

## *De la modification de la sensibilité : l'esthétique de l'École de Graz<sup>1</sup>*

Barry Smith

---

### **Préliminaire : Meinong et Witasek**

Alexius Meinong, qui fonda l'école de Graz, en philosophie et en psychologie, est de nos jours principalement retenu comme le promoteur d'une ontologie complexe, et exhaustive, donnant droit de cité non seulement aux objets réels ou idéels — tels que tables et chaises, nombres et états de choses — mais encore aux *objets seulement possibles* — tels que montagnes d'or et planètes intramercurielles —, aux

*objets impossibles*, tels que le cercle carré ou le fer de bois, et à toute une gamme d'autres objets inexistantes, ou *äußerseiend*, de divers genres. Telle ontologie baroque n'avait pas été élaborée par Meinong pour son intérêt propre. Tirant son origine dans les travaux, dont on sait la fécondité, dans le domaine de la psychologie de la forme, dus à son collègue Christian von Ehrenfels, l'ontologie de Meinong s'inscrivait d'emblée dans un projet autrement vaste, procédant de la psychologie descriptive, et visant à la description des divers genres d'actions, et d'états, d'ordre perceptuel, intellectuel et affectif, constituant notre expérience mentale. Et, du fait que Meinong tenait à ce que sa théorie descriptive fût aussi complète, et dégagée de pré-suppositions, que possible, il se refusa à établir des distinctions *a priori* entre phénomènes psychiques, selon qu'on saurait leur attribuer, ou non, un objet existant. Toute action, faisait-il valoir, a un objet. Simplement, comme nous le savons d'expérience, de par nos attentes déçues, certains objets s'avèrent inexistantes<sup>2</sup>. De sorte que la classification, établie par Meinong, de différents types d'*objets* existants et inexistantes, est en fait le produit d'une classification, non moins complexe et pareillement exhaustive, des *types de phénomènes psychiques*.

Or, il est un ensemble particulièrement évident d'exemples de phénomènes psychiques visant des objets inexistantes : ce sont ceux qui se manifestent dans notre expérience des œuvres d'art. Aussi reste-t-on quelque peu surpris, de ce que Meinong lui-même n'applique pas sa théorie des objets inexistantes, et des actions mentales s'y rapportant, à la mise au point d'une théorie circonstanciée des phénomènes esthétiques. Pareille tâche devait cependant être menée à bien par l'un de ses disciples des plus en vue, Stephan Witasek, en son étude magistrale, les *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik* de 1904 : l'exposé qui va suivre vise, avant tout, à donner un résumé, et quelques éclaircissements, sur les idées de Witasek, telles qu'il les présente en cet ouvrage.

L'apport de Witasek fut important, non seulement en ce qui concerne l'esthétique, mais encore en psychologie théorique, et expérimentale, spécialement dans le domaine de la psychologie de la forme, et de la psychologie de la musique<sup>3</sup>. De fait, nous le verrons, ce qui fait la valeur de son esthétique, pour l'essentiel, tient à son apport à la psychologie du sentiment, et à l'analyse des *modifications de structure* pouvant affecter les sentiments, dans les circonstances particulières où l'on a affaire à des objets d'ordre esthétique.

### Les objets élémentaires de l'esthétique

On ne saurait produire une théorie esthétique satisfaisante, à considérer les expériences d'ordre esthétique, et les objets d'ordre esthétique, comme ressortissant à deux domaines disjoints, n'ayant aucun rapport d'interdépendance<sup>4</sup>. La vérité de cette considération résulte, d'emblée, de ce que des qualités telles que la beauté, ou la laideur, ne sont inhérentes aux objets d'ordre esthétique que pour autant qu'ils entrent en des relations spécifiques, d'ordre causal ou intentionnel<sup>5</sup>, avec des sujets qui en font l'expérience (thèse qui ne revient pas à prétendre que les qualités esthétiques seraient « purement subjectives »). Sans compter que les expériences d'ordre esthétique peuvent viser

d'autres expériences encore, qui constitueront leurs objets : nos sentiments peuvent, à leur tour, être beaux, ou laids, ou relever de quelque autre manière de l'esthétique, selon divers modes distincts, et il nous est loisible d'apprécier ces qualités par de nouvelles expériences esthétiques, d'ordre supérieur.

Notre tâche, dans les pages qui vont suivre, sera donc d'accéder à une intelligence précise, pour ce qui est de savoir comment les expériences esthétiques se rapportent aux objets de l'esthétique — tout en procédant de façon accordant que se détermine mutuellement ce que nous apprendrons des expériences, et ce que nous apprendrons des objets. Les composants fondamentaux de nos *expériences* esthétiques peuvent se ranger, en un premier temps, *grosso modo*, en quatre classes :

1. *Le plaisir des sens.*
2. *Le plaisir d'harmonie, le sentiment de structuration organique.*
3. *Le plaisir de perfection, le sentiment d'exécution réussie.*
4. *Le plaisir d'une expression, d'une ambiance, d'une atmosphère, etc.*

Et, en concordance avec cette taxinomie rapide des expériences, nous pouvons établir une première classification des « objets élémentaires de l'esthétique », que l'on pourrait envisager en ces termes :

1. *Les objets sensibles (objets de sensation) simples.* Des couleurs, des sons, des goûts, des odeurs, etc., considérés isolément, peuvent aux-mêmes procurer un plaisir d'ordre esthétique (cf. Witasek, *Grundzüge...*, pp. 36 sq.<sup>6</sup>). De tels objets ne constituent assurément pas des *œuvres d'art* : mais c'est que, suivant en cela Witasek, nous envisageons, en un premier temps, des expériences et des objets d'ordre plus primitif ; ce n'est que plus tard que nous pourrions aborder plus particulièrement l'étude des moments relevant spécifiquement des œuvres d'art.

2. *Les structures formelles (Gestalten), de beauté purement formelle.* Les objets sensibles ne se manifestent que rarement — voire jamais — isolément. Ils surviennent d'ordinaire associés les uns aux autres, de sorte qu'ils pré-

sentent des structures formelles, de divers types ; et de telles structures peuvent, à leur tour, être belles, ou laides. C'est ainsi que mélodies, harmonies, motifs géométriques, des combinaisons de parfums, ou de saveurs, des rythmes, des harmonies colorées, etc., constitueront la deuxième classe d'objets élémentaires de l'esthétique (pp. 39 sq.)<sup>7</sup>.

3. *Les structures formelles se conformant à des normes, structures formelles répondant à une fin, ou à un type.* Les exemples dont l'inventaire a été dressé, sous notre deuxième catégorie, renvoient tous à des structures formelles exhibant une beauté purement formelle, ou structurale. Certaines espèces de formes, toutefois, ont des qualités esthétiques qui ne sont pas d'ordre formel, mais matériel. Il s'agit d'objets qui sont particulièrement bien adaptés à leur finalité, ou efficaces, ou des exemples particulièrement réussis de leur type (ce que Witasek désigne comme *normgemäße Gegenstände* : pp. 45 sq.) :

*La forme [Gestalt] du corps d'un cheval bien bâti n'a pas de qualités esthétiques si spéciales en tant que forme en soi, mais purement en tant qu'elle est forme d'un cheval. Cela tient plus au genre d'objet, auquel correspond la forme, qu'à la façon dont elle est agencée. Ce que l'on peut montrer par bien d'autres exemples. La beauté de la forme [Form] féminine est dans la douceur et le galbe des lignes ; les mêmes traits, appliqués au corps masculin, auraient un effet disgracieux [p. 47].*

4. *Les structures formelles d'expression.* La quatrième classe d'objets élémentaires de l'esthétique, et la plus problématique, est constituée par ce que Witasek nomme les formes d'expression, d'ambiance, et d'atmosphère (cette classe étant également désignée — pour des raisons qui n'apparaîtront que plus avant dans cet exposé — classe des « objets de beauté intérieure »). Ce qui nous fait plaisir dans une œuvre musicale, par exemple,

*ce ne sont pas seulement les configurations sonores mêmes, les formes sonores en tant que telles, mais encore (...) l'expression et l'ambiance, la tonalité qui s'y trouvent. Les formes sonores sont le support de l'expression ;*

*l'expression n'est pas pour ainsi dire perceptible, sur le plan sensible, à côté d'elles, mais ne saurait être saisie qu'en elles et avec elles [pp. 50-51].*

Ainsi, à l'audition d'un morceau, nous faisons effectivement, l'expérience de deux formes (*Gestalten*) : la forme sonore en tant que telle, qui peut être belle ou non ; et la forme expressive, qui a des qualités esthétiques particulières en propre. Ce même dualisme de structure formelle se manifeste encore, par exemple, par le fait que l'on relève deux types de beauté essentiellement distincts, dans la figure humaine : la beauté de la forme, et la beauté d'expression.

