

Préface

En 1983, Roman Ingarden fait une apparition remarquée dans l'espace philosophique francophone grâce à la traduction de *L'Œuvre d'art littéraire*¹ par Philibert Secretan. Cette introduction a progressivement favorisé des études², des colloques³ et de nouvelles traductions⁴, tous travaux menés pour l'essentiel dans la mouvance des études husserliennes qui dominent alors la recherche universitaire. Pourtant ce grand texte, rédigé en 1929, inaugure un versant majeur de la pensée d'Ingarden, le versant esthétique, tout aussi important, en quantité comme en qualité, que sa controverse avec Husserl sur le sens de l'idéalisme transcendantal et l'ontologie du monde réel.

L'Œuvre d'art littéraire est en effet la matrice de l'esthétique ingardénienne, puisque c'est à partir de la littérature qu'Ingarden s'attachera à explorer la quasi-totalité des beaux-arts (musique, cinéma, théâtre, peinture, architecture) afin de clarifier la structure et le statut de ces objets culturels, produits par la créativité humaine, en espérant par la suite constituer une esthétique et une théorie unifiée des arts. Son entreprise initiale a d'abord une direction ontologique, elle s'intéresse

-
- 1 – *Das literarische Kunstwerk: Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (1931), Halle, Max Niemeyer Verlag (2^e éd. 1960). *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, trad. fr. Ph. Secretan.
 - 2 – KOCAY Victor, *Le langage de Roman Ingarden*, Mardaga, 1996. MITSCHERLING Jeff, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, University of Ottawa Press, 1997. LIMIDO Patricia, *Roman Ingarden, Husserl, La Controverse Idéalisme-Réalisme*, Paris, Vrin, 2001.
 - 3 – SCHAEFFER Jean-Marie et POTOCKI Christophe (dir.), *Roman Ingarden: ontologie, esthétique, fiction*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2012. LIMIDO Patricia (dir.), *Roman Ingarden. La Phénoménologie à la croisée des arts*, Rennes, PUR, 2013. MALHERBE Olivier et RICHARD Sébastien (dir.), *Forme(s) et modes d'être. L'Ontologie de Roman Ingarden*, Bruxelles, Peter Lang, 2016.
 - 4 – *Selected papers in Aesthetics* (éd. Peter J. McCormick) Munich, Philosophia Verlag, Washington DC, Catholic University of America Press, 1985; *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art. Choix de textes 1937-1969*, Sélection et traduction par P. Limido, Paris, Vrin, 2011; *L'Œuvre architecturale* (1945), trad. fr. P. Limido, Paris, Vrin, 2013; *Ce que nous ne savons pas des valeurs* (1965), trad. fr. P. Limido, Paris, Éditions Mimésis 2021.

à ces objets spéciaux que sont les œuvres d'art et analyse leur structure interne et le mode d'être qui les caractérise. Mais elle devient aussi rapidement phénoménologique dans la tâche d'explorer la réception et les modes de relations que nous entretenons avec ces œuvres. Quels rôles les œuvres d'art jouent-elles dans nos vies? Comment en prenons-nous connaissance? Qu'en attendons-nous? Quel plaisir, savoirs ou divertissements nous apportent-elles?

Dès que l'on parle d'œuvre d'art, on évoque aussi des plaisirs spécifiques, des émotions délicates, un moment précieux, la découverte de formes, de qualités, de valeurs nouvelles, tout ce qu'il est convenu d'associer à l'expérience esthétique. Ingarden entreprend alors de clarifier les différentes modalités de nos relations aux œuvres d'art, et ce sera le motif principal de son second grand texte consacré à la littérature : *De la connaissance de l'œuvre d'art littéraire*⁵. Cet ouvrage essentiel, d'abord écrit et publié en polonais en 1937, complète et achève le précédent en donnant toute sa place au lecteur, à la réception du texte qu'il lit, à son plaisir, autant qu'à ses responsabilités vis-à-vis de l'œuvre. Ingarden a par la suite largement retravaillé ces questions. Il a repris son texte initial, l'a traduit en allemand et prolongé, comme il s'en explique dans la *Postface*, et celui-ci a dès lors été publié en allemand en 1968 dans une version très augmentée⁶. Il a été tiré de cette nouvelle version une traduction en anglais dès 1973. Puis en 1976, Danuta Gierulanka, une fidèle collaboratrice d'Ingarden, en établit une traduction complète en polonais⁷. Toutefois, ce texte majeur manquait encore d'une traduction française, et c'est ce que nous proposons aujourd'hui afin de faire partager à un plus large public des recherches majeures, originales et pour certaines fondatrices de conceptions qui nous sont désormais évidentes, voire banales, mais que nous ne rattachons que rarement à Ingarden. Ainsi, en est-il des actes de lecture, de la réception du lecteur, du rôle co-créateur du spectateur, de la dimension toujours ouverte de l'œuvre, de la vie historique de l'œuvre et de ses métamorphoses, de la question du narrateur, etc., autant de thèmes qui sont ouverts, abordés et creusés par Ingarden dans ce texte. Son intérêt et sa richesse, qui justifient cette traduction, sont en effet d'une triple nature.

Au premier plan, il s'agit d'une exploration phénoménologique des multiples actes qui interviennent, s'entrelacent et se dynamisent pour rendre possible la lecture d'un texte. L'acte de lire, généralement perçu comme une démarche simple et familière, s'avère en réalité un processus d'une complexité extrême qui fait

• 5 – *O poznawaniu dzieła literackiego*, Ossolineum, Lwów, 1937, 276 p.

• 6 – *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1968. Une seconde édition critique paraît ensuite dans les *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Tübingen, Niemeyer Verlag, en 1997, dirigée par R. Fieguth et E. M. Swiderski, 508 p. Le texte passe ainsi de 276 à 480 pages.

• 7 – *O poznawaniu dzieła literackiego*, PWN, Warszawa, 1976, 468 p.

pendant à la fois à la structure interne raffinée de l'œuvre littéraire (mise en avant dans *L'Œuvre d'art littéraire*) et à la richesse de la conscience humaine. À travers des actes intellectuels, des actes de souvenir et d'anticipation, d'imagination et de perception, toute la vie intentionnelle de la conscience est ici convoquée pour rendre compte de cette « performance », dont les chapitres I et II offrent des descriptions saisissantes. Pour autant, il ne s'agit pas d'un traité de psychologie cognitive orienté sur le déchiffrement d'un texte, l'enjeu est proprement esthétique. Car avec l'acte de lire, c'est l'acte de comprendre un texte qui est en jeu, et plus encore celui de « bien » le comprendre afin de rendre justice aux qualités artistiques et esthétiques d'une œuvre littéraire.

