Zeitschrift: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg

Band: 33 (1986)

Heft: 3

Artikel: L'œuvre d'art en tant qu'objet esthétique : complémentarité de perspectives sur une distinction problématique

Autor: Swiderski, Edward M.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-760699

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Edward M. Swiderski

L'œuvre d'art en tant qu'objet esthétique

Complémentarité de perspectives sur une distinction problématique

I. LE PROBLÈME

Il convient de commencer par une série de constatations et de thèses à propos de la problématique de l'œuvre d'art dans la philosophie de l'art contemporaine.

1. Trois courants principaux de méthode en philosophie, la phénoménologie, la philosophie analytique (du langage) et le marxisme, abordent la théorie de l'œuvre d'art à partir des conceptions distinctes, voire opposées, des fondements ontiques d'une telle entité.

2. Chacune de ces orientations élabore une conception particulière des conditions et du mode d'existence de l'œuvre d'art.

3. Malgré les différences manifestes des trois orientations sur le plan théorique, la possibilité d'un rapprochement s'esquisse à condition qu'une perspective plus large soit admise sur les facteurs qui contribuent à la structure de l'œuvre d'art.

4. La tentative d'articuler cette perspective synthétique fait ressortir une ambivalence sous-jacente à la théorie de l'œuvre. Quelle importance attribuer à ce que démontre l'expérience esthétique de l'œuvre: s'agit-il de préciser le propre de cette expérience à partir d'une théorie de l'œuvre, ou au contraire de partir de l'expérience esthétique pour élucider la spécificité de l'œuvre d'art en tant qu'objet esthétique? En gros le débat entre les courants cités se concentre sur la question d'une distinction de principe entre l'œuvre d'art et l'objet esthétique, et, sui-

vant la réponse, les positions respectives formulent des théories différentes de l'unité structurelle de l'œuvre.

Comme représentants des courants discutés, nous allons fixer notre attention sur Roman Ingarden, de l'orientation phénoménologique, Joseph Margolis et Arthur Danto de la perspective analytique, et sur Stefan Morawski d'une orientation marxiste plutôt non dogmatique[1].

II. APPROCHES DIFFÉRENTES DE LA THÉORIE DE L'ŒUVRE D'ART

La phénoménologie aborde l'analyse de l'œuvre d'art à partir de ce type d'expérience qui la dévoile dans ses caractéristiques spécifiques, à savoir l'expérience dite «esthétique» dont la particularité se situe dans sa qualité émotionnelle. Grâce à son caractère émotionnel l'expérience esthétique ne se prête pas à une articulation rationnelle. Etant une expérience intime et immédiate de l'objet, cette expérience ne semble pas permettre au sujet de reculer, de se distancer de l'objet de son émotion. Ainsi, la phénoménologie construit une théorie de l'œuvre à partir d'une analyse d'un mode de conscience spécifique en cherchant de reconstruire le propre de l'œuvre à partir des éléments qui rendent cohérente une telle expérience esthétique.

La philosophie de l'art d'inspiration «analytique» se rapproche de la théorie de l'œuvre non pas par l'expérience directe, mais par le biais de multiples formes de discours portant sur l'œuvre dans un contexte socio-culturel donné. Cette approche s'est souvent inspirée de la critique artistique, surtout littéraire, dont la tâche principale, celle de l'interprétation, est devenue en quelque sorte le paradigme d'analyse théorique de la plupart des conceptions de l'œuvre émanant de ce courant de

[1] R. INGARDEN, L'œuvre d'art littéraire, trad. de l'allemand par P. SECRÉTAN avec la collaboration de N. LUECHINGER et B. SCHWEGLER, Lausanne: L'Age d'Homme 1983 (d'autres œuvres de Ingarden sont citées ci-dessous dans les notes ultérieures); A. C. DANTO, The Transfiguration of the Commonplace, Cambridge: Harvard University Press 1981; J. MARGOLIS, Art and Philosophy, Sussex: Harvester 1980; S. MORAWSKI, Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics, Cambridge: MIT Press 1974; S. MORAWSKI, «Szkoła stawiania pytan» (1), Studia estetyczne, Tom 7, 1970, pp. 261–282, (2) Studia estetyczne, Tom 8, 1971, pp. 243–256.

pensée esthétique. Il ne suffit guère de s'attaquer à la recherche de ce qui rend cohérente l'expérience esthétique de l'œuvre d'art. Il faut d'abord s'assurer que l'objet est bel et bien une œuvre d'art. Car à la lumière des difficultés souvent rencontrées de nos jours par des critiques d'art devant certains objets proposés par leurs facteurs comme œuvres d'art, l'esthétique analytique considère que la construction d'une théorie de l'œuvre doit se recouvrir avec des critères de l'interprétation. C'est donc une pratique interprétative, munie des critères explicites, qui déplace le témoignage d'une expérience directe comme instance compétente pour résoudre des questions à l'égard des objets suscitant une attitude esthétique.

Encore une troisième perspective est fournie par la philosophie marxiste. L'esthétique marxiste ne part pas du vécu émotionnel, approche que les marxistes estiment par trop individualiste; elle ne part pas non plus de la problématique interprétative, approche jugée incomplète aussi longtemps que les préconditions de l'interprétation enracinées dans ce qui est appellé «la conscience sociale» ne sont pas mises en évidence.

Où situer alors le propre de la perspective marxiste? On peut l'évoquer de la manière suivante. Là où les perspectives phénoménologiques et analytiques se contentent d'aborder l'œuvre sous l'aspect «entitatif», à savoir comme porteuse de qualités ou de significations multiples, l'esthétique marxiste, quant à elle, cherche à mettre en évidence le statut polyfonctionnel de l'œuvre au sein de cet ensemble d'activités qui constituent ce que le marxiste appelle la «pratique esthétique-artistique». Le marxiste insiste sur sa thèse que dans ce contexte l'œuvre répond de différentes façons à chacune de ces activités qui objectivise l'œuvre comme un moyen vers des buts précis propre à la pratique esthétique – p. ex. en produire une pour provoquer une expérience qui sort du commun, l'interpréter pour y trouver (attribuer) des significations multiples, y compris celles qui ne sont pas «artistiques», critiquer la production pour y déceler la conscience de classe de l'artiste, et ainsi de suite. En démontrant cette polyfonctionalité, le marxiste en conclut que l'identité de l'œuvre n'est qu'une espèce de coéfficient de ses fonctions pour des activités qui à un moment donné dans une formation sociale ont le statut d'activités esthétiques. Construire une théorie de l'œuvre revient à dire alors que le marxiste recherche l'origine, la genèse de cette «pratique» dont le produit se différencie de ceux d'autres pratiques par ses fonctions spéciales au sein de l'ordre social.