Nous pourrions résumer ce qui a été dit, en faisant la remarque que ce n'est pas la pierre, ou la toile, exposée dans une galerie, qui est belle, selon Witasek, mais que ce sont des objets sensibles associés à elle, et des structures formelles de divers ordres, constitués par ce biais, qui sont beaux ; et notre tâche sera de rendre compte du contenu intégral de nos expériences d'œuvres d'art, exclusivement en termes de combinaisons d'expériences visant des structures de cet ordre.

Witasek, dans la classification qu'il a établie, n'a pas même prévu une place pour ce que nous pourrions nommer des entités d'ordre narratif : états de choses, événements, actes, etc., constituant ce que l'on envisage d'ordinaire sous la rubrique de l'intrigue, du scénario. Il est, assurément, nombre d'œuvres d'art — et Witasek évoque le tableau du Titien, *Amour sacré et amour profane* — dont l'appréciation, pour être satisfaisante, exige d'aller au-delà des considérations de lumière, d'ombre, et de couleur, aussi bien que des formes qui s'y rattachent, relevant des beautés formelle, typique, et expressive ; et impose l'appréhension de ce que ces œuvres signifient, ou représentent. Ceci vaudra, *a fortiori*, pour les œuvres littéraires (pp. 53 sq.). Witasek, néanmoins, exclut les états de choses, et autres entités de cet ordre, susceptibles d'être représentés, comme n'appartenant pas à la classe des objets de l'esthétique : c'est que, nous assure-t-il, les fonctions qui sont apparemment les leurs sont en fait assurées par les for-

mes expressives, les « objets de beauté intérieure » constituant la quatrième catégorie, pour peu que nous les entendions de plus juste manière. Nous y reviendrons tout à l'heure.

### Les expériences esthétiques

L'esthétique proposée par Witasek repose sur une taxinomie raffinée des phénomènes psychiques, faisant fond sur les travaux de celui qui fut son maître, Meinong, et que nous pourrions résumer de la sorte : Il existe, en gros, trois classes de phénomènes psychiques<sup>8</sup> :

I. *les représentations (Vorstellungen)*, qui visent des *objets* (qu'ils existent ou non),

II. *les jugements et assomptions (les Annahmen de Meinong)*, qui visent des *états de choses*<sup>9</sup>,

III. *les sentiments* et les phénomènes affectifs en général, qui peuvent viser soit des objets, soit des états de choses, selon qu'ils « présupposent » des représentations, ou des jugements. C'est ainsi que, si je suis heureux de la venue d'un ami, le présupposé de ce sentiment est le jugement *que cet ami est venu* ; et l'objet du sentiment est l'état de choses correspondant<sup>10</sup>. Et que, si j'éprouve du plaisir à entendre une sonorité agréable, le présupposé de ce sentiment de plaisir est la représentation intuitive (perceptuelle) de la sonorité ; et son objet est la sonorité même.

Pour ces considérations, Meinong, et Witasek, sont manifestement redevables à la psychologie descriptive de Franz Brentano (voir les ouvrages de 1925 et de 1982), où les trois mêmes catégories se retrouvent en effet. Cependant, des différences importantes apparaissent. En premier lieu, Brentano n'admet pas la catégorie d'« état de choses », et préfère envisager le jugement comme acte par lequel on reçoit ou l'on rejette des objets, au sens restreint du terme. Meinong envisage, lui aussi, le jugement comme acte par lequel on reçoit ou l'on refuse : mais, à son sens, ce ne sont pas des objets, mais des états de choses positifs et négatifs qui seront, respectivement, reçus ou refusés. En outre, chez Meinong, le jugement

comporte un élément supplémentaire, venant se joindre à l'acte d'acceptation ou de rejet : et c'est le moment de *conviction*. Si cet élément fait défaut, il s'agit — la distinction est d'importance — non d'un jugement, mais d'une *assomption*<sup>11</sup>.

Brentano et Meinong divergent encore par leurs façons respectives de rendre compte des relations réciproques s'établissant entre les catégories qu'ils se donnent. En effet, si l'une et l'autre théories envisagent que les jugements présupposent — en d'autres termes : sont fondés sur — les représentations qui s'y rapportent, nous allons voir que le cadre conceptuel meinongien accorde que la présupposition s'établisse à rebours : une représentation peut être fondée sur un moment de conviction. Qui plus est, alors que, pour la psychologie brentanienne, les phénomènes affectifs sont toujours fondés de façon immédiate sur des jugements, et, par conséquent, de façon médiate, sur les représentations qui s'y rattachent (nous ressentons joie, ou tristesse, *de ce que* tel et tel existe, ou existe de telle manière), Meinong admet que les phénomènes de la catégorie III soient fondés, sans médiation, sur des représentations, ou sur des jugements (voir Meinong 1905).

Mais des difficultés de taille apparaissent bien plus tôt, que soulèvent les phénomènes relevant de la première catégorie. De façon très grossière, nous dirons qu'une représentation consiste dans le fait d'avoir un objet à l'esprit — c'est le cas, par exemple, d'une perception simple, ou d'un souvenir, ou lorsqu'on ne fait que parcourir une liste où l'objet figure — abstraction faite de tout jugement ou de toute attitude, intellectuelle ou affective, s'y rattachant. Il est clair que c'est là une catégorie qui est loin d'être homogène. Au premier chef, parce que l'on peut distinguer des représentations *internes* et *externes*, suivant que les objets représentés sont des objets extérieurs, ou d'autres représentations, des jugements, des sentiments ou autres actes ou états psychiques du sujet qui se les représente. En deuxième lieu, on peut distinguer des représentations *intuitives* et *intellectives*, distinction correspondant, *grosso modo*, à l'opposition que Russell établit entre « connais-

sance par mise en présence » (*knowledge by acquaintance*) et « connaissance par description » (dans son article de 1910), ou à l'opposition établie par Husserl, entre intentions « de remplissement » et « de signification », ainsi qu'il l'expose dans les *Recherches logiques*. Ainsi, une représentation intuitive survient, principalement, à l'occasion d'un acte de perception, ou de l'acte que constitue ma représentation intérieure de mon propre sentiment actuel, ou de ma propre émotion actuelle. Tandis qu'une représentation intellectuelle survient, lorsque je me représente un objet en ce sens, purement et simplement, qu'une description de l'objet me vient à l'esprit<sup>12</sup>. Telle est la position que Witasek défend à présent :

(...) Des deux genres de représentation, seules, les [représentations] intuitives entrent en considération comme présupposés des sentiments d'ordre esthétique.