Le deuxième objectif en découle. Bien lire, entrer dans la dynamique de l'œuvre, dans son style, éventuellement son harmonie, c'est aussi s'ouvrir à la possibilité d'une expérience esthétique dont il importe de clarifier le sens, les phases et le déroulement. Le chapitre IV s'y emploie avec rigueur et finesse. L'expérience esthétique est fondamentalement la découverte de valeurs esthétiques et leur reconnaissance crée en nous, selon Ingarden, transports émotionnels et gratitude incomparables. Clarifier les modalités de cette expérience, c'est encore la possibilité pour Ingarden de revenir inlassablement, comme son maître Husserl, à la charge contre tous les relativismes et réductionnismes (psychologisme, physicalisme, positivisme). Savoir lire et savoir rendre justice à une œuvre, cela donne les moyens de contrer le subjectivisme des valeurs et d'envisager la possibilité de reconnaître non seulement une sorte d'existence ou de consistance des valeurs mais encore de les partager intersubjectivement.

Le troisième objectif du texte s'ouvre par là. Avec la clarification des modes de connaissance qui s'opèrent dans un texte se profile, à côté de l'expérience esthétique individuelle, la possibilité d'une *science* de la littérature qui ne serait pas seulement bavardage subjectif mais étude rationnelle, réglée, soumise à principes et à expérimentations. Une science rigoureuse au même titre que les autres sciences, relativement aux types d'objets qu'elles étudient, car en disciple fidèle de Husserl, Ingarden rappelle la force de la corrélation, qui relève d'une nécessité d'essence, entre le type d'objet à connaître et le mode de connaissance déployé. Le chapitre V se consacre à ces perspectives.

À tous ces égards, cette traduction est utile et nécessaire, pour la recherche philosophique comme pour la recherche littéraire, et nous avons aussi l'espoir qu'elle soit également source d'un renouveau du dialogue entre philosophie et littérature. Si les ouvertures menées par l'École de Constance sont indéniables, elles semblent toutefois aujourd'hui manquer de l'élan nécessaire pour discuter à nouveaux frais de la science littéraire et certaines pistes proposées par Ingarden nous semblent, à cet égard, tout à fait prometteuses.

Le projet d'Ingarden

Le corpus du philosophe, fort imposant à l'image de celui de son maître dont il restera un fidèle visiteur jusqu'à sa mort en 1938, se partage entre des recherches d'ontologie (existentielle et formelle) et d'épistémologie orientées sur la querelle Réalisme-Idéalisme d'une part, et des recherches en esthétique d'autre part. Ingarden soupçonne en effet que l'idéalisme transcendantal qui ressort du tournant des *Ideen I*⁸, ne conduise Husserl à envisager l'ensemble du monde comme un corrélat de la conscience ou un objet noématique sans aucune autonomie propre. Il consacre alors un ouvrage monumental, *La Controverse sur l'existence du monde*⁹, à produire des arguments ontologiques destinés à justifier le parti du réalisme. Cette démarche critique de lecture et de relecture de Husserl se poursuivra jusqu'à la fin de sa vie.

Parallèlement, Ingarden publie un certain nombre d'ouvrages relevant de l'esthétique et s'attachant à tous les arts. Il rassemblera et traduira en allemand ses différents travaux dans deux recueils. L'un réunit une série de textes sur les beaux-arts (musique, peinture, architecture, cinéma) envisagés d'un point de vue ontologique¹⁰, l'autre regarde davantage en direction de l'expérience esthétique et des valeurs (leur ontologie, mais aussi les différents sens de leur relativité et de leur objectivité, ainsi que les spécificités des valeurs esthétiques et artistiques)¹¹. La plupart de ces textes avaient déjà été amorcés, voire intégralement écrits dès les années 40, c'est-à-dire en même temps que *La Controverse*. Cela atteste très clairement que tous ses travaux participent, en réalité, du même objectif philosophique critique. En effet, les recherches menées en esthétique, et d'abord l'analyse du texte littéraire, lui ont servi de terrain pour affûter ses armes contre l'idéalisme transcendantal, soit produire des arguments capables de faire la preuve de la différence ontologique incontestable entre la réalité du monde réel et un objet purement produit par la conscience (comme une fiction). Ce que confirme d'ailleurs le titre complet de son premier ouvrage majeur : *L'Œuvre d'art littéraire. Recherches à la frontière de l'ontologie, de la logique et de la littérature*. Ingarden l'affirme explici-

• 8 – HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, livre I, § 88, traduction de Paul Ricœur, Paris, Tel Gallimard, 1985. Titre traditionnellement abrégé par *Ideen I*.

• 9 – *Der Streit um die Existenz der Welt* (écrit en polonais en 1947-1948), puis publié dans une version révisée en allemand (Tübingen, Niemeyer Verlag, 3 vol., 1964-1965). C'est un texte inachevé et finalement aporétique quant à l'issue de la controverse.

• 10 – *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film* (1958), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1962.

• 11 – *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik, 1937-1967*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1969.

tement dans sa préface : « Alors même que ces recherches ont pour sujet général l'œuvre d'art littéraire, les motivations ultimes qui m'y ont poussé sont de nature philosophique et débordent le cadre de ce thème particulier. Elles sont étroitement liées à la question *Idéalisme-Réalisme* qui me préoccupe depuis des années¹². » Comment ces questions s'articulent-elles ?

Selon l'interprétation ingardénienne, la phénoménologie transcendantale de Husserl conduirait à comprendre l'ensemble des choses et du monde réel comme des noèmes ou des objets intentionnels, soit comme des objets produits et dépendants des actes de conscience qui les créent et les visent. L'alternative est ainsi clairement posée : tandis que la chose réelle existe en soi-même (conformément au réalisme du sens commun), sans être-constituée, l'objet intentionnel n'existe que parce qu'il est créé par un acte ou une série d'actes de conscience, il est donc *dépendant* de la conscience. L'objectif méthodologique d'Ingarden est alors simple, il suffirait de comparer les statuts ontologiques de l'objet intentionnel et de l'objet réel, de comparer leur structure et leur mode d'être pour en tirer toutes les conséquences quant à la querelle Idéalisme-Réalisme. Il lui faut pour cela trouver un objet *puremment* intentionnel, ou « dont le caractère de pure intentionnalité fût hors de doute¹³ », et c'est l'œuvre littéraire qui, en 1929, lui paraît être l'exemple le plus emblématique, le plus apte à servir de fil conducteur pour mener cette enquête ontologique.

Les recherches esthétiques d'Ingarden répondent donc d'abord à un enjeu strictement philosophique et possèdent un caractère ontologique marqué, en ce qu'elles s'articulent à la question de savoir quel est le mode d'être des œuvres d'art (picturales, musicales ou littéraires) et quelles en sont les structures essentielles. Toutefois, l'ampleur des résultats et la convergence des analyses menées sur le terrain littéraire avec les autres domaines artistiques l'incitent à envisager une certaine unité de compréhension dans le domaine des différents arts, et par suite à promouvoir la perspective d'une *esthétique philosophique « générale »*. Plus exactement, une ontologie de l'œuvre d'art, soit une esthétique orientée objet. Mais dans le même temps, Ingarden ne peut ni ne veut faire abstraction des sujets, créateurs et spectateurs, qui sont en fait les véritables fondements de l'œuvre, à la fois en tant que *source et destinataire*. La démarche ontologique appelle donc des analyses corrélatives, proprement phénoménologiques cette fois, c'est-à-dire des analyses portant sur les différents types de vécus et d'actes de conscience par lesquels l'œuvre s'élabore puis se transmet à un cercle d'amateurs. Ce sont les phénomènes complexes de la *création*, de la *réception* et encore de *l'évaluation*

• 12 – *L'Œuvre d'art littéraire*, op. cit., préface, p. 8.