III. LE PROBLÈME DE L'UNITÉ STRUCTURELLE DE L'ŒUVRE

En comparant les trois approches sur le plan doctrinal on constate tout d'abord des oppositions fondamentales. Ceci est évident surtout à l'égard de l'identité de l'œuvre en tant qu'un type particulier d'objet. En effet, la question de l'identité ontique de l'œuvre est étroitement liée au problème de la forme ou de la structure de l'œuvre. Rares sont ceux qui nient que l'œuvre, quoique incorporée dans une substance matérielle, ne s'identifie pas à cette dernière; et dans la mesure où une expérience spécifiquement esthétique de l'œuvre est postulée, le phénomène ou l'objet qu'est l'œuvre se trouve encore différencié, s'enrichissant d'un soi-disant «objet esthétique».

Certes la conception phénoménologique, notamment de Ingarden, est la plus détaillée, même extravagante[2]. Outre l'œuvre en tant que telle Ingarden distingue un substrat matériel (qui par rapport à l'œuvre n'est pas simplement un objet matériel) ainsi qu'un(des) objet(s) esthétique(s) – un éventail d'aspects ou d'éléments qui est seul capable d'élucider les conditions de l'expérience esthétique[3]. Quant à l'esthétique analytique, on constate une gamme de positions à ce sujet. Un extrême est la perspective néo-wittgensteinienne selon laquelle parler de l'identité objective de l'œuvre est dépourvu de sens et trahit un abus du langage qui consiste à croire que pour chaque mot il y a un usage fixe, correspondant à une définition de l'essence de la chose désignée[4]. Moins extrêmes sont les positions qui envisagent la question de l'identité de l'œuvre sous l'aspect de son interprétation plausible. Selon A. Danto, «interpréter une œuvre c'est présenter une théorie à l'égard de ce dont parle l'œuvre, de son sujet. Cela doit se justifier par des identifications...» «Ne pas interpréter l'œuvre c'est ne pas être à même de parler de la structure de l'œuvre...»[5] Plus nette encore est l'affirma-

[2] Pour une réaction à l'extravagance de la théorie de Ingarden voir G. Iseminger, «Roman Ingarden and the Aesthetic Object», Philosophy and Phenomenological Research, 33 (1973), pp. 417–420.

[3] Pour une première ébauche de la complexité de la structure de l'œuvre (littéraire) voir le chapitre 3 de Ingarden 1983.

[4] Cf. p. ex. M. Weitz, «The Role of Theory in Aesthetics», Journal of Aesthetics and Art Criticism, 15 (1956); une discussion de cet article se trouve dans J. Margolis 1980, p. 78ff.

[5] C. Danto 1981, pp. 119–120.

tion de Joseph Margolis: «... l'attribution des propriétés ... et l'évaluation des œuvres d'art dépendent de l'identification de l'œuvre à la lumière d'une description (c'est-à-dire d'une interprétation) ... la nature de l'œuvre n'est pas fixée d'abord et interprétée ensuite; l'œuvre n'est elle-même identifiée pour une description et une évaluation ... qu'à la lumière d'une interprétation.[6]» Bref, pour l'esthétique analytique l'interprétation n'est pas ajoutée à l'œuvre; au contraire sans interprétation il n'y aurait pas d'accès aux propriétés de l'œuvre.

Quant au marxiste il prend au sérieux l'expression «œuvre d'art» et s'empresse de nous rappeler qu'en tant qu'œuvre cet objet est le résultat d'une forme spécifique de travail, le produit d'une activité régie par une forme de la conscience sociale, acception première du terme «art» dans la doctrine marxiste classique[7]. C'est pour cela que le marxiste se lance dans une recherche qui l'amène bien au-delà de ce que les phénoménologues et les philosophes de l'interprétation considèrent comme suffisante pour fixer l'identité de l'œuvre d'art. Conformément à son penchant historiciste, le marxiste veut comprendre l'évolution de la pratique esthétique à partir des étapes de la différenciation de la «praxis», concept qui désigne le mode d'être toujours dynamique de l'être humain en train de se créer comme être social, et qui, pourrait-on dire, est par ce fait même, l'artisan de sa propre nature[8]. Le marxiste s'oblige ainsi à relativiser les facteurs, qui à un moment donné dans l'épanouissement de la praxis, constituent le cadre de la pratique esthétique et sans lequel la polyfonctionalité des œuvres ne se réaliserait pas[9].

Or, sans sous-estimer les différences doctrinales de ces approches il me semble que l'on peut déceler un élément commun à toutes les trois, élément à partir duquel s'ouvre une perspective sur une certaine complémentarité. En précisant la structure de l'œuvre, aucune des trois approches ne la conçoit comme une «substance», mais plutôt comme ce que j'appellerais une forme «relationnelle» ou «composite». Cela signifie que l'œuvre n'est pas un sujet de prédication univoque, elle se compose plutôt d'éléments (de parties ou de sous-structures) dont chacun est à son tour un sujet de prédications. C'est ce que l'on veut dire en

[6] J. Margolis 1980, p. 43.

[7] C'est ainsi que Marx le caractérise dans la Préface à l'Introduction de la critique de l'économie politique de 1859.

[8] D'après certains marxistes, cette notion de *praxis* est esthétique, de sorte que pour eux Marx aurait été défenseur de l'idée de *homo aestheticus*.

[9] Cf. S. Morawski 1974, ch. 2, «What is a work of art?»

soulignant, dans une œuvre, la différence entre, par exemple, le tableau et la toile recouverte de taches colorées, entre la composition littéraire et le livre (le texte graphique), entre la pierre taillée ou le métal coulé et la sculpture. Pourtant, malgré cette distinction d'au moins deux «substances» (sujets de prédication), il y a dans toute forme d'art de la composition, unité à leur «interface», de sorte que l'on ne s'adresse normalement qu'à l'œuvre comme un tout, sans se soucier de ce fait que l'œuvre, tout en étant matériellement incorporée, dépasse ou absorbe ce substrat. Or, c'est justement à l'égard de cette «interface» que peuvent surgir des questions concernant le lien qui dans les exemples les plus réussis fait «disparaître» le substrat au profit des qualités ou des significations de l'œuvre, ouvertes à des interprétations, à des expériences esthétiques...