*La forme de l'ellipse offre un aspect agréable sur le plan esthétique ; l'équation par laquelle la géométrie analytique entend saisir cette même forme pour l'intellect ne stimule le sentiment esthétique ni dans une direction, ni dans l'autre [p. 77 ; souligné par l'auteur].*

Il n'est pas du ressort du présent article de déterminer si pareille assertion, quelque peu hardie, est correcte ou non ; mais bien d'en développer les implications, dans le cadre de l'esthétique élaborée par Witasek. Cette position est issue d'une conception de l'expérience, à deux niveaux, conception commune à tous les membres de l'Ecole de Graz, et que Vittorio Benussi devait articuler de façon la plus achevée, comme opposition entre « provenance sensorielle et extra-sensorielle » (*sinnliche und außersinnliche Provenienz* : Benussi 1914 ; voir encore Meinong 1899, et les analyses publiées in B. Smith [ed.] 1985). En vertu de cette conception, l'univers de l'expérience est soumis à une partition sans appel, distinguant objets d'ordre *inférieur*, et objets d'ordre *supérieur* : les premiers sont donnés immédiatement dans la sensation ; les seconds sont fondés sur les premiers, et nécessitent des « actes de production » particuliers, d'ordre intellectuel, pour venir à l'existence. C'est avant tout à la réfuta-

tion de cette théorie que se consacra l'Ecole de Berlin, en sa critique de la psychologie de la forme meinongienne (voir en particulier Koffka 1915).

Nous sommes, d'ores et déjà, en mesure d'énoncer un certain nombre de thèses préliminaires, quant aux propriétés des sentiments esthétiques, tels que les entend Witasek. Comme nous pouvons nous y attendre, d'après ce qui précède, une distinction s'établit, au sein de l'ensemble des sentiments, entre ce que l'on nommera *sentiments représentationnels (Vorstellungsgefühle)* d'une part — sentiments associés à ou suscités par des *représentations* —, et *sentiments judicatifs (Urteilsgefühle)* — sentiments associés à ou suscités par des *jugements* —, d'autre part. Notre propos, dans ce contexte, envisage avant tout les sentiments de plaisir esthétique : et nous pourrions résumer ce que nous avons pu établir à cet égard, en indiquant que *le plaisir esthétique relève des sentiments représentationnels intuitifs positifs*. Le sentiment de plaisir esthétique fait intervenir à chaque fois le présupposé de certaines représentations intuitives d'objets, dont les éléments ou moments constitutifs ressortissent à l'une ou l'autre des quatre classes d'objets élémentaires de l'esthétique que nous avons précédemment distingués<sup>13</sup>.

### Le plaisir esthétique provenant de ce qui est réel

On ne saurait bien nier que des sentiments de cet ordre peuvent exister, et même qu'ils existent. Le problème qui se pose est d'en déterminer l'origine. La question est encore relativement simple — d'un point de vue de philosophe, à tout le moins — lorsqu'il s'agit de sentiments de plaisir esthétique visant des objets esthétiques relevant des deux premières catégories. Car, en ce cas, on a affaire à des relations réelles (et d'ailleurs, en partie du moins, d'ordre *causal*), s'établissant entre des sujets qui perçoivent, d'une part, et des objets, événements ou processus matériels réels, d'autre part. Ainsi, que couleurs, sons et structures formel-

les (telles que rythmes, ou mélodies) puissent susciter des sentiments de plaisir se comprend aisément : ce qui est harmonieux au-dehors se reflète, de quelque manière — manière dont l'étude relèverait de la psychologie —, dans des expériences harmonieuses, et par conséquent plaisantes, au-dedans.

Si la thèse défendue par Witasek est que tous les sentiments esthétiques présupposent (sont fondés sur) des représentations intuitives, il n'en établit pas moins une démarcation bien tranchée entre les expériences esthétiques, d'une part, fût-ce celles se rapportant à des objets sensibles ou à de simples formes, et, d'autre part, les *sentiments* purement d'ordre *sensuel*. Pour bien entendre cela, il convient d'introduire encore une distinction supplémentaire, dans le règne des phénomènes psychiques, la distinction entre *actes* et *contenus*. Cette distinction était reprise par nombre de philosophes autrichiens, et fut articulée de façon la plus complète chez Kasimierz Twardowski. Edmund Husserl et Karl Stumpf. En gros, l'*acte* est la composante, dans une expérience, qui la caractérise en tant que souvenir, plutôt que perception ; en tant qu'imagination, plutôt que présomption ; en tant que vision, plutôt qu'expérience auditive, etc. Le *contenu*, quant à lui, est la composante, dans une expérience, qui sera commune à une perception et à un souvenir du même objet (en vertu de laquelle c'est bien du même objet qu'ils procèdent, l'une et l'autre). De même, le contenu est le moment réel, commun à un jugement et à une assumption, en vertu duquel ils visent, l'une comme l'autre, un seul et même état de choses.

La distinction établie, entre acte et contenu, amène une distinction corrélatrice, dans la classe des sentiments, entre ce que Witasek nomme *sentiments d'acte* (*Aktgefühle*) et *sentiments de contenu* (*Inhaltsgefühle*) :

(...) Dans chaque représentation, en général, (...) acte et contenu peuvent être distingués. Un sentiment qui a pour présupposé une sensation ou une représentation peut se déterminer plutôt par leur acte, et être relativement indépendant de leur contenu [de la sensation ou de la représentation] ; mais il peut également, à l'inverse,

dépendre essentiellement du contenu, au point d'être, principalement, indifférent par rapport à l'acte. Dans le premier cas, il s'agit d'un sentiment d'acte ; dans le second, d'un sentiment de contenu [pp. 195-196].

A titre d'exemple d'un sentiment de contenu, considérons ce qui se passe lorsque j'entends une mélodie jouée sur un violon :

(...) J'en ai la représentation perceptuelle, médiatisée par la sensation ; si je me la reproduis en l'esprit, une fois que le violon s'est tu, elle m'apparaît en une représentation de mémoire. Les deux représentations, la représentation perceptuelle comme celle de mémoire, ont le même contenu ; ce par quoi elles se distinguent si nettement l'une de l'autre, tient à leur acte. Le sentiment de contentement occasionné par la mélodie sera tout aussi bien engendré, que je l'entende, ou que je la reproduise en esprit seulement [p. 196 ; souligné par l'auteur].

Sentiments d'acte et sentiments de contenu sont susceptibles d'entrer en conflit, dans certaines circonstances. C'est ainsi que je puis éprouver du plaisir, suscité par le contenu *lumière vive*, alors même que j'éprouve une douleur, suscité par l'acte de scruter le soleil. D'ordinaire, toutefois, les deux genres de sentiment fusionnent, ou l'un d'entre eux s'efface, de par son peu d'importance, au regard de l'autre. Par ailleurs, les sentiments esthétiques se distinguent des sentiments d'ordre sensuel (*sinnliche Gefühle*), en ce que les premiers se rapportent au contenu d'une représentation, les seconds se rapportant à l'acte même de représentation. Ainsi, les sentiments d'ordre sensuel sont directement sensibles à la qualité et à l'intensité de l'acte : toutes sensations deviennent douloureuses, au-delà d'un certain seuil d'intensité. En outre, le sentiment sensuel s'efface, ou se réduit, à tout le moins, à une intensité quasi négligeable, lors du passage de la sensation (de la perception) à la représentation, reproduite en mémoire. Une mélodie, au contraire,

(...) que je l'entende ou que je me la représente seulement [en imagination ou en mémoire], est teintée de ravissement. Car ceci

est à mettre au compte du contenu ; et il n'est pas nécessairement affecté par le transition de la perception à la reproduction [p. 199 ; souligné par moi].

On admettra que ce qui vaut pour les sentiments esthétiques, occasionnés par la représentation d'objets sensibles et de formes simples, s'appliquera au même titre, à d'autres sentiments esthétiques, plus raffinés. Aussi peut-on affirmer, de façon générale, selon Witasek, que le plaisir esthétique est une espèce d'état de conscience concret, que nous pourrions nommer (en nous autorisant un *meinongianisme*) un *sentiment de contenu représentationnel* (*Vorstellungsinhaltsgefühle*) [p. 214]\*.