• 13 – *Ibid.*

et du jugement esthétique qui, désormais, tombent sous le rayon de l'analyse. L'ontologie de l'œuvre d'art est donc étroitement corrélée à une phénoménologie de l'expérience esthétique, de sorte qu'à la fin de sa vie, Ingarden décrit plus volontiers son esthétique comme partant d'une *rencontre* fondamentale entre un sujet (créateur ou spectateur) et une œuvre d'art porteuse de valeurs, dont ses analyses décortiquent ensuite les différents pôles (vécus créatifs et cocreatifs, valeurs, impact sur la vie et la culture humaine, etc.).

La clarification des processus de lecture, de réception, d'attention à l'œuvre, la décomposition des différentes étapes de l'attitude esthétique vont ainsi permettre à Ingarden de penser, peut-être pour la première fois, le rôle décisif du spectateur (lecteur, auditeur) dans l'œuvre, aux côtés de l'artiste et presque au même titre que lui, au point qu'il envisage littéralement le spectateur comme co-créateur de l'œuvre. Autrement dit, il confère au récepteur et aux conditions culturelles de la réception d'une œuvre un rôle déterminant qui décide ni plus ni moins de la vie de l'œuvre, c'est-à-dire de sa reconnaissance et de sa longévité.

Ontologie et structure de l'œuvre d'art littéraire

Un texte littéraire, quelle que soit sa valeur (et Ingarden considère n'importe quel texte, le *Faust* de Goethe comme aussi bien un roman-feuilleton à l'eau de rose) est un objet purement intentionnel, en ce sens que c'est un objet créé par une série d'actes intentionnels effectués par un auteur. L'œuvre d'art, par suite toute œuvre d'art et finalement tout objet culturel, est donc un objet dépendant, dérivé, qui n'offre pas l'autonomie des choses réelles qui existent sans nous, bien qu'elle s'ancre toujours dans un « fondement physique » (le papier du livre, les vibrations sonores du poète en train de déclamer dans les cultures orales, ou encore aujourd'hui le disque dur de la liseuse), c'est-à-dire un objet réel qui la rend intersubjectivement accessible.

C'est un objet complexe qui présente une *structure stratifiée*, composée en l'occurrence pour l'œuvre littéraire de quatre couches : celle des vocables (les mots en tant qu'ils « sonnent », pris dans leur dimension phonique) – la couche des unités sémantiques (les significations des mots, phrases, groupes de phrases) – celle des objets ou objectités (personnages, lieux, situations, états-de-choses) figurés et projetés par les phrases –, enfin la couche des aspects schématisés, soit tous les éléments descriptifs qui favorisent la visualisation des objets (détails, traits, caractéristiques qui apportent des informations qualificatives quant aux couleurs, formes, ambiances, sons, textures, etc.). L'œuvre d'art est une construction étagée dont les différentes couches se tiennent en une connexion si intime qu'elle est à penser comme un tout organique où l'interconnexion et le fusionnement des diffé-

rentes couches peuvent produire une *harmonie polyphonique*, capable de faire naître et apparaître des qualités et des valeurs artistiques, lorsqu'il s'agit vraiment d'une œuvre d'art de qualité. Ce n'est donc pas à l'aune du vrai ou du faux que l'œuvre littéraire s'évalue ou s'apprécie, comme dans le cas des textes scientifiques, historiques ou journalistiques, mais bien pour ses qualités artistiques et esthétiques.

L'hétéronomie de l'objet artistique (intentionnel) par rapport à la réalité se montre aussi dans le fait qu'il est une formation *schématique*. Cela signifie que contrairement à une chose réelle qui est *entièrement déterminée*, il est un objet *incomplet* tout simplement parce qu'il est produit et projeté par un nombre fini de phrases. Aussi, de multiples aspects des personnages d'une histoire resteront irrémédiablement inconnus. On ne connaîtra jamais la taille de Hamlet ni son timbre de voix. Le caractère schématique de l'œuvre englobe tout ce qui n'est pas dit, pas décrit, pas mentionné et qui fait que les personnages, les lieux ou les situations restent allusifs, incomplets, flottants. On ne sait pas, par exemple, comment les protagonistes se retrouvent d'un lieu à un autre ni où ils ont dormi. Et non seulement on ne le *sait* pas, mais surtout, ces traits sont *ontologiquement indéterminés* : il y a en quelque sorte des blancs, des manques, des vides ou des trous dans le texte – ce qu'Ingarden nomme les *lieux d'indétermination*. On trouve un équivalent de ces vides dans la peinture où on ne voit pas le dos du personnage ni ce qu'il y a sous la table, de même dans le film et au théâtre. En musique, ce ne sont pas exactement des vides, mais des absences de prescription dans la partition qui laissent liberté à l'interprète de faire des choix, quant au rythme, au phrasé, à l'intensité du passage. On sait, par exemple, qu'une même œuvre peut donner lieu à des variations de temps d'exécution allant jusqu'à une quinzaine de minutes, comme en témoigne l'interprétation des *Variations Goldberg* par Glenn Gould.

Parmi les manques de l'objet intentionnel, il y a encore ce qu'Ingarden nomme les *aspects schématisés*, c'est-à-dire les qualités qui sont décrites ou esquissées de manière schématique, allusive, symbolique ou seulement nominale en sorte que leur dimension sensible reste *potentielle*, en attente d'être *actualisée*, vivifiée par une vision qui leur donnerait toute plénitude. C'est le sens de l'expression un peu étrange que forme Ingarden en parlant des aspects « tenus-prêts », c'est-à-dire prêts à être concrétisés. Le schématisme de l'aspect se comprend à nouveau par la confrontation avec la chose naturelle. Dans la perception, les choses sont perçues ou accèdent à la présence sensible à travers les divers aspects (facettes, profils) qui émanent d'elles. Dans la lecture, les choses ne deviennent visibles ou visualisables que grâce aux aspects schématisés (schèmes ou raccourcis) qui s'efforcent de les décrire, et c'est là qu'intervient le travail le plus spécifique et aussi le plus esthétique du lecteur : s'efforcer de vivifier, de visualiser ou de voir imaginativement (d'« intuitionner » dit Ingarden) ce qui est décrit, et non pas se contenter de

le comprendre seulement au plan cognitif. Concrétiser, c'est faire apparaître en personne, « en chair et en os » – comme disait Husserl – les qualités, les harmonies, les rythmes d'un texte ou d'une mélodie :

« Toute œuvre d'art, de quelque sorte qu'elle soit, offre la particularité de ne pas être une chose complètement déterminée à tous égards, en d'autres termes elle contient en elle-même des lacunes qui sont caractéristiques de sa définition, des lieux d'indétermination : elle est une formation schématique. Qui plus est, toutes ses déterminations, parties constitutives ou qualités, n'existent pas à l'état d'actualité, mais certaines d'entre elles sont seulement potentielles. En conséquence, une œuvre d'art requiert un agent extérieur à elle-même, c'est-à-dire un observateur afin – ainsi que je l'exprime – qu'il la *concrétise*.