IV. COMPLÉMENTARITÉ POSSIBLE DES APPROCHES

On comprend pourquoi la recherche d'une solution à cette exigence théorique peut devenir une source des différences importantes entre les trois doctrines. Mais ces différences ne doivent pas signifier une exclusion réciproque et peuvent au contraire indiquer une voie à un rapprochement, ne serait-ce que pour la raison que les trois considèrent la structure de l'œuvre comme une forme «composite». Le problème des différences, mais à la fois d'un rapprochement éventuel peut être posé de la manière suivante. *A partir de la constation de l'unité, de la cohésion de la structure de l'œuvre, chacune des conceptions renvoie la responsabilité de cette cohésion structurelle à un (des) facteur(s) qui se situe(nt) en dehors de l'œuvre.* Et le problème n'est pas tant de se disputer sur le(s) facteur(s) à choisir, mais plutôt de savoir si ce facteur est ou n'est pas suffisant à lui-même seul à garantir à la structure de l'œuvre la cohérence et l'unité souhaitée.

L'esthétique analytique ne croit guère que la phénoménologie est à même de démontrer sa prétention de fonder la structure de l'œuvre uniquement dans une activité intentionnelle. Celle-ci se heurte à la multiplicité des interprétations de sa création; d'où il faut conclure que son «objectivité» dépasse ce que la conscience seule peut assurer. Le marxisme met en question la prétention de ceux parmi les esthéticiens analytiques qui situent le facteur responsable de l'unité de l'œuvre dans le contexte des règles qui ordonnent les différentes formes de discours à

son sujet. Même s'il est vrai que l'interprétation qui dote un objet d'une signification artistique présuppose un contexte de règles, le marxiste considère que cette solution présuppose, et n'explique guère, la polyfonctionalité de l'œuvre dans le contexte de la pratique sociale.

Ainsi, dans un premier temps, on constate des différences entre les trois positions. L'esthétique analytique, sans nier le rôle de l'activité intentionnelle préconisée par la phénoménologie, considère que ce facteur est insuffisant pour garantir la cohésion de la structure de l'œuvre, la condition de son «objectivité». De même, le marxisme, sans forcement écarter la solution de l'esthétique analytique au problème de l'unité structurelle de l'œuvre, s'intéresse au rôle du discours esthétique à l'intérieur de la pratique esthétique, et recherche les facteurs qui expliquent son efficacité sociale. Pourtant ces désaccords n'excluent pas une complémentarité possible à cette condition près que l'on accorde à chacune des trois positions une compétence à son niveau particulier de prédilection. Alors on peut envisager une logique d'encadrements successifs, où la position moins spécifique encadre celle qui est plus étroite. Ainsi, le philosophe analytique prétend être à même de préciser des connections que le phénoménologue découvre à partir d'une réflexion sur le vécu mais dont la nature spécifique lui échappe, faute des moyens théoriques appropriés. Le marxiste, quant à lui, se croit seul capable d'identifier les mécanismes qui expliquent la formation de ce contexte de règles constitutives auxquelles l'analyticien s'adresse en accentuant la primauté de l'interprétation sur l'expérience esthétique.

En revanche, on peut se demander si cette vision d'une entraide fraternelle ne risque pas de niveler trop facilement les différences entre les trois positions. Car une conséquence importante de cet encadrement successif semble être non seulement une distanciation progressive, mais une neutralisation de l'expérience esthétique des conceptions de portée plus large. Au fur et à mesure que le sujet de l'expérience esthétique se voit dépourvu de son rôle d'instance médiatrice des fondements de la structure de l'œuvre au profit des facteurs apparemment plus «objectifs», son témoignage vécu de l'objet esthétique devient inessentiel. Ceci mettrait en doute le fil conducteur de la recherche esthétique en phénoménologie, à savoir l'expérience de l'œuvre en tant qu'objet esthétique. Si l'objet esthétique se constitue sur le fond de la réponse du sujet aux qualités de l'œuvre, mais que celui-ci s'avère être incompétent à fonder la structure de l'œuvre, on peut en conclure alors que l'objet esthétique n'est que «subjectif», et ne mérite une considération que dans

le cas où ce qui se dit à son sujet se recouvre d'une identification du propre de l'œuvre (dans l'interprétation ou la reconstruction) dont l'évidence ne doit pas se confondre avec celle de la réponse subjective. Mais où chercher cette évidence et comment savoir que l'on l'a bien évaluée? Alors même si la conception phénoménologique se sert d'un fondement quelque peut fragile pour construire sa description de la structure de l'œuvre, il semble difficile de nier qu'il s'agit tout de même d'un facteur spécifique, vécu comme tel dans l'expérience, facteur qui manque dans les conceptions plus larges ou est présupposé sans argument. Bref, les conceptions de l'unité structurelle de l'œuvre des philosophies analytique et marxiste risquent d'être trop larges pour saisir le propre, la spécificité de l'œuvre *en tant qu'œuvre d'art*. Leurs conceptions se prêtent plutôt, soit à tout objet d'interprétation, soit à la théorie de la génèse et de la fonction de toute pratique sociale.

V. QUE SIGNIFIE L'HYPOTHÈSE DE L'OBJET ESTHÉTIQUE POUR LA THÉORIE DE L'ŒUVRE D'ART?

Nous pouvons résumer le précédent en affirmant qu'au cœur de ces oppositions et complémentarités possibles se trouve la question s'il faut admettre une distinction entre l'œuvre d'art et l'objet esthétique. La réponse, plus ou moins explicite selon la conception, n'est pas indépendante des considérations méthodologiques. Car si la recherche des fondements de la forme composite de l'œuvre n'admet pas l'expérience esthétique comme fil conducteur, peut-il y avoir une autre voie à suivre pour aboutir à ce qui est le propre de l'œuvre?[10]

[10] Bien entendu, la décision en question peut dépendre aussi du choix du cadre ontologique, à savoir du système des catégories et des connections qui leur sont inhérentes. Ce choix est évident surtout dans le marxisme qui s'associe à une ontologie relationiste (organiciste), où le tout ou l'ensemble prime sur la partie ou le composant en lui désignant une fonction par laquelle ce composant achève l'identité «concrète», c'est-à-dire, dans une délimitation réciproque de chaque composant dans le tout. Quant à la phénoménologie et la philosophie analytique, elles sont plutôt des conceptions «individualistes», en accordant la primauté catégoriale à ce qui est non-complexe dans le sens où ce quelque chose a le fondement de son existence en soi-même au lieu de se constituer à partir d'éléments plus primitifs. Les deux conceptions s'opposent à l'individualisme psychologiste mais à la fois se séparent sur la question du statut à accorder au sens dans l'expérience et le discours, surtout de savoir si et comment le sens peut se détacher des actes de langage ou de la conscience. En fin de compte, on peut dire peut-être que du point de vue ontologique les trois doctrines se séparent sur la question de la nature d'entités