Pour les besoins de ce survol, on ne peut plus rapide, des expériences esthétiques visant les objets relevant des catégories 1 et 2, nous nous sommes cantonnés, en pratique, à l'examen de la thèse, suivant laquelle chaque expérience fait intervenir une certaine relation réelle, s'établissant entre deux termes existant, l'un comme l'autre, selon un mode sans mystère. Aussi bien ces expériences ne sauraient-elles soulever aucun de ces problèmes, auxquels Meinong et Witasek avaient précisément voué leur recherche. Cependant, cette même démarche est également susceptible d'être mise en œuvre sans encombre, pour ce qui est des objets de la troisième catégorie, soit pour ce qui est « normal », ou *gattungsmäßig* : en effet, nous avons encore affaire, en ce cas, à ce qui est réel, sur un mode sans mystère. C'est ainsi que, selon Witasek, lorsque nous percevons certains objets — un cheval vigoureux, par exemple, ou un corps humain en bonne santé — nous discernons une valeur, celle — mettons — de conformité à une fin, ou celle de perfection : dès lors, le plaisir que nous ressentons, de ce que cet objet de valeur existe, s'attache à notre représentation intuitive de l'objet, de telle façon qu'il suscite précisément ce sentiment représentationnel intuitif à modulation positive, qui est un sentiment de plaisir esthétique. C'est pour cette raison que Witasek appelle la valeur esthétique de l'objet normé une « beauté d'ordre axiologique » (*Wertschönheit*) [p. 97] : il s'agit d'une beauté d'ordre esthétique se rattachant, par le biais de

nos relations réelles avec l'objet, à une valeur non esthétique, valeur de bonne santé, de vitalité, de propreté, d'efficacité, d'économie, et ainsi de suite<sup>14</sup>. Nous allons voir que cette reconnaissance d'une valeur, dans un objet, est étroitement liée à la notion de sympathie, et aux diverses espèces de plaisir esthétique qui y sont associées.

### La modification imaginative

Il est temps, à présent, d'aborder les cas plus problématiques d'objets esthétiques, compris dans la quatrième catégorie. Dans ce contexte, nous allons le voir, le sujet n'est plus nécessairement lié par une relation réelle à un objet réel, existant sur un mode accordant de concevoir que le plaisir esthétique du sujet découle — de façon plus ou moins obligée — de ses expériences perceptives des parties ou moments constitutifs de l'objet.

Considérons le plaisir que nous éprouvons à regarder — mettons — un film muet. En ce cas, la *chose réelle* avec laquelle nous avons un contact relationnel — un écran sur lequel est projetée de la lumière — n'a rien à voir avec le genre de chose qui serait susceptible, en soi, de susciter des expériences complexes, agréables sur le plan esthétique, d'un genre approprié. Car les expériences de la quatrième catégorie font intervenir (en un certain sens) la peur, l'espoir, l'attente, la déception, la pitié, le dégoût, et toute une gamme, fort étendue, d'autres phénomènes plus complexes intervenant en nous ; et de tels phénomènes ne sauraient être induits d'aucune façon simple et directe (c'est-à-dire causale) par un simple jeu de lumière.

Il ne nous est d'aucun secours d'arguer que la *différence* est inventée, de quelque manière, par l'*imagination* : car le problème qui se pose à nous est justement de déterminer en quoi pourrait consister pareille « imagination ». A la suite de Witasek, nous pourrions commencer par l'observation que notre représentation intuitive, dans ce contexte, subit un genre particulier de *modification*, qui transforme ce qui n'était que perception, sans plus, en quelque chose de

différent<sup>15</sup>. Comment faut-il entendre cette représentation modifiée ?

Remarquons d'abord que le phénomène modifié n'est aucunement, au sens strict du terme, une *représentation*, puisque, lorsque je me représente (par exemple) le shériff agonisant, il n'y a pas d'objet (existant) qui m'est présenté (et, dans ce contexte, le fait n'entre pas en ligne de compte, qu'un certain individu — l'acteur — est intervenu, à un stade préliminaire, dans la réalisation du jeu de lumière qui suscite mon expérience actuelle). Une représentation modifiée est à une représentation *stricto sensu*, en quelque sorte, ce qu'une contrefaçon est à une signature authentique, ou une fausse colère à une colère effective. Une représentation modifiée est une pseudo-représentation : imaginer quelque chose, c'est — pour le dire un peu à l'emporte-pièce — *se faire semblant* de percevoir quelque chose<sup>16</sup>.

Voilà qui ne laisse pas d'être une caractérisation par trop simpliste, et métaphorique. Le propos de Witasek lui-même, dans son explicitation de la modification, qu'il formule dans les termes de la théorie meinongienne des jugements et des assomptions, est susceptible de nous accorder de pousser plus avant. A son sens, toute représentation non modifiée est liée à (elle « présume ») un moment de conviction, conviction de l'existence de son objet. Dans une représentation modifiée, ce moment est aboli. La conviction associée à une représentation authentique, véritable, fait appel — à l'appui de cette représentation — à un contact relationnel effectif — ou à une intention arrêtée de contact relationnel — avec la réalité<sup>17</sup>. Dans la représentation modifiée, cependant, cette intention dirigée vers la réalité a été mise en réserve<sup>18</sup>.

Par là même, la représentation-simulacre est détachée des contraintes qu'imposerait normalement la réalité même ; ce qui implique que les représentations modifiées sont soumises à notre volonté, à un degré bien plus élevé que ne le sont les représentations réelles. Alors que la réalité nous tient d'ordinaire sous son emprise, la modification imaginative nous offre une liberté de mouvement qu'exploitent, de différen-

tes façons, divers genres de jouissance esthétique.

Or, cette même modification imaginative va s'appliquer non seulement aux représentations, mais à tous les phénomènes psychiques : l'opposition s'établissant entre phénomènes psychiques authentiques et « états imaginatifs » (*Phantasietatbestände*) s'étend à tous les domaines, sans exception. C'est ainsi que la modification imaginative d'un *jugement* n'est autre que l'*assomption* meinongienne<sup>19</sup>. La modification imaginative d'un *sentiment* constitue ce que Meinong et Witasek nomment un sentiment imaginatif (*Phantasiegefühl*). La modification imaginative d'un désir sera un désir imaginatif, et ainsi de suite<sup>20</sup>.

La notion de sentiment imaginatif nous permet de préciser notre élucidation de la distinction entre sentiments d'acte et sentiments de contenu, qui était intervenue plus haut. En effet, ainsi que Witasek en fait la remarque : « Il n'y a pas de sentiments imaginatifs sensuels, ou il n'en est que de singulièrement faibles » (p. 199 ; voir encore Karl Duncker 1941) :

*(...) Une piqûre d'épingle, un mal de dents que je ne fais que me représenter, ne me fait pas mal, et la seule représentation de rassasiement ne procure nul bien-être à l'affamé.*

— ce qui est en net contraste avec l'intensité relativement forte des sentiments imaginatifs propres au domaine de l'esthétique, où intervient le *contenu* de la représentation.

Il importe de se garder de toute confusion, lorsqu'il est question de phénomènes psychiques modifiés. Un sentiment imaginatif est une *sentiment* modifié : il ne saurait s'identifier à l'imagination (la représentation modifiée) d'un sentiment véritable. Un jugement imaginatif est un *jugement* modifié : il ne saurait s'identifier à l'imagination d'un jugement authentique\*.

Le facteur d'ordre purement qualitatif qui intervient dans les sentiments imaginatifs, nous dit Witasek, poursuivant son raisonnement, est rigoureusement le même que celui des sentiments réels (pp. 113 sq. ; et voir Duncker, *op. cit.*). Mais les sentiments imaginatifs ne s'en distinguent pas moins, du tout au tout, des sen-

timents authentiques, « pour de vrai ». La différence tient à leurs présupposés. Dans le cas des sentiments effectifs, authentiques, il s'agit d'un jugement ; dans le cas des sentiments imaginatifs, il s'agit d'une assomption seulement, d'une « fiction » qui n'a rien à voir avec la réalité (p. 116).