Par son activité co-créative d'appréciation, l'observateur se met, comme on dit généralement, à "interpréter" l'œuvre, ou comme je préfère dire à la "reconstruire" dans ses propriétés effectives et, agissant comme s'il était sous l'influence de suggestions venant de l'œuvre elle-même, il remplit sa structure schématique, comble au moins en partie les lieux d'indétermination et actualise les différents éléments qui n'existent encore qu'à l'état de potentialité. De cette manière, il se produit ce que j'ai nommé une "concrétisation" de l'œuvre d'art. Ce qui est la formation intentionnelle issue des actes de l'artiste lui-même, c'est l'œuvre d'art¹⁴. »

Cet extrait est crucial, car il atteste du passage nécessaire de l'ontologie à la phénoménologie : la structure même de l'œuvre *appelle* ou *requiert* l'activité réceptive du spectateur pour devenir actuelle et vivante, c'est-à-dire être « concrétisée » dans un « objet esthétique ». Alors seulement peuvent se manifester et, parfois avec intensité, des qualités sensibles (stylistiques, rythmiques ou émotionnelles), ce que Roman Ingarden appelle aussi des qualités-de-valeur esthétiques, dont la contemplation fait, selon lui la grandeur et le bonheur de la vie.

Responsabilité du lecteur

Seul le lecteur permet de faire qu'un morceau de papier imprimé ou des signes mystérieux sur une partition puissent être le médium d'un transport esthétique, d'une vision ravissante et émouvante. Entre le support matériel et le plaisir esthétique, il y a ce mystérieux « espace temporel » où se déroulent, à l'image d'une alchimie, tous les processus intentionnels de réactivation des actes qui ont permis à

• 14 – « Valeurs esthétiques et valeurs artistiques (1963) », in *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, Choix de textes 1937-1969, op. cit.*, p. 142.

l'artiste de produire quelque chose comme une œuvre, c'est-à-dire un objet qui fait sens, qui parle aux sens, qui s'impose au regard avec plus de force qu'une simple chose naturelle. Le lecteur est ainsi requis pour faire vivre l'œuvre, non pas seulement en tant que témoin ou gardien d'un objet matériel venant du passé, non pas au sens d'une réception passive ou d'une contemplation béate, mais bien dans le déploiement d'une intense activité de reconstruction, quasiment à l'égal de l'auteur lui-même. C'est pourquoi Ingarden ose parler de « co-création », car même s'il n'a pas pour objectif de faire une théorie de la littérature, il se donne les moyens de penser l'œuvre littéraire comme une structure qui vit *seulement* par le lecteur et, ce faisant, il ne désigne pas le lot d'impressions subjectives qui accompagnent toute lecture, il entend bien plutôt clarifier et désigner les actes ou types d'actes qui permettent à l'œuvre d'exister, de parler, de se faire entendre ou d'apparaître, par suite de se faire une place dans le monde culturel. Car le lecteur est aussi pour Ingarden indissociable de la vie culturelle et spirituelle d'une époque. La concrétisation est donc le processus intentionnel qui fait passer un objet matériel au statut d'une œuvre d'art (si naturellement l'objet s'y prête), et d'une œuvre d'art à un objet esthétique doué d'une plus ou moins grande valeur. C'est à cet égard qu'Ingarden élabore la distinction entre l'œuvre d'art en soi (schématique) telle qu'elle sort des mains de l'artiste et les concrétisations (le devenir vivant et sensible de l'œuvre) que chaque récepteur peut en réaliser :

« L'œuvre littéraire, en tant qu'elle est pour ainsi dire un *squelette identique*, entre dans toutes les concrétisations adéquates qui ne font qu'habiller ce squelette de différents traits et de divers détails – comme le ferait un corps vivant. Et c'est pour ainsi dire par ce *revêtement*, qui entre autres contient de précieuses qualités et qui porte à l'intuition des qualités esthétiques qui s'y fondent, qu'elle est visible et qu'on peut l'en extraire. Ce n'est que dans la mesure où ce squelette est contenu et est visible dans la concrétisation, qu'est assurée véritablement l'identité de l'œuvre à travers toutes ses métamorphoses durant sa vie historique¹⁵. »

L'œuvre en tant que telle, l'œuvre en soi (un livre qui n'est pas lu, un tableau qui n'est pas vu) est comme un squelette, une ossature figée, pétrifiée et muette. Chaque concrétisation, en revanche, est comme un retour à la vie. La lecture, en actualisant certains aspects et lieux d'indétermination, habille ce squelette, le recouvre d'un vêtement brillant, de couleurs, de mouvement, de dynamisme qui le font paraître vivant, qui réveillent tout ce qui se tient dans l'attente potentielle de l'énergie intentionnelle qui va réactiver l'ensemble des processus qui ont présidé à sa formation et créer ainsi un *nouvel* objet intentionnel qu'Ingarden appelle « objet

• 15 – *L'Œuvre d'art littéraire*, op. cit., chap. 1, § 2, note 1, p. 26.

esthétique ». Si cet objet esthétique est plus vivant que l'œuvre, c'est aussi parce qu'il prend à rebours le chemin que celle-ci avait suivi au cours du processus de sa création. L'artiste, en couchant son idée sur le papier, est contraint par la langue, la syntaxe, la charge étymologique des mots, etc., et de ce fait, il ne dépose en quelque sorte que des indices de sa vision ou de l'intuition initiale qui a motivé son travail. En la fixant dans un support physique pour la rendre intersubjective et la partager, il en fait un objet intentionnel *dérivé* qui ne peut jamais rendre toute la richesse de la vie intentionnelle et de l'expérience esthétique qu'il a peut-être lui-même vécue et qui a orienté son activité créatrice. Au contraire, l'objet esthétique issu de la concrétisation du lecteur est un objet intentionnel monosubjectif complètement intuitif, le corrélat des vécus intenses qui caractérisent *notre* expérience propre de la lecture et qui, idéalement, devrait correspondre aux vécus que l'artiste lui-même avait « en tête » lors de sa création. La tâche du lecteur, par suite, sa responsabilité, en découlent : c'est de lui que dépendent la vie et la survie d'une œuvre d'art littéraire. L'œuvre en soi est en ce sens le pôle objectif invariant sur la base duquel des concrétisations sont possibles – possibles et multiples – qui rendent l'œuvre présente, active, « réelle » dans la vie du lecteur et dans la vie culturelle intersubjective d'une époque.