Je tenterai donc de préciser cette problématique de l'objet esthétique vis-à-vis de celle de la structure de l'œuvre d'art. Je me fixerai sur la démarche de Roman Ingarden, car cette conception met en relief les points nevralgiques auxquels des analyticiens et des marxistes réagissent en essayant de démontrer ce qu'on pourrait désigner des «fautes de catégories». Afin de saisir la logique de cette démarche il serait utile de citer l'exemple que Ingarden lui-même a proposé comme cas typique d'un objet esthétique saisi sur le fonds d'une œuvre d'art. Il est intéressant de constater, ainsi que l'a remarqué W. Iser[11], que le choix de cet exemple trahit une prédilection (quoique ni plus ni moins que la plupart des systèmes esthétiques) pour une tradition ou une forme artistique particulière, prédilection qui ne se justifie pas, étant plutôt une espèce d'arrière-fond qui nourrit la réflexion du penseur. Cette remarque rappelle l'observation de Wittgenstein: nourrir sa réflexion d'un seul type d'exemple représente une diète philosophique qui provoquera tôt ou tard une «maladie»[12].

Ingarden nous demande de nous mettre à la place d'un sujet convenablement doué d'une sensibilité esthétique qui se trouve face à la sculpture au Louvre, la *Venus de Milo*[13]. Que subit-il, ce sujet, dès qu'il se met dans une attitude esthétique envers cette œuvre d'art? Selon Ingarden, à condition que le sujet ne se laisse pas déranger par des soucis, etc. de la vie quotidienne, il peut être ému par une qualité fondée dans l'œuvre, émotion qui l'emporte dans une nouvelle dimension de perception, où à la place de ce qui fut d'abord aperçue comme une figure humaine déchiquetée et imparfaite se manifeste d'un coup une figure de forme et d'expression harmonieuse. Autrement dit, la réponse spontanée à cette qualité enclenche un mouvement d'épanouissement de l'esprit dont le stade culminant est l'expérience d'une harmonie, d'une polyphonie de facteurs impregnés des valeurs. Ingarden insiste que le corrélat de l'expérience esthétique ainsi décrite se distingue de l'œuvre

«émergentes», irréductibles aux éléments qui y sont constitutifs. Cependant, la suite de notre discussion ne nécessite pas un approfondissement de cet aspect de la question de l'objet esthétique par rapport à l'œuvre d'art.

[11] L. Wittgenstein, Philosophical Investigations, 593, New York: Macmillan 1968, p. 155.

[12] Cf. W. Iser, «Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie», in: Theorien der Kunst, Frankfurt a/M.: Suhrkamp 1982, S. 33–58.

[13] R. Ingarden, O poznawaniu dziela literackiego (La connaissance de l'œuvre littéraire), in: Studia z estetyki I, § 24: «L'expérience esthétique et l'objet esthétique», Warszawa: PWN 1957.

par ses propriétés, surtout du fondement de cette dernière dans la pierre sculptée.

Or c'est sur la base d'exemples comme celui-ci que Iser a peut-être cru pouvoir déceler chez Ingarden un penchant pour la tradition classique de l'art d'illusion dont la dimension émotionnelle met hors de compte les facultés critiques du récepteur. Remarquons combien différente semble être la prédilection d'un esthéticien analytique qui se penche, par exemple, sur l'image controversée de la boîte à soupe de A. Warhol, ou porte son attention à la cuvette de M. Duchamps[14]: Face à ces exemples de ce qui est reconnu comme œuvre d'art dans la société moderne, l'esthéticien analytique demanderait à Ingarden s'il faut vraiment se rendre au Louvre pour accéder à ce genre d'expérience que Ingarden décrit comme esthétique. Car rien ne semble l'exclure a priori, face aux copies en plâtre, chez les marchands du coin à côté du Louvre, surtout si, comme le veut Ingarden, l'objet esthétique ne s'identifie pas aux qualités matérielles qui incorporent l'œuvre. Ce qui plus est, si l'expérience décrite par Ingarden est la condition *sine qua non* de l'accès à l'objet esthétique, dès lors que l'expérience ne se produit pas, que doit dire le sujet à l'égard de l'objet qui est sensé la susciter – comment répondre à sa prétention d'être appreciée comme une œuvre d'art autrement que par recours aux interprétations courantes de son sens «autorisées», par des critiques attitrés?[15] En somme, demandera l'esthéticien de persuasion analytique, est-ce que Ingarden ne nous entraîne pas sur une fausse piste? D'une part, il insiste que, sans l'expérience esthétique, l'objet esthétique ne se constitue pas; et il affirme que cette expérience se concentre sur les qualités de l'objet esthétique et non sur celles propres à l'œuvre en tant qu'œuvre. Mais d'autre part pourquoi donc insister tant sur ladite distinction, surtout si «l'authenticité» de l'œuvre ne se légitime que par la constitution de l'objet esthétique? L'identité d'une seule et même œuvre apte à susciter tant de réponses individuelles demeure toujours un mystère qui ne se dissipe guère si l'on introduit encore une entité dans son perimètre – l'objet esthétique.

Voyons si et comment Ingarden peut se défendre, car ce qui semble être mis en cause est la spécificité d'une expérience esthétique, et par conséquent l'existence d'une «qualité» qui rend certains objets esthétiques de par leur essence même.

[14] Ce sont les exemples considérés par C. Danto et J. Margolis, op. cit.

[15] Cf. J. Margolis, «Truth and plausibility in the interpretation of texts» (texte dactylographié).

VI. L'OEUVRE D'ART ET L'OBJET ESTHÉTIQUE CHEZ ROMAN INGARDEN

Pour reprendre la terminologie introduite ci-dessus, Ingarden dirige son attention sur l'unité de la forme composite de l'œuvre d'art. Se fondant sur la devise des phénoménologues de dégager ce qui est essentiel à toute expérience, Ingarden a mis en relief tout d'abord la présence dans l'œuvre des qualités ou des formes «pures», celles à réaliser dans les exemples des œuvres d'un genre précis ainsi que celles, plus générales, qui constituent le propre de toute œuvre d'art en général[16]. On peut dire que ces facteurs «essentiels» représentent ce sans quoi l'expérience d'une œuvre serait privée de cohérence, cette qualité de l'expérience dont le fondement est dans l'objet même, propre à son essence. Cependant, dans son mode d'existence l'œuvre ne s'identifie pas à celle des facteurs «purs» qui appartiennent plutôt au mode d'existence idéale, donc à l'écart du temps et de l'espace. En effet, la valorisation par Ingarden de ces facteurs lui permet de situer le principe des connections objectives des composants de l'œuvre en dehors de l'activité intentionnelle. A cette dernière Ingarden n'accorde pas le statut d'un créateur *ex nihilo*[17]. Au centre de ses résultats Ingarden affirme que toute œuvre est d'abord une structure schématique qui témoigne d'un découpage opéré par le sujet sur l'éventail des facteurs constitutifs dont il a conscience[18]. Cependant, en tant que structure schématique l'œuvre demeure incomplète, constatation qui implique que l'activité intentionnelle seule est inadéquate pour assurer l'existence objective de l'œuvre, détachée de sa source. Pour jouir de cette objectivité l'œuvre exige des fondements supplémentaires à celui fourni par la conscience.