De même que les représentations imaginatives, jugements imaginatifs et sentiments imaginatifs sont, en large mesure, *soumis à notre contrôle*. C'est cette liberté sous-jacente qui distingue le plaisir esthétique du plaisir — par exemple — de découverte de la vérité :

*On reçoit les histoires vraies d'une façon différente de l'attitude que l'on a vis-à-vis des [histoires] purement inventées, et si l'on apprend, par la suite, d'une histoire que l'on avait tenue pour vraie, qu'elle a été conçue dans un dessein artistique, on sent tout à fait comme on fait sortir d'un coup de ses gonds, pour ainsi dire, son attitude intérieure, et qu'on la remplace peu à peu par une autre en partie différente, [l'attitude] esthétique. Les jugements, auxquels l'auditeur avait adhéré [nachgeurteilt], qui ajoutait foi au récit, sont supplantés par des assomptions, les sentiments effectifs tournent aux sentiments imaginatifs et, progressivement, c'est le regard esthétique qui se porte sur l'ensemble [pp. 222-223 ; souligné par l'auteur].*

Non seulement les états imaginatifs sont-ils soumis à notre vouloir ; ils ont encore la faculté particulière de pouvoir *tenir lieu* de phénomènes psychiques authentiques, de différentes façons (de même que des assomptions peuvent intervenir en lieu et place de jugements, lors de raisonnements déductifs). Ainsi, pour peu qu'un sentiment effectif soit exclu, par des circonstances extérieures, ou par la disposition psychique du sujet, le sentiment modifié correspondant en pourra prendre la place (p. 119). Ces deux propriétés des phénomènes imaginatifs — le fait d'être soumis à notre volonté ; et leur capacité de représenter, au sens d'une vicariance, les phénomènes psychiques authentiques correspondants — sont d'une importance cruciale, pour l'intelligence de la place qu'occupe l'expérience esthétique dans notre vie mentale. Du fait d'avoir à notre disposition

des états imaginatifs, nous sommes en mesure d'étendre, de façons déterminées, nos expériences, qui sinon resteraient rivées à la réalité ; et Witasek va jusqu'à affirmer que « *c'est l'affaire de l'objet esthétique, qu'il s'agisse d'une œuvre d'Art ou d'un produit de la Nature, que d'être le stimulant, et le support, de l'actualisation de l'état imaginatif dans le sujet* » (p. 120 ; souligné par moi).

### L'Art et l'illusion

Considérons le simple croquis d'une sphère. On peut dire que notre appréciation du dessin repose sur les présupposés suivants (p. 247) :

1. la *représentation perceptuelle* de la feuille de papier, avec le dessin, une représentation formelle [*Gestaltvorstellung*] intuitive complexe,

2. l'idée « sphère », une *assomption* où l'objet figuré est reconnu et nommé, simple assomption, jugement imaginatif (...),

3. le *jugement*, que c'est un *dessin*, et non pas une *sphère*, qui est placé devant [nous], et

4. (...) le *jugement*, que le dessin *figure* [*dars-tellt*] une *sphère* (...).

Pareille analyse fait apparaître un certain nombre de problèmes. Ainsi, on peut se demander quel est l'*objet* de notre sentiment de plaisir, dans le cas envisagé, si l'on se rappelle que l'objet d'un sentiment est, à chaque fois, donné par le présupposé de ce sentiment. Nous savons que les sentiments, esthétiques et non esthétiques aussi bien, peuvent viser soit des objets au sens plus précis du terme, soit des états de choses, selon qu'ils présupposent des représentations, ou des jugements. Dans le cas qui nous occupe, toutefois, aucun des présupposés partiels ne saurait, à lui seul, livrer un objet du sentiment, puisqu'il n'est pas d'objet unique, qui serait commun à tous ces présupposés. De fait, il faut entendre que le sentiment considéré vise un état de choses complexe, participant de chacune de ces composantes distinctes, états de choses que l'on peut exprimer en ces termes : « *que ce qui est vu ressemble à une sphère, mais n'est qu'une feuille de papier* ».

traitée par des moyens artistiques » (p. 249 ; souligné par l'auteur).

Nous pouvons désormais envisager la question, de savoir comment les différentes composantes (1 à 4) se relient entre elles, dans notre expérience du croquis. A reprendre la thèse qui, sous l'appellation de « théorie de l'art comme illusion », fut défendue par le contemporain de Witasek, Konrad Lange (en sa communication de 1895), on répondra à telle question en invoquant une fluctuation rapide, chez l'observateur, le faisant alterner du jugement, qu'il voit une sphère réelle, au rappel soudain de ce qu'il n'a qu'un dessin devant soi, pour en revenir tout à trac, au jugement, qu'il voit une sphère, et ainsi de suite. Le plaisir esthétique, selon Lange, tire son origine d'un tel perpétuel va-et-vient des phénomènes psychiques, et l'œuvre d'art est, essentiellement, un support pour la production de ce « sentiment de liberté, totalement indépendant du contenu spécifique », qui est lié à notre reconnaissance de l'imitation réussie.

Dans une lecture superficielle, la théorie élaborée par Witasek reconnaît de même des composantes contradictoires, dans les expériences du type envisagé. Mais les deux analyses sont toutefois radicalement différentes — distinction avérée, quand bien même on ne les envisagerait qu'en tant qu'analyses de l'appréhension de l'imitation : sans prendre en compte, autrement dit, les thèses plus générales de Lange, quant à la nature de l'art en tant que tel (en son livre de 1907). D'après Lange, en effet, les deux phénomènes, entre lesquels balance notre conscience, sont des *jugements effectifs* : le premier consiste en l'assertion que ce que l'on voit est un objet réel (une sphère) ; le second, en l'assertion que ce que l'on voit est une simple imitation (le dessin d'une sphère). Or, ces deux jugements ne sauraient être vrais l'un et l'autre, à la fois. De sorte que, si Lange voit juste, notre appréhension d'une imitation réussie prend son assise sur une méprise réitérée, en ce que nous nous laissons abuser, de façon répétée, par l'objet ; et une telle description tient de l'absurdité, sur le plan phénoménologique. L'analyse de Witasek, à l'encontre,

(...) évite l'impossibilité psychologique d'un balancement arbitraire, de va-et-vient entre deux convictions (jugements) contraires, et pourtant même authentiques, en ce qu'elle reconnaît l'une des deux pensées, non comme jugement effectif, mais comme simple assomption. Elle est, de ce fait, dégagée, par ailleurs, de toute obligation de constructions ultérieures, censées rendre compte — à l'instar du balancement de va-et-vient — de ce que le résultat final n'est pas une illusion effective. En vérité, le sujet ne croit pas vraiment, fût-ce un instant, en fin de compte, qu'il y a là une sphère authentique ; il n'émet jamais que l'assomption (le jugement imaginaire, la fiction) correspondante. Que ce jugement imaginaire est un acte mental, primordial et unitaire, au même titre que le jugement effectif, voilà précisément ce qui a échappé à Lange (...) [p. 253 ; voir également Rudolf Odebrecht 1927, pp. 191 sq.].

### Forme et expression

Le plaisir esthétique que nous éprouvons, du fait des objets ressortissant aux trois premières catégories, repose à chaque fois sur une représentation intuitive de quelque chose qui nous est extérieur (sur une représentation de « phénomènes physiques », au sens de Brentano). A ce point de notre investigation, il va nous falloir opérer un retour sur l'intérieur, et prendre en considération les sentiments de plaisir esthétique d'ordre supérieur, qu'évoquent nos représentations des phénomènes psychiques — et spécialement des phénomènes affectifs — eux-mêmes. Autrement dit, il nous faut aborder les expériences esthétiques qu'évoquent ce que Brentano, Meinong et Witasek nommaient la perception intérieure des phénomènes psychiques, et les modifications particulières, susceptibles de l'affecter. En effet, ce n'est pas seulement la perception intérieure qui est du ressort de cette modification, produisant l'imagination intérieure : il en va de même des jugements, sentiments et autres phénomènes psychiques, qui constituent les objets de la perception intérieure. Ce qui aboutit à quatre cas distincts — au moins :

— la représentation intérieure authentique d'états psychiques (ainsi, lorsque je me représente mon sentiment de plaisir, suscité par mon environnement agréable) ;

— la représentation intérieure authentique d'états imaginatifs (ainsi, lorsque je me représente mon jugement imaginaire, que le shériff va mourir) ;

— la représentation intérieure modifiée de ce qui serait un état psychique authentique, s'il avait une existence (ainsi, lorsque j'imagine le sentiment de plaisir que j'éprouverais, si je me trouvais dans un environnement agréable) ;

— la représentation intérieure modifiée d'un état imaginaire potentiel (ainsi, lorsque j'imagine le sentiment de peur que j'éprouverais, si le shériff allait mourir).