Il faut ici souligner que cette distinction qui conditionne toute l'esthétique d'Ingarden n'est pas simple, et elle est même coûteuse sur le plan ontologique. Elle demande de séparer, contrairement à nos habitudes, l'œuvre en tant que telle de ses concrétisations, tout en indiquant que nous n'accédons jamais à l'œuvre que sous la forme qu'elle revêt à travers les différentes concrétisations que chacun en fait. Dans la lecture ordinaire, nous n'avons jamais accès à l'œuvre en soi mais toujours à notre propre concrétisation, donc à l'œuvre en tant que déjà habillée, transformée voire grimée.

Ingarden demande ici d'accepter un mode d'existence spécial pour l'œuvre en soi, distinct de celui de l'objet matériel (du « fondement physique ») qu'est le livre ou le tableau. Et néanmoins, cette distinction paraît s'imposer dès que l'on se tourne vers les versions d'une même œuvre, au théâtre, par exemple, à l'opéra ou au concert. À chaque mise en scène, c'est comme si une nouvelle œuvre se présentait en personne, à la fois la même et pourtant quelque peu différente. On parle de versions ou d'interprétations de la « même » œuvre, reste à savoir dès lors en quoi consiste l'identité invariable, sous-jacente, de cette *même* œuvre. Pour autant, les différentes concrétisations ne font pas écran, elles sont comme autant de *vêtements* qui laissent se profiler comme par en dessous le corps osseux ou squelettique de l'œuvre. Il faudrait pouvoir comparer différentes concrétisations (c'est-à-dire en fait différentes lectures) comme on peut le faire par exemple en écoutant plusieurs interprétations d'une pièce de Bach grâce aux disques qui fixent une concrétisation

et la rendent disponible à la répétition. C'est plus délicat pour la lecture puisque la concrétisation est une représentation intuitive « intérieure », difficile à partager ou à « faire voir » aux autres. Mais un tel effort relève précisément d'une des tâches possibles de la science littéraire qu'Ingarden envisage dans le chapitre v, à savoir explorer et comparer les concrétisations élaborées, pour déterminer leur fidélité à l'œuvre.

Il ressort que toute œuvre d'art, par suite toute œuvre littéraire, est un objet singulier et complexe que l'on peut définir d'une certaine manière en appliquant le modèle des quatre causes d'Aristote où il établit que la production d'un objet de l'art imite à sa manière la production d'un objet naturel. Ce filtre des quatre causes permet aussi de souligner les différents niveaux de dépendance de ces produits. L'œuvre littéraire est un objet qui tire la source de son existence des actes d'un auteur-créateur qui le pense et le configure (cause formelle), qui l'inscrit et le fixe dans une matière (cause matérielle), qui attend et appelle l'énergie du lecteur pour devenir (cause efficiente) vivant et rayonnant et auquel, en tant qu'œuvre d'art, on peut assigner comme cause finale, la manifestation de valeurs artistiques et esthétiques qui enrichissent notre monde.

Ainsi, cet objet, qui n'est pas une chose réelle mais seulement un quasi-objet voire un néant au regard de l'être, s'avère en réalité un médium extraordinaire et remarquable, doué aux yeux d'Ingarden d'une mission civilisatrice : élever l'humanité de l'homme vers les valeurs et les objets idéaux. D'ailleurs, *mutatis mutandis*, Ingarden généralise à l'ensemble des objets culturels le triptyque : fondement physique/œuvre intersubjective/concrétisation monosubjective. On mesure à quel point la lecture est, à cet égard, une activité sérieuse et le lecteur doit dès lors satisfaire à certaines exigences. En effet, si le texte littéraire existe potentiellement comme une structure d'appel en attente de la dynamique intentionnelle du lecteur qui saura percevoir ses qualités, cela suppose que le lecteur adopte une attitude appropriée. Tant la lecture que le lecteur présupposent un certain nombre de conditions favorables à ce processus.

Diversités des lectures et des lecteurs

La lecture, entendue comme un processus intentionnel re-créatif qui actualise et concrétise les qualités de l'œuvre, est en effet tributaire de différentes circonstances qui jouent un rôle décisif sur les modalités de la concrétisation ou des interprétations du texte. Il y a d'abord des circonstances psychologiques. La lecture elle-même n'a pas la même intensité dans le métro ou au fond d'un fauteuil, et elle fluctue avec l'état d'esprit qui anime le lecteur, ses attentes, son humeur, son émotivité, sa sensibilité. Des circonstances intellectuelles déterminent encore le

niveau de lecture et de compréhension, à quoi évidemment se joignent l'éducation artistique et les exigences qui en découlent. Enfin, il faut prendre toute la mesure du poids des circonstances culturelles et historiques, c'est-à-dire des partis-pris culturels, des modes, des rejets ou des engouements, des normes en vigueur – ce que l'École de Constance appelle l'horizon d'attente du lecteur – tout ce qu'Ingarden désigne comme l'atmosphère culturelle d'une époque et qui atteste que la lecture est une activité faussement solitaire.

Parallèlement, tous les lecteurs ne se ressemblent pas et n'ont pas les mêmes objectifs, ce pourquoi Ingarden envisage plusieurs attitudes-types, ou typiques, qui permettent de cerner en creux le profil du lecteur « idéal » – idéal, relativement à la finalité esthétique de l'œuvre.

Ingarden écarte très rapidement de son étude la lecture qui relève du divertissement. Lire pour passer un bon moment, rencontrer des personnages et un monde fictif intrigant ou exotique, rechercher un « happy end », ce n'est pas lire, ou lire pour de mauvaises raisons, car dans cette attitude superficielle, imprécise, incomplète, l'œuvre est dégradée au niveau d'un simple instrument de plaisir. Ingarden est très sévère vis-à-vis de cette attitude de lecture qui est « une injustice faite aux œuvres », et il considère que de tels lecteurs sont seulement des « consommateurs ». C'est la tâche de la psychologie ou de la sociologie d'étudier « la consommation de masse de l'art », mais non pas celle de la science littéraire. Il est tout aussi sévère pour les « œuvres de pacotille » qui sont faites pour les masses et seulement pour passer du temps¹⁶. La lucidité d'Ingarden, en 1937, vis-à-vis de la production capitaliste de l'industrie culturelle qui s'amorce tout juste est à cet égard saisissante.

Il définit ensuite ce qu'il appelle « l'attitude extra-esthétique », où la lecture est sérieuse et attentive, car elle est un moyen d'investigation scientifique. Le texte littéraire y est traité comme un document qui permet d'apprendre, d'obtenir des connaissances historiques. Ceux qui font des études classiques, par exemple, peuvent lire Homère pour découvrir la vie des grecs de l'Antiquité, leurs coutumes, leurs vêtements, etc. De même, cela peut être en qualité de psychiatre qu'un lecteur peut lire pour chercher à déterminer la maladie psychique d'un personnage ou même de l'auteur. Mais pour rigoureuse que soit cette attitude, elle non plus ne rend pas justice aux œuvres puisqu'elle les utilise comme autant de témoignages ou de sources documentaires. Comme disait Valéry, c'est le revers de l'érudition « Vénus transformée en document ».