L'œuvre en tant que structure schématique chevauche deux domaines – celui de ce qui est idéal et donc constitutif de la trame des connections

[16] Les facteurs constitutifs d'un objet pour Ingarden sont des soi-disant qualités pures idéales dont la matière est toujours spécifique d'après les domaines d'êtres. Ainsi Ingarden distingue entre des qualités artistiques, des qualités esthétiquement valables et des qualités des valeurs – toutes participant à la structure polyphonique de l'œuvre. Cf. R. INGARDEN 1983, § 68.

[17] Que l'œuvre dépend de la conscience en tant que source de son existence ne veut pas dire que l'œuvre en jaillit; autrement il faudrait expliquer comment l'œuvre et ses composants réussissent à se revêtir d'un aspect matériel. Sur l'homme et ses possibilités comme créateur voir R. INGARDEN, Man and Value, München: Philosophia Verlag 1983.

[18] Cf. R. INGARDEN 1957.

à l'intérieur de la structure, et celui de la «matière», le domaine chéri de l'artiste, à laquelle se rattache la structure schématique. La question pertinente semble être justement de savoir comment cette structure se rattache à la matière pour que se constitue l'unité spécifique de l'œuvre en tant que telle. Il va de soi que quelque chose qui revêt un caractère à la fois idéal-intentionnel et matériel ne peut s'identifier à un phénomène purement psychique, habitant l'esprit de l'artiste ou du récepteur[19]. Toutefois, Ingarden ne se gêne pas d'accorder un statut ontique à ce quelque chose dont les composants sont si hétérogènes qu'on a de la peine de trouver un principe qui les réunit. C'est ici que nous abordons le cœur même de sa théorie et percevons l'astuce de sa démarche.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, sa démarche consiste en effet à faire de cette difficulté la clef de sa solution, à savoir, de se libérer des préjugés qui accordent à tout être soit les caractéristiques et donc la structure d'un être réel, surtout matériel, soit celles communément attribuées à l'être idéal, qui subissent souvent des tentatives réductionnistes (p. ex. le psychologisme ou le sociologisme).

Or, l'œuvre d'art est justement une entité qui se cantonne mal dans l'une ou l'autre de ces modes d'existence. Ingarden lui accorde une objectivité, un mode d'être particulier, qu'il désigne «mode d'être intentionnel». Tout en ayant sa source dans l'activité de son «créateur» l'œuvre est à la recherche, si l'on peut dire, de ce qui la complète en tant que produit schématique, indéterminé de cette activité, recherche qui s'achève dans un récepteur par l'intermédiaire d'un porteur matériel de l'œuvre indépendant à la fois de l'artiste et du récepteur. Tous ces aspects sont des fondements aux qualités distinctes qui ne se scellent en une objectivité concrète que dans la mesure où un récepteur (y compris l'artiste qui se distancie de son œuvre) devient sensible à ce fait qu'un objet matériel a été visé comme porteur d'un ensemble de propriétés et de significations spécifiques auxquelles il peut répondre sans tenir directement compte des propriétés de l'objet matériel. Or Ingarden prétend, comme nous l'avons déjà souligné, que cette réponse est à l'origine de la constitution de l'objet esthétique, entité nouvelle par rapport à l'œuvre. Mais étant le résultat de la réponse d'un sujet à l'œuvre, l'objet esthétique est toujours unique et concret en comparaison de l'œuvre, qui demeure schématique, et dans ce sens identique à toutes les réponses subjectives. N'est-ce pas là une synthèse heureuse de l'ob-

[19] Cf. R. Ingarden 1983, § 4.

jectivité et de la subjectivité, une solution réussite du problème de l'identité de l'œuvre face aux multiples réponses individuelles à ces qualités?

Pourtant, on doit se poser la question si cette synthèse justifie à elle seule l'hypothèse de l'objet esthétique à côté de, quoiqu'en liaison avec, l'œuvre d'art? De quel droit Ingarden conclut-il à l'objectivité de la structure schématique, c'est-à-dire détachée de sa source dans l'activité intentionnelle, à partir de ce seul fait que l'œuvre suscite des réponses dont chacune correspond à une évaluation plus ou moins fidèle? Est-ce que Ingarden démontre d'une façon convaincante que l'être intentionnel s'empare d'une objectivité qui se fonde dans cette espèce de dialectique entre ce qui est schématique et ce qui est concret, le premier étant le motif de poursuivre le second, le second, une fois atteint, fournissant la preuve en quelque sorte de l'objectivité du premier? Ces questions se réunissent autour du noyau de toute cette problématique, à savoir la présence d'une «contrainte» découlant de l'œuvre même qui délimite les réponses et partant les objets esthétiques légitimés à son egard. Alors la question à poser se formule de la manière suivante: comment se fait-il qu'un objet intentionnel, entité dont la constitution ne dépend que de l'activité intentionnelle, se revêt d'une structure objective qui se détache de sa source et se reproduit dans les réponses à cet objet, et que ces réponses, ou plutôt ces produits, lui apportent la confirmation de son objectivité?

Ingarden a precisé deux relations pour élucider cette situation particulière. La prémière, qu'il appelle «actualisation» [20], rend compte de ce fait que l'œuvre, quoique intentionnel dans son mode d'être, se revêt d'une structure essentielle: pour réussir a constituer un exemple d'une œuvre l'artiste se plie aux configurations essentielles des qualités d'éléments qui sont admis par l'idée générale de l'œuvre d'art. En parlant de l'accomodation on voit qu'il s'agit d'une relation d'une dépendance unilatérale: ce qui s'actualise dans l'œuvre ce sont les facteurs essentiels propres à un objet de type particulier (en l'occurrence l'œuvre d'art) dont la structure est fidèle à son «idée». Quant aux corrélats uniques (subjectifs) de l'œuvre de l'expérience esthétique, Ingarden désigne leur rapport à l'œuvre par le concept de «concrétisation», ce qui signifie que la structure schématique de l'œuvre y est rendue complète [21]. Ici aussi il

[20] Op. cit. § 16.

