Roman Ingarden », in INGARDEN R., *La controverse Idéalisme-Réalisme*, trad. fr. présentation et notes par Patricia Limido-Heulot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2001, pp. 9-145.
- INGARDEN R., « De l'esthétique phénoménologique. Essai de définition du domaine de recherche », in INGARDEN R., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, choix de textes 1937-1969*, trad. fr., présentation et notes par Patricia Limido-Heulot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011, pp. 39-63.
- INGARDEN R., *Der Streit um die Existenz der Welt, II/1 Formalontologie*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1965.
- INGARDEN R., *L'œuvre d'art littéraire*, trad. fr. Philibert Secretan *et al.*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
- INGARDEN R., « Le Tableau », in INGARDEN R., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, choix de textes 1937-1969*, trad. fr., présentation et notes par Patricia Limido-Heulot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011, pp. 192-235.
- INGARDEN R., « Osservazioni sul problema del giudizio di valore estetico », in *Il giudizio estetico. Atti del Simposio di Estetica. Venezia 1958*, Padova, Edizioni della Rivista di Estetica, 1958, pp. 250-254.
- INGARDEN R., *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, trad. fr., notes et présentation par Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1989.
- INGARDEN R., « Valeurs artistiques et valeurs esthétiques », in INGARDEN R., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, choix de textes 1937-1969*, trad.fr., présentation et notes par Patricia Limido-Heulot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011,
- INGARDEN R., « Vécu esthétique et objet esthétique », in INGARDEN R., *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, choix de textes 1937-1969*, trad.fr., présentation et notes par Patricia Limido-Heulot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011, pp. 64-95.
- INGARDEN R., « What We Do not Know about Values », in INGARDEN R., *Man and Value*, trad. ang., Arthur Szylewicz, München, Philosophia Verlag, 1983, pp. 131-164.

SIMONS P., « Ingarden and the Ontology of Dependence », in CHRUDZIMSKI A., *et al*, (sous la direction de), *Existence, Culture, and Persons, The Ontology of Roman Ingarden*, Frankfurt, Ontos Verlag, 2005, pp. 39-53

VON WACHTER D., *Dinge und Eigenschaften. Versuch zur Ontologie*, Dettelbach, Verlag J. H. Röll, 2000.