Que viennent donc faire toutes ces considérations, pour ce qui est du plaisir esthétique que nous éprouvons, du fait des objets relevant de la quatrième catégorie ? Dans ce contexte, nous allons le voir, les choses se compliquent encore, du fait qu'un état psychique donné peut être représenté comme étant propre au sujet lui-même, ou à une autre personne. Considérons, par exemple, le spectateur d'une œuvre dramatique. Il est clair que, s'il entend apprécier le drame dans son plein sens, il lui faudra éprouver — en un certain sens — en son for intérieur les sentiments qu'expriment les actions intervenant sur scène. Mais il n'est pas tenu d'éprouver l'état *authentique* ; cela serait impossible — sinon toujours, du moins dans la plupart des cas :

*Personne n'irait au théâtre, pour assister à une tragédie, si l'effroi, le tourment, la pitié, l'appréhension, et tous les autres sentiments déplaisants, souvent intenses, où nous porte notre sympathie [Anteilnahme] pour les événements présentés sur la scène, étaient [des sentiments] authentiques [p. 115].*

Il suffira, toutefois, que le spectateur éprouve en son for intérieur les phénomènes psychiques exprimés sur scène, en tant qu'états imaginatifs, qui « ne nous font à vrai dire aucun mal, en définitive » (p. 115). Ainsi donc, la jouissance esthétique de l'expression repose sur une repré-

sentation intérieure intuitive authentique de l'état imaginaire engendré par son truchement.

### Des modifications du sentiment dans l'expérience musicale

Les mêmes considérations interviendront, à plus forte raison, pour ce qui est de notre expérience de la musique. Dans ce contexte également, ce sont des sentiments imaginatifs qui entrent en jeu, en tant que présupposés de nos sentiments (authentiques) de plaisir esthétique.

(...) L'audition de son\*, ou, plus exactement, la représentation intuitive de sons et de configurations sonores, n'est certes pas le présupposé normal, adéquat, de tels sentiments [de réprobation, de douleur, de langueur, de tristesse, etc.]. On ressent de la tristesse, par exemple, à propos d'une perte, au sujet d'un événement malheureux, et non au sujet de notes, ou de mélodies — et de façon minimale au sujet de telles [notes ou mélodies] qui nous procurent un agrément esthétique ; le présupposé normal de la tristesse est d'avoir la connaissance actuelle d'une perte, et non de se représenter des sons [p. 135].

Les cas où il arrive en effet que des sentiments authentiques soient suscités par le fait d'entendre des sons — ainsi, à l'audition des sons constituant une marche funèbre — ne sont absolument pas de nature esthétique, selon Witasek. Les sentiments dont il s'agit sont fondés, de façon générale, sur des souvenirs personnels, propres à l'auditeur, ou sur d'autres aspects non esthétiques du contexte envisagé. Les sentiments imaginatifs du type qu'évoque la musique pure, au contraire, peuvent se passer de tout présupposé — tant sous forme de jugement que d'assomption — assimilable à celui qu'exigerait le sentiment véridique correspondant : de tels sentiments imaginatifs sont, en ce sens, dépourvus de signification (ils relèvent, pour ainsi dire, de la « pure volonté »).

Qui est triste sait à quel sujet il est triste, et c'est de penser à ce sujet qui constitue le présupposé du sentiment de tristesse. Mais qu'un morceau « exprime de la tristesse » en musique,

et la musique elle-même ne dit rien, quant à la cause de cette tristesse. Et que l'auditeur s'absorbe dans ce contenu de sentiment, et s'imprègne de tristesse, si intensément qu'il s'y adonne, ce n'est pas la pensée d'un événement pénible, douloureux, qui éveille en lui ce sentiment imaginaire; bien plus, une telle pensée n'est, en général, pas présente dans sa conscience. Assurément, certains individus peuvent ressentir une tristesse effective (authentique), à l'écoute d'un morceau — mais, en ce cas, leur tristesse survient à propos de quelque chose qui reste extérieur à la musique. Certaines personnes, voire, tenteront, le cas échéant, de rendre plus intense leur expérience musicale, en associant à leur écoute des pensées évoquant la mort, ou des images engendrant la tristesse; mais, en tout état de cause, fait valoir Witasek,

« (...) Ces critiques font, pour la plupart, tout à fait fausse route, qui considèrent que c'est leur tâche première que de faire accéder à la compréhension d'une œuvre musicale au moyen de l'énumération d'événements et d'expériences extérieurs, que l'œuvre « dépeint » (« schildert »), et qui serait donc à repérer en elle (généralement le combat, la mort et la victoire, le triomphe, la ruine et la discorde, etc.) (...) [p. 143].

Il est certes possible qu'un compositeur ait été amené par certaines expériences, à tel état d'âme, qu'il rend dans sa musique. Mais alors, c'est l'état d'âme, l'ambiance, qu'il reproduit — et précisément telle qu'il la reproduit — qui importe, pour l'expérience esthétique de la musique, et non les expériences extérieures qui constituèrent la cause occasionnelle de sa composition<sup>21</sup>.

Que nous fassions l'expérience de sentiments imaginatifs, lorsque nous écoutons de la musique, tient au fait que les états imaginatifs sont sous l'emprise de la volonté. Au vrai, même sans aucune assistance extérieure, de quelque espèce soit-elle, nous sommes déjà en mesure de faire résonner en notre for intérieur des sentiments imaginatifs des genres les plus divers, quand bien même il ne nous est donné, dans l'ensemble, que de produire de la sorte des expériences d'intensité assez réduite (p. 136).

La musique a pour mission d'intensifier, de cristalliser, de tels sentiments imaginatifs suscités; elle contribue au libre jeu de l'imagination dans notre for intérieur. Mais il s'en faut que notre apport se réduise, pour autant, à un rôle purement passif :

*Une part revient donc, pour ce qui est du déclenchement des sentiments imaginatifs, à la pure volonté. Son concours est absolument indispensable. Là où elle est absente, là où le bon vouloir ne vient pas se fondre avec le contenu expressif de la musique, celle-ci ne pourra produire qu'un effet limité. L'auditeur doit se porter à la rencontre de la musique, il doit, comme on dit, lui ouvrir son cœur [p. 137].*

Mais la jouissance esthétique que nous procurent la musique, et les sentiments imaginatifs qu'elle suscite, reflète en outre une connexion fonctionnelle particulière entre les formes sonores et les sentiments éprouvés : la nature, ou la qualité, d'un sentiment imaginaire donné dépend, en partie du moins, du caractère de la musique qui l'évoque. Ainsi que Ernst Mach et William James, Ehrenfels et Witasek l'avaient tous reconnu — chacun à sa manière distinctive —, il y a une certaine ressemblance, ou analogie, entre les formes sonores, d'une part, et les états psychiques qu'elles suscitent; et ce fait débouche sur la question bien plus vaste du rôle de la *résonance physique* dans la vie affective, et de la connexion entre sentiments proprement dits, et ce que Mach nommait « sentiments musculaires » (*Muskelgefühle*) [voir Witasek, 1904, pp. 137 sq.; Mach, 1886, 1903; Kevin Mulligan et B. Smith, 1984; E. Schulzki, 1980]. Car il s'en faut que, à chaque nouvelle inflexion d'un morceau, on se reporte d'abord à un répertoire de sentiments, pour libérer ensuite la réaction appropriée en son for intérieur, par un effort conscient et de propos délibéré, au rythme, en quelque sorte, des notes de la composition. Ce serait plutôt comme si la musique nous pénétrait, de façon à ce qu'advienne une reproduction automatique des résonances physiques, corrélats de ce que l'on entend, suscitant en retour la réalisation des sentiments (imaginatifs) appropriés.