Enfin, il y a l'attitude esthétique où le lecteur se concentre sur l'œuvre en elle-même et pour elle-même, se focalise sur ses qualités stylistiques, esthétiques et

• 16 – Voir *infra*, chap. iv, § 24, [241-242].

artistiques. Cette attitude seule est la plus favorable pour « bien lire », être fidèle à l'œuvre et à son identité. Cela suppose de se mettre à l'écart de tout bruit, de mettre entre parenthèses les urgences de la vie réelle afin de se retirer en quelque sorte dans le monde de l'œuvre. C'est une attitude recueillie, concentrée, absorbée par l'œuvre et surtout disposée à se mettre à son écoute. Cela suppose non seulement que le lecteur soit sollicité par l'œuvre, provoqué ou saisi par elle – et toutes les œuvres ne nous provoquent pas au même titre ni au même moment – mais il faut encore que le lecteur soit en mesure de répondre à ces sollicitations. La situation de lecture, même bien intentionnée, est à entendre dialectiquement. Le lecteur n'est sollicité que parce qu'il est en mesure de l'être. L'œuvre parle à celui qui *peut* l'entendre et elle parle à différents niveaux selon les possibilités d'écoute. L'œuvre littéraire est une parole qui attend d'être entendue, qui attend un interlocuteur capable de l'entendre. Pour le dire avec Gaétan Picon, elle doit « en même temps qu'elle parle créer un interlocuteur capable de l'entendre¹⁷ ». Dans cette attitude seule, le lecteur peut rendre justice à l'œuvre.

La lecture correcte et appropriée

Rendre justice à l'œuvre d'art consiste donc à se mettre à son écoute pour la ranimer de telle manière que la concrétisation qui en résultera saura faire droit à ses qualités esthétiques, c'est-à-dire sera en mesure de les rendre *visibles* et partageables. Il faut insister ici sur le fait que la concrétisation est un processus visant à rendre *intuitif, visible, audible, visualisable et imaginable* tout ce vers quoi les textes, et aussi bien les images picturales et les mélodies, lancent des suggestions. Le vocabulaire mobilisé par Ingarden en témoigne par la récurrence de la métaphore visuelle. Il s'agit de figurer (*darstellen*), de mettre sous les yeux (*zur schau-stellen*) de porter à apparition (*bringen zur Erscheinung*) à dévoilement (*Enthüllung*) à intuition, (*anschaulich*) à la donation (*Gegebenheit*), à la présence en personne (*Selbstgegenwärtigkeit*), à manifestation (*Offenbarung*). Concrétiser, c'est rendre concret et visible un aspect (une qualité, un trait, une tonalité), le rendre quasiment présent sous les yeux, le donner à l'intuition pour le contempler, même si l'on peut également avoir l'intuition de qualités auditives, tactiles ou gustatives. Le but de l'expérience esthétique est ainsi explicitement défini par la contemplation recueillie et jubilatoire de qualités et de valeurs inédites, harmoniques et expressives d'un ordre idéal ou d'idéalités qui imposent un éblouissement heureux :

« Aussitôt que nous nous trouvons face à une telle harmonie de qualités douées de valeur avec l'objet esthétique constitué, une certaine admiration

• 17 – PICON Gaétan, *Introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Tel Gallimard, 1953, p. 34.

nous submerge, le fait “qu’une telle chose” soit même possible – une telle chose, c’est-à-dire une telle harmonie, un tel contraste, un tel rythme, une telle ligne mélodique. Et cette possibilité qui est “réalisée” dans un objet esthétique nous est montrée *ad oculos* dans un vécu esthétique de création-et-de-découverte. Nous voyons là : il existe quelque chose comme ça (*es gibt so etwas*)¹⁸. »

L’harmonie des qualités douées de valeur esthétique renvoie ici à la richesse de la conception ingardénienne des valeurs esthétiques. *Chacune* des quatre couches de l’œuvre est susceptible de porter des qualités douées de valeurs distinctes (assonances et rythmes, phrases inoubliables, situations dramatiques dans le monde figuré, etc.), qui peuvent ensuite se combiner pour faire émerger par fusionnement une harmonie de qualités, des formes (*Gestalten*) porteuses de valeurs puissantes et sans équivalent dans le monde réel.

La concrétisation peut ainsi être heureuse et juste quant à l’œuvre, et telle est bien sa finalité et sa norme pour Ingarden. Mais chaque lecteur opérant ce processus avec des préoccupations et des compétences différentes, il se produit nécessairement et inévitablement une multiplicité de concrétisations, très variables quant à leur fidélité au texte, lequel peut déjà lui-même inviter à des interprétations multiples. Même si la concrétisation donne lieu à ce que l’on peut considérer comme une version ou une interprétation singulière et variable de l’œuvre, elle n’est pas à comprendre comme une recherche réflexive, voire herméneutique sur le sens ou la signification d’une œuvre, et de fait le terme *Interpretation* n’est guère présent dans le texte allemand d’Ingarden. Il retient presque exclusivement celui de concrétisation. On trouve quelques occurrences de *Deutung* ou *Lesart*, et c’est la notion d’exécution (*Ausführung*) qui est retenue pour la musique en tant que lieu de variations. De même, si on voulait comprendre la concrétisation comme le résultat d’une recherche sémiotique ou d’une investigation philologique et historique du sens de tel ou tel passage ou de toute une œuvre, on s’écarterait résolument de ce que vise Ingarden quand il demande de rendre justice à l’œuvre.

En effet, avec le choix du vocable de la concrétisation, Ingarden montre qu’il reste attaché au modèle intuitif husserlien de la présence complète et totale de la « chose même » qui accède à apparition en « chair et en os » (*leibhafte Selbstgegebenheit, leibhafte Selbstpräsenation*). De même que pour Husserl, toute intention de signification, tout texte, doit trouver son remplissement intuitif dans la donation en propre de la chose, si l’objectif de la vérité veut être atteint, de même pour Ingarden, toute œuvre doit trouver son « remplissement » (*Erfüllung*) intuitif dans la vision (intui-

• 18 – Voir *infra*, chap. iv, § 24, p. 226.

tion ou vision imaginative), si l'on veut rendre justice à l'œuvre en faisant apparaître toutes ses harmonies de valeurs. Le véritable enjeu pour Ingarden ne se situe donc pas du côté de l'équivocité du sens ou de l'ambiguïté des significations implicites qui demanderaient un examen savant et érudit – même si cela peut être ponctuellement le cas dans le texte littéraire lorsque ces ambiguïtés concourent à un certain chatoïement et à un certain charme qui auréole l'objet ainsi visé et ne sont pas un simple défaut de maîtrise littéraire. Le véritable enjeu – et le motif directeur de l'esthétique ingardenienne – se tient du côté d'une certaine *vérité* de l'accès à l'œuvre. La juste lecture, la lecture correcte est celle qui est la plus adéquate à l'œuvre, donc en un sens la plus vraie possible. Et cette correction seule (*Richtigkeit*), cette vérité de la lecture, permet le dévoilement des valeurs propres à une œuvre.