[21] En tant que structure schématique l'œuvre se caractérise par la présence des «moments d'indétermination» qui sont à rendre déterminés à l'intérieur d'un champs de

s'agit d'une relation de dépendance unilatérale: l'objet esthétique ne concrétise que ce qui est latent dans l'œuvre. Or, malgré ce fait que nous avons employé l'expression métaphorique, l'œuvre est «à la recherche» de ce qui la complète, Ingarden n'a pas élaboré une relation qui porte sur la dépendance de l'œuvre même, du moins quant à sa prétention de se rendre objective vis-à-vis de sa source, à ce qui la rend concrète, l'objet esthétique. L'expérience esthétique est appelée à concrétiser l'œuvre, processus dont l'achèvement n'est possible que dans la mésure où s'actualisent dans l'œuvre les composants de l'Idée de l'œuvre moyennant une activité qui transforme ce qui devient le subtrat matériel de l'œuvre. Ainsi on constate, du côté de l'œuvre ainsi que de celui de l'objet esthétique, des dépendances dont les propriétés ne relèvent point de l'activité intentionnelle seule. Au contraire, ces dépendances s'imposent dès la production matérielle de l'œuvre, ainsi qu'à toute occasion de sa réception qui ne réalise que ce qui est latent dans la structure de l'œuvre.

Il me semble qu'à la lumière de cette conclusion on peut formuler une thèse qui frôle le paradoxe et fait surgir le soupçon d'un raisonnement circulaire. Résumons le noyau de ce que nous venons de constater: il appartient à l'essence de l'œuvre d'art en général (à son Idée) que toute œuvre particulière se réalise dans des concrétisations dont chacune est (ou peut le devenir si certaines conditions sont satisfaites) le corrélat propre de l'expérience esthétique de l'œuvre. Or, d'une part, c'est dire que l'œuvre en tant que telle ne s'identifie pas à l'objet esthétique, et que ce dernier n'exerce aucune influence formatrice sur son identité. Mais, d'autre part, étant donné que l'œuvre s'achève dans l'expérience esthétique sous l'aspect d'une ou d'une autre concrétisation, l'accès à l'œuvre en elle-même est indirect, la connaissance de l'œuvre se confond à tout moment de sa réception à tel ou tel objet esthétique concret[22]. Nous retrouvons ainsi la difficulté évoquée tout à l'heure: comment justifier la distinction ontologique entre l'œuvre et l'objet esthétique si l'identité et l'authenticité de cette première ne peuvent être affirmées qu'à partir de l'évidence fournie dans la constitution par un sujet quelconque d'un objet esthétique toujours concret et donc par définition même unique?

possibilités prescrites par les éléments de la structure toute entière. Cf. R. Ingarden 1983, chapitre 13 et aussi R. Ingarden 1957.

[22] C'est une objection qui a été souvent adressée à R. Ingarden; cf. S. Morawski 1971–72, ainsi que M. Głowinski, «On concretization», in: Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics, Warszawa: PWN 1975, pp. 33–47.

Même si l'œuvre en elle-même n'est postulée qu'à titre d'une limite théorique aux possibilités de constitution d'objets esthétiques, il n'en reste pas moins vrai que l'accès à l'œuvre demeure dépendant de ce qui est désigné comme sa concrétisation valable. Je dis bien «désigné» car ce n'est qu'à partir de l'interprétation de ce qui est vécu dans telle ou telle expérience esthétique que peut s'effectuer la tentative de reconstruire la structure schématique de l'œuvre en elle-même. N'a-t-on pas le droit de soupçonner un raisonnement vicieux, la faute d'un *petitio principii?* Car on affirme pouvoir capter l'œuvre en tant que structure schématique objective n'ayant à disposition comme évidence que des corrélats concrets des expériences esthétiques interprétées préalablement comme des concrétisations de l'œuvre encore à identifier à partir de ces concrétisations mêmes.

Remarquons combien cette démarche ressemble à une position occupée par les soi-disant «intentionalistes» dans la théorie de l'action[23]. Certains auteurs affirment une dépendance réciproque entre la vérification des prémisses et la vérification des conclusions dans des arguments conduisant à l'explication de l'action, notamment des syllogismes pratiques. Il s'agit de reconnaître, disent-ils, qu'expliquer une action en citant des facteurs motivationnels qui la «suscitent» n'est possible que si l'acte est déjà là et interprété déjà à la lumière des motifs hypothétiques dont l'efficacité de susciter cette action est en cause. Les adversaires de l'intentionalisme soulèvent contre cette thèse non seulement l'objection de circularité mais surtout celle du caractère *ad hoc* de la démarche. Elle semble permettre l'affirmation que tout comportement, aussi irrationnel et étrange qu'il puisse paraître aux observateurs, est une action dès qu'il «s'explique» par des raisons. Or tout en admettant que l'acteur peut toujours fournir des «raisons» même pour des actions les plus bizarres, les adversaires de l'intentionalisme rétorquent que pour expliquer une action d'une manière rationnelle un test est nécessaire pour montrer quand les raisons, les motifs de l'acteur, aboutissent d'une manière prévisible à l'action qui leur correspond[24]. Bien évidemment, ce test, pour autant qu'il soit réalisable, présuppose des évidences indépendantes pour tout ce qui est affirmé dans les explications.

[23] L'expression classique de cette orientation est le livre de G. von Wright, Explanation and Understanding, London: Routledge and Kegan Paul 1971.

[24] Cf. D. Davidson, «Hempel on Explaining Action», in: Essays on Actions and Events, Oxford: Clarendon Press 1980, p. 267.

Par analogie à la difficulté de la théorie intentionaliste de l'action, on peut se demander, à propos de la théorie de Ingarden, qu'est-ce qui empêcherait à un individu d'affirmer, que tout objet (de fabrication humaine) qui provoque chez lui ce qu'il considère une expérience esthétique, est une œuvre d'art? Comment faire face à la difficulté que devant ce même objet un autre individu ne réagit pas ou réagit autrement, affirme avoir saisi sur ce même fond d'expérience un objet esthétique dont les qualités ne se recoupent pas avec celles que lui attribue le premier individu? Faute d'une évidence indépendante à laquelle il serait possible de confronter les deux objets «esthétiques», rien ne semble justifier l'affirmation qu'il s'agit d'une et de la même œuvre évaluée esthétiquement tantôt d'une façon tantôt d'une autre.