Ce pouvoir de la musique, de libérer des sentiments par le biais de la résonance physique, peut s'illustrer précisément, par l'usage qui est fait de la musique, dans des situations convenues, telles qu'obsèques, services religieux, batailles, fêtes foraines, etc. :

*(...) Ce n'est pas là simple usage, dénué de signification; cela se fait, en partie, pour ce que les personnes présentes sont ainsi mises dans une ambiance convenant à l'occasion. Pour peu que la réalité s'y prête un tant soit peu en leur fournissant des présupposés adéquats, les sentiments imaginatifs suscités par la musique tournent facilement aux sentiments véridiques correspondants [p. 166].*

Et, de fortes résonances physiques sont également susceptibles d'être mises en branle en un mouvement inverse, également, ainsi que l'art de l'acteur en fournit l'illustration, qui s'accomplit de sa mission, de faire passer dans l'expression la vie intérieure du personnage qu'il joue :

*(...) non pas en commandant consciemment sa mimique, et en dirigeant ses muscles expressifs en fonction d'un but et d'un dessein, mais en se mettant lui-même dans l'état d'âme du personnage à représenter [darzustellenden], c'est-à-dire en suscitant en soi-même par sa volonté — assurément, comme faits imaginatifs [Phantasietatsache] —, les affects, les désirs et les pensées qui se manifesteraient chez celui-ci, de sorte qu'il les éprouve lui-même imaginativement, et que la mimique correspondante vient alors d'elle-même. Si bien que l'acteur exerce un pouvoir singulier sur sa vie imaginative [p. 136].*

### Empathie et sympathie

Nos expériences musicales nous donnent l'illustration de sentiments imaginatifs d'un genre que Witasek désigne comme celui des *sentiments d'empathie* (*Einfühlungsgefühle*). Un sentiment d'empathie implique, chez le sujet, l'expérience modifiée de sentiments qu'il appréhende comme étant signifiés, ou exprimés, en un certain sens — par une œuvre d'art,

par exemple. Aussi l'objet, que vise un sentiment d'empathie, sera-t-il, normalement, un sujet de caractère personnel :

*Qui se pénètre du contenu de sentiment de la scène de Marguerite au cachot, par exemple, (...) ressent avec la jeune fille elle-même ses sentiments, de détresse, d'espérance, de pieuse résignation, et de désespoir [p. 149; souligné par moi].*

Mais les sentiments d'empathie n'épuisent pas les genres de sentiments que les objets expressifs peuvent susciter. Notre sensibilité ne résonne pas seulement avec Marguerite, elle vibre encore pour la jeune fille, en ce que nous ressentons pour elle « une vive sympathie [*Sympathie*] et une compassion profonde » (p. 149) : en d'autres termes, nous éprouvons des sentiments de sympathie (*Anteilsgefühle*) — dont la compassion, ou la sympathie au sens précis du terme\*, constituent un cas particulier. Le statut des sentiments de sympathie sera sans doute relativement facile à entendre : ce sont des sentiments authentiques, que le sujet lui-même éprouve véritablement, lorsqu'il se représente un objet donné. Les sentiments d'empathie, au contraire, s'éprouvent selon un mode faisant qu'ils ne sont nos sentiments propres qu'en imagination; quoiqu'il arrive qu'on se les représente, le cas échéant, comme correspondant à des sentiments authentiques des objets qui les évoquent.

Les sentiments de sympathie se distinguent encore, en ce qu'ils présupposent quelque connexion première, un rapport de communauté :

*A l'égard d'hommes que nous n'estimons, ou ne chérissons, ni ne haïssons et n'exécrons, nous n'avons aucune joie, de ce qu'ils connaissent le bonheur, aucune compassion, dans le malheur, nous n'avons cure de leur sort (...) [p. 155].*

C'est ainsi qu'il ne saurait y avoir de sentiment de sympathie, se rapportant à ce qui est « dénué de signification », au sens que nous avons distingué plus haut (pour ce qui est de la musique, par exemple, ou de l'art décoratif). Mais, inversement, à chaque fois que nous ressentons en effet de la sympathie à l'égard d'un

objet, il s'ensuit que nous discernons dans cet objet une valeur d'un certain genre, au sens que nous avons envisagé pour la troisième catégorie d'objets, précédemment définie. Tous les objets suscitant des sentiments de sympathie sont, en cette mesure, des « objets de beauté axiologique », au sens de Witasek.

Comment faut-il entendre, dès lors, le plaisir que nous procure une œuvre dramatique ? Nous n'éprouvons les sentiments de sympathie et d'empathie, évoqués, par les actions se déroulant sur la scène, que sur le plan de l'imagination ; et les sentiments imaginatifs du genre envisagé sont, de fait, un présupposé, un préalable essentiel, du sentiment authentique de plaisir esthétique, que ces actions suscitent. La jouissance esthétique d'une pièce dramatique semble bien reposer sur un genre singulier de « sympathie teintée d'aise » (*gemütliches Anteil*) avec les personnages (voir p. 151).

Cependant, les sentiments d'empathie et de sympathie ne sauraient, à eux seuls, constituer entièrement le présupposé psychique d'un sentiment de plaisir esthétique. Il serait faux de soutenir — ainsi que le fait Aristote, de par sa doctrine de la catharsis, selon certaines des interprétations qu'on en a faites, à tout le moins — qu'une stimulation de l'affectivité puisse être, en soi et par ses seules vertus, la cause d'une seconde stimulation de l'affectivité chez le même sujet — que, mettons, un sentiment d'empathie, de déplaisir, par exemple, telle la peine due à la chute du héros, puisse déclencher par lui-même, dès lors qu'il serait présent, et du seul fait de sa présence, un sentiment de plaisir, d'agrément esthétique (pp. 150 sq.).

Les sentiments de sympathie et d'empathie ne constituent le présupposé du plaisir esthétique que pour autant qu'on en fait *consciemment l'expérience*, par une représentation intuitive. Ce n'est pas d'être ému de telle ou telle façon par le contenu d'un poème, ou d'un drame, qui est cause du plaisir esthétique, mais bien de prendre *conscience* de cet affect, et de goûter, pour ainsi dire, les passions qui nous agitent. L'agrément du drame qui se joue sur scène, ou du poème sur la page, est inextricablement lié à l'acte de suivre, de l'œil intérieur,

le spectacle dramatique qu'ils déclenchent dans le for intérieur (p. 152). Or, selon Witasek, cette représentation intuitive d'états affectifs authentiques, et d'états modifiés, constitue très exactement ce que l'esthétique traditionnelle (kantienne) nommait la « contemplation ».

Nous voyons, désormais, comment Witasek peut considérer que le plaisir esthétique dû à ce que nous avons nommé entités d'ordre narratif (événements, actions, états de choses, etc.) se rapporte strictement aux objets du même genre — à l'exclusion de tout autre — que ceux que fait intervenir le plaisir dû à l'expression : en l'occurrence, aux sentiments d'empathie et de sympathie. C'est qu'il conçoit que ce qui est du ressort de l'esthétique, dans les événements, actions et processus représentés dans un tableau, ou dans un roman, tient exclusivement aux états affectifs qu'ils suscitent chez le spectateur.

Nous voyons également pourquoi Witasek proposait de désigner la quatrième catégorie des objets de l'esthétique comme étant celle des « objets de beauté intérieure » — et nous pouvons encore relever, au passage, que notre détermination initiale du plaisir esthétique, comme sentiment représentationnel intuitif positif, s'est avérée adéquate à nos expériences des objets relevant de cette catégorie. C'est que la « représentation » comprend la représentation extérieure et intérieure<sup>22</sup>.