L'enjeu décisif est que la concrétisation permette la donation sensible et intuitive (*Erschauung*) de ce nouvel objet qui est le but et l'horizon de l'œuvre. Autrement dit, il s'agit de faire apparaître *l'objet esthétique* que crée et promeut l'œuvre, tel qu'il est prescrit par le texte, par les aspects, par le style, par le rythme, etc., et de rendre possible la contemplation ravie des valeurs esthétiques et de la valeur propre de l'œuvre. Ingarden regarde en priorité du côté des valeurs qui nourrissent et élèvent la vie humaine. Cette conception de l'œuvre d'art et de ses concrétisations s'applique à tous les arts. Par suite les tâches fondamentales de la science littéraire pour Ingarden seraient justement celles qui sauraient veiller au respect de ces exigences.

Une science de la littérature

Parce qu'il y a inévitablement de la déviance par rapport aux prescriptions de l'œuvre, la question se pose de savoir comment favoriser une concrétisation juste et correcte de l'œuvre. Et de fait, il y a beaucoup de manières et de degrés d'être infidèle à une œuvre. On peut penser à des mises en scène théâtrales où le texte est largement revisité, voire rendu invisible, à des opéras modernisés et transportés dans des lieux, des temps et des costumes résolument étrangers à l'œuvre, ou encore à des standards de la musique classique qui deviennent des tubes rock ou des supports de publicité. Dès qu'il y a exécution ou concrétisation, il y a écart – un écart qui peut, dès que l'on sort des balises de l'œuvre, être source d'erreurs dans la mesure où Ingarden suppose tacitement une vérité (même multiple) de l'œuvre qui serait déterminée par le squelette de l'œuvre. L'œuvre en soi constitue de ce fait l'horizon normatif qui, seul, détermine le nombre et le type de variantes acceptables et autorisées par l'œuvre :

« À chaque œuvre d'art il appartient un nombre limité d'objets esthétiques *possibles* – possibles en différents sens : au sens large, il s'agit de concrétis-

sations vraiment réalisées dans le contexte de l'attitude esthétique adoptée par l'observateur mais sans se préoccuper de savoir si la reconstruction est fidèle à l'œuvre d'art ni si le remplissement et l'actualisation de ses moments de potentialité s'accordent à ses aspects réels ou sont en quelque manière déviants. Dans un sens plus étroit, nous parlons d'objet esthétique seulement lorsque les concrétisations de l'œuvre donnée contiennent une reconstruction fidèle et qu'en même temps le remplissement de l'œuvre et l'actualisation de ses moments de potentialité se tiennent dans les limites prescrites par ses qualités effectives¹⁹. »

Si l'on veut donc régler ou canaliser la lecture de manière à ne pas dévier de l'œuvre, et en s'efforçant d'être le plus adéquat possible à ses prescriptions, cela suppose de pouvoir accéder à l'œuvre en soi, afin de comparer différentes concrétisations (différentes lectures). Inversement, il faudrait pouvoir se contraindre à lire l'œuvre sans concrétiser pour faire apparaître par diffraction le corps premier, sec ou nu de l'œuvre quand elle n'est pas incarnée ni habillée. C'est la tâche de ce que Ingarden nomme l'attitude pré-esthétique, telle qu'elle peut être effectuée par le critique, l'esthéticien ou le chercheur en littérature, autant de spécialistes qui sortent alors du cadre de la simple lecture pour aller du côté d'une science littéraire renouvelée.

Dans cet objectif, Ingarden se place du côté des spécialistes de la lecture et il définit deux orientations de recherche à destination des chercheurs en littérature, à la fin du chapitre iv (§ 27 et 28) puis dans le chapitre v. Il présente, d'une part, ce qu'il appelle une *recherche exploratoire pré-esthétique* ou une lecture pré-esthétique et, d'autre part, une recherche exploratoire *post-esthétique* portant sur les concrétisations déjà effectuées.

L'attitude d'exploration « *analytique ou pré-esthétique* » peut s'opérer après la lecture cursive, ordinaire qui nous permet d'entrer en relation avec l'œuvre, car il est nécessaire d'avoir d'abord pris connaissance du texte littéraire, mais en s'efforçant de procéder à une lecture rapide qui s'en tient le plus possible à une simple compréhension intellectuelle du sens, sans chercher à « voir ». L'attitude analytique consiste ensuite à revenir au texte pour tenter d'identifier les aspects schématisés et les lieux d'indétermination en s'obligeant à ne pas les « concrétiser », du moins, le moins possible, pour envisager des variations de remplissement possibles afin de situer les différentes propriétés de l'œuvre et les éléments susceptibles de donner lieu à des qualités esthétiques. « L'exploration analytique de l'œuvre d'art littéraire peut nous donner d'abord *une vue d'ensemble* de la multiplicité des interprétations

• 19 – « Valeurs esthétiques et valeurs artistiques », in *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 145.

possibles sans même réaliser ces concrétisations²⁰. » C'est un mode d'examen distancié, froid, qui s'efforce d'exclure tout sentiment, toute réaction émotionnelle afin de ne pas laisser se former le vécu esthétique de concrétisation. L'enjeu en est d'atteindre une connaissance « objective » de l'œuvre, utile pour l'étude critique des œuvres et la détermination de leurs valeurs :

« Par ce connaître d'exploration pré-esthétique de l'œuvre littéraire, il s'agit avant tout de trouver en elle les propriétés et les éléments qui en font une œuvre d'art, c'est-à-dire qui forment le fondement de la constitution des qualités esthétiquement pertinentes dans les concrétisations esthétiques. »

« Découvrir les propriétés et les particularités structurelles appartenant à l'œuvre elle-même et qui, en tant que telles, sont indépendantes des variations que subit la procédure de connaissance en fonction des différentes circonstances, c'est-à-dire, selon la personne qui conduit cette connaissance et selon les conditions extérieures dans lesquelles cela se passe²¹. »

Il s'agit d'identifier des propriétés qui appartiennent en propre à l'œuvre et qui, surtout, sont indépendantes des circonstances de la lecture et du lecteur afin de laisser se dessiner l'identité fondamentale de l'œuvre. Parallèlement, il s'agit de redescendre jusqu'aux propriétés singulières et élémentaires de l'œuvre (mots, aspects, couleurs ou formes) pour en isoler celles qui ont un pouvoir d'action contraignant sur le récepteur, celles qui l'incitent ou le motivent à concrétiser, à dépasser le squelette, à l'habiller. Enfin, les identifier pour mieux saisir leurs prescriptions et se tourner vers une concrétisation plus adéquate, donc plus fidèle aux valeurs « réelles » de l'œuvre. Ingarden nomme ainsi qualités « artistiques » ces qualités (maîtrise technique, capacité à éveiller des vécus chez le lecteur, etc.) qui permettent et poussent le lecteur à une concrétisation *esthétique* de l'œuvre :

« La valeur artistique repose sur le fait qu'il existe dans l'œuvre d'art concernée un certain fonds de propriétés qui, lors d'une concrétisation déterminée de l'œuvre d'art, est la base ontique indispensable pour la constitution d'un choix de qualités esthétiquement pertinentes (ou également de moments formels) qui, de leur côté, sont le fondement de la valeur esthétique qualitativement déterminée en soi-même. [...] La valeur artistique réside donc dans celles de ses propriétés grâce auxquelles l'œuvre exerce une influence sur l'observateur esthétique et le pousse à constituer, dans la concrétisation, les fonds encore manquants du fondement ontique de la valeur esthétique²². »

• 20 – Voir *infra*, chap. iv, § 27, p. 293.