VII. L'IDENTITÉ DE L'ŒUVRE ET DE L'OBJET ESTHÉTIQUE

Jusqu'ici nous avons soulevé certaines difficultés auxquelles Ingarden aurait pu certainement répondre, mais il reste à savoir comment ses adversaires réels et imaginés comprennent la théorie évoquée ci-dessus. Car il est certain qu'un dialogue ouvert à des convergences possibles des trois approches dépend de la réussite de la «traduction» que les analyticiens et les marxistes pourraient faire de la théorie de Ingarden.

Il y a peu de doute que l'analyticien aussi bien que le marxiste n'hésiteraient pas à s'accorder sur un diagnostique du syndrome dont témoigne l'approche ingardenienne. La distinction tant prônée par Ingarden entre l'œuvre d'art et l'objet esthétique, l'une en quelque sorte objective, l'autre répondant à la dimension subjective, n'est qu'une façon tordue, diraient-ils, de faire face à cette difficulté qu'une recherche de l'interprétation de l'œuvre qui se veut vraie et même «ultime», est vouée à l'échec. Car dans le cas d'un objet de discours comme une œuvre d'art vouloir préciser des critères d'interprétation à la façon des critères de vérités c'est oublier qu'en l'interprétant il s'agit surtout d'appréciations ou d'évaluations[25]. En effet, diraient l'analyticien et le marxiste, Ingarden savait fort bien que les corrélats des expériences esthétiques, les soi-disant «objets esthétiques», peuvent ne pas se recouvrir d'un sujet à l'autre, ni même peut-être chez le même sujet à diffé-

[25] Cf. J. MARGOLIS, «Truth and plausibility...»; G. HERMEREN, «Interpretation: Types and Criteria», Grazer Philosophische Studien, 19 (1983), pp. 131–161.

rents moments de sa réception de l'œuvre. Néanmoins, Ingarden a persisté dans la recherche d'un cadre auquel devaient se rattacher des évaluations afin de pouvoir leur attribuer un sens bien déterminé et intersubjectivement constatable. Or, qu'est-ce qui est à gagner sur le plan de l'explication en affirmant que la divergence même des évaluations témoigne de l'existence d'une entité dont le trait essentiel est celui d'être une structure schématique capable de les assimiler toutes à condition qu'elles la concrétisent correctement? A cette question l'analyticien et le marxiste répondent chacun à sa manière en cherchant d'en tirer un profit pour leurs orientations respectives.

Quant à l'analyticien il demeure perplexe. D'une part, au cas où rien ne permet de choisir définitivement une ou même plusieurs interprétations divergentes comme plus «vraies», vouloir affirmer qu'elles ont toutes à faire à une «même» œuvre qui ne s'y identifie pas, revient ou bien à attribuer à l'œuvre des caractéristiques incompatibles, voire contradictoires, ou bien à lui ôter ces caractéristiques mêmes qui sont l'objet des évaluations. Dans le premier cas, rien n'est gagné en postulant quelque chose qui trahit une structure incohérente; dans l'autre cas, l'œuvre se réduit à une espèce de limite théorique à la manière d'une «chose-en-soi» à penser à partir d'une reconstruction. A cet égard, l'analyticien ne comprend pas pourquoi, à partir de la constatation d'interprétations et d'évaluations multiples et parfois divergentes, on conclut à la structure schématique de leur prétendu objet. Quoique la motivation de Ingarden soit évidente, à savoir de réunir et de faire concorder des interprétations, etc. en leur attribuant la fonction de concrétiser l'œuvre, l'analyticien y voit une façon illégitime d'établir des critères d'identité de l'œuvre. En effet, dire que l'œuvre est une structure schématique n'est qu'un remaniement du fait que des évaluations distinctes dépendent souvent des descriptions différentes dont chacune désigne et accentue un aspect particulier de l'œuvre[26]. Ingarden ne semble pas être à même de préciser des critères de l'identité de l'œuvre autrement qu'en présupposant qu'à la base de toute évaluation légitime possible il doit y avoir une seule description, ou au moins un contenu identique des descriptions quelque peu différentes, de la «même» œuvre[27]. Au contraire, l'analyticien demande, pourquoi ne pas se

[26] Cf. J. Margolis 1980, § 6. «Describing and Interpreting Works of Art».

[27] Dans l'esthétique contemporain E. D. Hirsch a été souvent attaqué à cause de sa thèse que l'œuvre possède un sens objectif unique, celui que l'auteur lui a conféré, une

contenter d'affirmer que ce quelque chose dont parlent des interprétations/évaluations distinctes ne comporte que des traits qui lui sont attribués dans des discours multiples se déroulant à l'intérieur d'un réseau de communication ancré dans une tradition, mais susceptibles à la fois de modifications, inspirées surtout par la pratique artistique? Ainsi l'œuvre, quoiqu'étalée dans l'histoire d'interprétations qui se modifient, demeure toujours concrète. A chaque étape ceux qui s'adressent à l'œuvre s'accordent plus ou moins tacitement sur l'identité à lui attribuer, en lui accordant/accentuant tantôt tel tantôt tel autre de ces traits, grâce à quoi des évaluations peuvent se confronter sans pour autant autoriser un jugement définitif quant à l'ultime ou à la «vraie» évaluation.

Le marxiste, tout en suivant l'esthéticien analytique dans le rejet d'une distinction de fond entre l'œuvre et l'objet esthétique, ne se contente pas pour autant de la résolution du problème par ce dernier. Là où l'analyticien prétend que la doctrine ingardenienne obscurcit le fait que la reconstruction de l'œuvre en elle-même n'est qu'une façon de parler d'une concordance d'évaluations dont les contenus descriptifs ne s'excluent pas, le marxiste affirme que Ingarden avait tout de même raison de souligner une contrainte objective au niveau des descriptions possibles[28]. Là où l'analyticien se borne à comprendre la concrétisation (la réception), le marxiste met l'accent surtout sur la notion d'actualisation et ainsi sur la dépendance qu'implique cette relation. Car dans la mesure où les activités qui se constituent à un moment donné en une pratique «esthétique» se définissent par des effets (buts) précis à atteindre dans la production, l'interprétation, la critique, etc. des œuvres, elles ne peuvent espérer réussir leurs projets qu'à condition de «respecter» les catégories déterminantes de la conscience sociale actuelle[29]. C'est ainsi que le marxiste reformule la thèse de Ingarden que l'expérience esthétique ne réussit à constituer un objet esthétique qu'au cas où celui-ci actualise ce qui lui est déterminant en tant que structure «objective»[30].

thèse qui implique qu'à la base de toute interprétation fidèle il doit y avoir la même description de l'œuvre.

[28] S. Morawski 1970.

[29] Cette idée de «respecter» la conscience sociale est au centre des préoccupations théoriques de l'école de Poznan, surtout de J. Kmita, cf. O kulturze symbolicznej, Warszawa: Centralny osrodek metodologii opowszechniania kultury 1982; Kultura i poznanie, Warszawa: PWN 1985.