• 21 – Voir *infra*, chap. iv, § 27, p. 242 et 267.

• 22 – Voir *infra*, chap. iv, § 27, p. 298.

De son côté, l'attitude *d'exploration post-esthétique* est un acte de lecture d'un niveau supplémentaire qui consiste à faire retour sur une concrétisation déjà opérée pour extraire de cet objet esthétique une connaissance adéquate de l'œuvre en saisissant sa structure en creux et, en particulier, les différents rapports de fondation tissés entre qualités neutres et qualités esthétiques pertinentes. Cette tâche est cruciale pour Ingarden si l'on veut évaluer l'œuvre de manière juste. L'attitude d'exploration, qui opère comme un second regard surplombant sur la concrétisation effectuée, se focalise sur les valeurs et les qualités-de-valeur afin de donner autant que possible une fondation objective à l'évaluation de l'œuvre et de parer ainsi au relativisme ambiant. Ces deux modalités de lecture correspondent à des attitudes de spécialistes, et supposent des compétences et des savoir-lire spécifiques.

Ajoutons encore que l'exigence de rectitude dans la considération des œuvres d'art engage en fait pour Ingarden deux niveaux de problèmes qui sont derechef des problèmes ontologiques. D'une part, avec le problème de l'évaluation et de la justice rendue aux œuvres, c'est de l'objectivité de la valeur qu'il est question, donc du statut et du mode d'être des valeurs. Cela constitue un ensemble de recherches difficiles auxquelles Ingarden a consacré plusieurs essais dans les années soixante²³. D'autre part, la justesse de la concrétisation soulève également la question de l'identité de l'œuvre, et plus exactement de sa résistance aux variations de lecture et du degré d'écart qu'elle autorise. Pour le dire autrement, jusqu'à quel degré de déviation une concrétisation est-elle encore une lecture de la *même* œuvre ? Le problème est fort intéressant car, au-delà de l'enjeu ontologique complexe, il interroge aussi la possibilité de la traduction d'un texte en une langue étrangère et plus encore la légitimité de certaines pratiques artistiques. Certains textes littéraires sont en effet souvent exploités pour être joués dans une mise en scène théâtrale ou adaptés au cinéma ou encore dans le cadre d'une performance de danse. Dans tous les cas, se pose la question de la fidélité et de la pertinence de l'interprétation, et parallèlement celle de la plasticité de l'œuvre, plus ou moins capable de se prêter à de nouveaux contextes historiques et culturels en stimulant ainsi en retour la créativité du metteur en scène comme des comédiens.

La vertu des analyses que mène Ingarden dans ce grand livre en 1968, et quelles que soient les divergences philosophiques qui peuvent s'attacher au statut de l'objet intentionnel ou à la question d'un objectivisme des valeurs, réside au moins dans le fait qu'il a su mettre en évidence la puissance créatrice du texte autant que sa puissance de stimulation. La démarche créatrice d'un auteur dépose dans l'œuvre une capacité d'action, une sorte de semence intentionnelle en attente de sa reprise qui, lorsque les circonstances de la relation esthétique sont réunies, dynamise à son

• 23 – Voir *Ce que nous ne savons pas des valeurs*, Paris, Éditions Mimésis, 2021.

tour la créativité du récepteur et l'invite aussi bien à se mettre à l'écoute révérencieuse du texte qu'à inventer et produire à son tour de nouvelles formes inspirées par l'œuvre initiale. Cette conception de la réception comme processus de concrétisation favorise un dialogue des arts et la possibilité de résonances et d'interactions entre les différents médiums permettant de passer du texte à l'image ou au corps en mouvement. Elle favorise par là même la « vie de l'œuvre », sa longévité et sa permanence dans la vie culturelle et historique, grâce aux métamorphoses que les concrétisations ou les interprétations lui font subir dans un devenir fait de ressemblances-dissemblances, fidélités-infidélités.

La longévité d'une œuvre est, semble-t-il, fonction de son aptitude à supporter des variations, des trahisons, mais peut-être faut-il déjà y voir aussi un indice de sa valeur. Si comme on le dit en philosophie, le bon disciple est celui qui trahit, on serait tenté de dire ici aussi, malgré l'avis d'Ingarden, que la bonne concrétisation est celle qui trahit, en ce sens qu'il vaut mieux une concrétisation infidèle que pas de concrétisation du tout. Une œuvre d'art qui n'est plus concrétisée est en effet réduite à son squelette ou à son support matériel, c'est-à-dire qu'en fait elle est morte.

Quant à la fidélité de notre traduction, nous avons pris le parti de rester au plus près du texte tout en limitant autant que possible les lourdeurs des mots composés dont l'allemand a le secret. On notera au passage que la traduction est elle aussi une concrétisation²⁴ qui participe des mêmes problèmes de correction et d'adéquation que ceux évoqués par Ingarden, avec cette différence, toutefois, que s'agissant d'un texte scientifique, la délicatesse des aspects schématisés – le chatoisement et l'opalescence des expressions – nous est épargnée. Nous avons néanmoins fait le choix d'une légère infidélité pour le titre. En effet, littéralement, le livre s'intitule « Du *connaître* de l'œuvre d'art littéraire », ou mieux « De *l'acte de connaître* l'œuvre d'art littéraire ». Or, il nous a semblé que sous cette forme le titre n'est guère parlant pour un lecteur francophone, et dans la mesure où l'ensemble de l'ouvrage se consacre à l'exploration des actes de connaître et aux modalités de ces actes, il fallait mettre en avant ce thème propre, à savoir en quoi consistent et comment s'opèrent les actes qui permettent la connaissance d'une œuvre littéraire. Nous avons donc choisi de concentrer le titre dans l'annonce de ce processus : *Connaître une œuvre d'art littéraire*.

Patricia LIMIDO et Olivier MALHERBE

• 24 – Ingarden y fait référence à plusieurs reprises dans ce texte et il lui a consacré un long essai, traduit en anglais, très utile en complément des analyses sur la concrétisation. Cf. *On translations (O tłumaczeniach)*, 1955, in *Analecta Husserliana*, vol. 33, *Ingardeniana III: Roman Ingarden's Aesthetics*, TYMIENIECKA Anna-Teresa (éd.), Dordrecht, Kluwer Academics Publishers, 1991, p. 131-192 (traduction du texte polonais par Jolanta Wawrzycka).