[30] Cf. J. Kmita, «Work of Art – Its Concretization. Artistic Value – Aesthetic Value», in: Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics, op. cit., pp. 109–129; S. Morawski 1970.

Mais là où Ingarden recourt à des concepts idéaux pour expliquer les connections de la structure de l'œuvre, certains marxistes introduisent une notion de caractère socio-psychologique, proche du concept de la linguistique générative d'une «compétence idéale», pour caractériser la structure des activités incorporées à une pratique «légitimée» par la conscience sociale. Bien qu'il ne s'agisse que d'une idée régulatrice (une idéalisation) de la performance courante toujours plus ou moins défective, la notion de conscience sociale leur permet de lier des tentatives individuelles d'agir d'une manière efficace à une pratique en vigueur dont les catégories sont à «respecter» pour que l'action n'échoue pas (p. ex. en «légitimant» la description nouvelle d'une œuvre cohérente avec les descriptions admises jusqu'alors).

On peut dire que la notion d'actualisation visée par le marxiste se rapproche d'une autre distinction introduite en linguistique, celle du «type» et du «token»[31]. Les «tokens» (p. ex. des signes graphiques, mais aussi des locutions) sont déviants par rapport à un type sans pourtant dépasser une certaine limite au-delà de laquelle ils cessent d'être identifiables comme «tokens of a type». Mais cette distinction ne doit pas nous faire croire que les types existent indépendamment de ces «tokens». Or le marxiste attribue une identité à l'œuvre, à peu près dans le sens d'un type, sans lui accorder un mode d'être distinct de ces «tokens», à savoir les «objets esthétiques», les corrélats concrets de telle ou telle activité régie par cette forme de la conscience sociale qu'est la pratique esthétique. Le marxiste ne se distingue guère de l'esthéticien analytique là où il s'agit de traduire l'expression ingardenienne, «la structure essentielle de l'œuvre d'art». Il y voit une description «théorique» d'une structure fonctionnelle dont l'unité consiste en une actualisation tantôt de telles, tantôt de telles autres qualités et de significations admises dans l'ensemble virtuel des facteurs liés à la pratique esthétique[32]. Reste à découvrir l'origine de cette qualité spécifique, «esthétique», qui est le pôle de référence de toute activité appartenant à cette pratique. Le marxiste aborde cette question en retraçant la génèse de cette forme spécifique de la pratique sociale à partir de la différenciation du noyau

[31] Cf. B. Kotowa, «Ingardenowski program badan literackich a rozwoj nauki o literaturze», in: Zagadnienie przełomu antypozytywistycznego w humanistyce, Warszawa: PWN 1978, pp. 143–164; pour une discussion approfondie de l'application de la distinction «type – token» à l'ontologie de l'œuvre d'art cf. J. Margolis 1980, pp. 18–21 et passim.

[32] Voir les références de note 30.

commun à toute forme de la pratique, à savoir la reproduction des conditions de l'existence sociale. Le plus souvent cette recherche aboutit à des théories de caractère fonctionaliste: la différenciation de cette forme particulière répond à un «besoin» au niveau de la formation du système des rapports sociaux à un moment précis de son histoire.

VIII. LA THÉORIE DE L'ART ET LA THÉORIE ESTHÉTIQUE

Nous avons concentré notre discussion des oppositions ainsi que des complémentarités des trois approches discutées autour de la distinction problématique de l'œuvre et de l'objet esthétique. Pouvons-nous dire maintenant que les aspects essentiels de cette discussion ont été tirés au clair? Devons-nous donner raison à Ingarden et reconnaître dans sa théorie une solution convaincante au problème d'une distinction «réelle» des aspects de l'œuvre d'art? Doit-on admettre que l'objet esthétique fournit la clef à l'unité des fondements multiples de la structure de l'œuvre? Il me semble que la confrontation démontre qu'on est plutôt loin de s'accorder sur ce point.

Toutefois il faut se demander si, en choisissant d'autres voies à la recherche de l'œuvre d'art, les analyticiens et les marxistes réussissent mieux qu'Ingarden à cerner le propre du phénomène esthétique. A ce propos il est intéressant de constater une certaine évolution dans la perspective de Ingarden qui, à une période postérieure à *L'Œuvre d'art littéraire,* a accentué de plus en plus une distinction encore sans importance centrale dans ses recherches initiales[33]. Il s'agit d'une distinction entre la théorie de l'œuvre, recherche ontologique, et la théorie de ce qui est esthétique, plus précisément la théorie des qualités et des valeurs esthétiques en elles-mêmes.

La question se pose de savoir quel rapport il peut y avoir entre l'analyse de l'expérience esthétique au sens large ainsi conçu et la recherche ontologique de l'œuvre ou de l'évaluation de celle-ci en tant qu'objet esthétique. En effet, rien n'exclut la possibilité d'un rapport plutôt contingent: l'expérience esthétique de l'œuvre, tout en étant une

[33] R. INGARDEN, Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967, Tübingen: Max Niemeyer 1969; Wyklady i dyskusje z estetyki (Conférences et discussions sur l'esthétique), Warszawa: PWN 1981.

dimension légitime de cette dernière, ne l'épuise point, pas plus que l'œuvre d'art ne représente forcément l'objet premier de l'expérience esthétique. S'il en est ainsi, il se peut que ce débat, d'admettre ou non un objet esthétique en tant que composant essentiel de l'œuvre d'art, repose sur un malentendu, pour ne pas dire une confusion, à savoir entre l'esthétique au sens large, qui comporte un chapitre consacré à l'œuvre en tant qu'objet esthétique, et une théorie «locale», la théorie de la structure de l'œuvre. L'investigation du propre de l'expérience esthétique ne devrait pas puiser tout son matériel dans la théorie de l'œuvre et dans son interprétation, analyses qui pourraient peut-être se parfaire sans aborder la question esthétique. En revanche, là où l'analyse de l'expérience esthétique aboutirait à des conclusions capables d'élucider le propre de l'œuvre en tant qu'objet esthétique, cette expérience peut se revêtir d'une importance centrale comme fil conducteur dans l'analyse de la structure même de l'œuvre, notamment en décelant ce qui dans l'œuvre est à l'origine d'une telle expérience. Ainsi, dans la mesure où des conceptions différentes de l'art attribuent une spécificité à la dimension esthétique de l'œuvre, quelles que soient les propriétés de l'œuvre que chacune d'elles valorise, elles auraient quelque chose à apprendre de l'approche phénoménologique à l'expérience esthétique.