#### Characteristica universalis

A ce point de notre enquête, sommes-nous en mesure de rassembler les fragments de théorie que nous avons dégagés, pour les agencer en un panorama de l'esthétique witasekienne ? Idéalement, il faudrait disposer d'une méthode, accordant de subdiviser expériences esthétiques complexes, et objets complexes de l'esthétique, en composantes simples, de telle façon que l'on saurait distinguer précisément les rapports unissant chacun d'entre eux à l'élément voisin. C'est précisément ce que Witasek a en effet produit, en élaborant une *combinatoire* des éléments esthétiques. Il distingue —

par des critères qui ont déjà été suffisamment élucidés, dans ce qui précède — les éléments combinatoires suivants, constituant les objets complexes suscitant les sentiments esthétiques, tant agréables que désagréables<sup>23</sup> :

1. les objets de sensation simple,
  2. les objets d'ordre formel, ou de structure (*Gestaltgegenstände*),
  3. les objets de beauté axiologique,
  4. les objets de beauté intérieure,
- (a) évoquant des sentiments d'empathie agréables  
 (b) évoquant des sentiments d'empathie désagréables  
 (c) évoquant des sentiments de sympathie agréables  
 (d) évoquant des sentiments de sympathie désagréables

tous  
sentiments  
subissant  
la modification  
imaginative

Chaque élément de combinaison est susceptible d'être associé à un moment de plaisir esthétique, qui peut être soit authentiquement positif, ou agréable : notons-le (+) ; soit authentiquement négatif, ou désagréable : noté (—). Les éléments de combinaison se présentent donc sous la forme complète (1±), (2±), (3±), et ainsi de suite — à cela près que les éléments apparaissant en (4), pour autant qu'ils suscitent des sentiments authentiques, sont *ipso facto* affectés du signe (+) : le moment de déplaisir, évoqué par (4b) et (4d) — ainsi, notre tristesse, à la mort de l'héroïne —, n'existe qu'en tant qu'état imaginatif. Nous obtenons de la sorte dix éléments de combinaison, dix « lettres » de l'alphabet de l'esthétique, susceptibles d'être combinées pour constituer des « mots »<sup>24</sup>. Certaines combinaisons possibles doivent être écartées, en ce qu'elles n'auraient aucun sens. On les éliminera en appliquant les lois suivantes :

— Tout produit de combinaison doit comporter un élément appartenant à la catégorie 1 — puisque toutes les expériences esthétiques reposent, en dernière instance, sur des représentations intuitives.

— Tout produit de combinaison où apparaît 3, ou un des éléments en 4, doit également comporter 2 — puisque la beauté axiologique, et la

beauté d'expression, ne concernent que les objets sensibles complexes.

— Tout produit de combinaison où apparaît 4c, ou 4d, doit également comporter 3 — puisque les sentiments de sympathie ne sont possibles qu'à condition d'appréhender une valeur, par-delà l'objet.

— Les éléments 4a et 4b s'excluent mutuellement, dans toute combinaison où l'un d'entre eux apparaît ; il en va de même pour les éléments 4c et 4d — ou du moins, à ce que Witasek fait valoir, si l'on ne tient pas compte de cette règle, aucun cas caractéristique nouveau n'apparaît.

— Dans les produits de combinaison comportant un 3, la différenciation du 1 en + et en — est sans conséquence, sur le plan esthétique ; de même, pour les produits de combinaison comportant un 4c ou un 4d, la différenciation du 2 est superfétatoire.

Ces règles engendrent, à ce niveau de généralité, trente produits de combinaison possibles, dont l'expérience du réel nous présente effectivement les actualisations, ou, pourrions-nous dire, trente mots possibles du langage de l'esthétique (voir p. 276)\* :

- [(1 +)], [(1 —)]  
 [(1 +) (2 +)], [(1 +) (2 —)], [(1 —) (2 +)], [(1 —) (2 —)]  
 [(1) (2 +) (3 +)], [(1) (2 +) (3 —)], [(1) (2 —) (3 +)], [(1) (2 —) (3 —)]  
 [(1) (2 +) (4a)], [(1) (2 +) (4b)]  
 [(1) (2 —) (4a)], [(1) (2 —) (4b)]  
 [(1) (2) (3 +) (4a)], [(1) (2) (3 +) (4b)], [(1) (2) (3 +) (4c)], [(1) (2) (3 +) (4d)]  
 [(1) (2) (3 —) (4a)], [(1) (2) (3 —) (4b)], [(1) (2) (3 —) (4c)], [(1) (2) (3 —) (4d)]  
 [(1) (2) (3 +) (4a) (4c)], [(1) (2) (3 +) (4b) (4c)]  
 [(1) (2) (3 —) (4a) (4c)], [(1) (2) (3 —) (4b) (4c)]  
 [(1) (2) (3 +) (4a) (4d)], [(1) (2) (3 +) (4b) (4d)]  
 [(1) (2) (3 —) (4a) (4d)], [(1) (2) (3 —) (4b) (4d)]

A titre d'exemples, voici quelques *usages* des mots de ce langage\*\* :

- une couleur du spectre lumineux [(1 +)]  
 — de simples ornements  
 et mélodies [(1 +) (2 +)]  
 — une belle mélodie chantée par une voix inharmonieuse [(1 —) (2 +)]  
 — un ornement ou une mélodie présentant, outre leur beauté « formelle », un contenu

d'expression [(1) (2+) (4a)], [(1) (2+) (4b)]  
 — l'« Hymne à la joie » de la *Neuvième Symphonie* [(1) (2+) (4a)]  
 — Iphigénie, dans la scène finale du drame de Goethe [(1) (2) (3+) (4a) (4c)]  
 — le Mime de Wagner [(1) (2) (3—) (4b) (4c)]  
 — la Mère du Christ, accablée de douleur, dans un tableau italien représentant la Mise au Tombeau [(1) (2) (3+) (4b) (4d)]  
 Les œuvres d'art, inscrites à la surface de la réalité par l'artiste, ne le sont pas pour leur intérêt propre. Leur création vise à produire, chez le spectateur, ces sentiments, précisément modu-

### notes

1. Je tiens à remercier la Alexander von Humboldt Stiftung pour avoir financé, par une allocation de recherches, mes travaux à Louvain et à Erlangen, où cette étude a été rédigée.
2. La thèse suivant laquelle toutes les actions ont des objets n'est autre, assurément, que la thèse de Franz Brentano, de l'intentionnalité du psychique. Meinong devait cependant donner une version singulièrement forte de cette thèse : en effet, alors que Brentano concevait l'intentionnalité comme pseudo-relation, se caractérisant précisément par le fait que l'un des termes auxquels s'applique la relation peut faire défaut, Meinong entendait l'intentionnalité comme une relation *stricto sensu*.
3. La psychologie de la forme, telle que l'entendaient Ehrenfels, Meinong et Witasek, et en particulier dans l'interprétation qu'en donna Vittorio Benussi, allait se poser pendant quelque temps, en rival sérieux des thèses de l'École de Berlin que formaient Max Wertheimer, Wolfgang Köhler et Kurt Koffka. La conception meinongienne de la théorie de la forme devait l'emporter en Italie, où l'influence de Benussi est encore décelable. Voir l'annexe bibliographique in Barry Smith (ed.) 1985 (cf. Bibliographie).
4. Par « expériences d'ordre esthétique », dans l'exposé qui va suivre, j'entends d'ordinaire des expériences de plaisir, associées à des objets que l'on caractérisera normalement en tant qu'œuvres d'art, ou en tant qu'objets ayant une beauté naturelle. Le sens de l'expression « objets d'ordre esthétique » ne pourra être précisé qu'à mesure que progressera notre enquête. Toutefois, notre usage, en cet article, peut être rapproché, à bien des égards, de celui que l'on trouve chez Roman Ingarden, dans son étude de 1960 (voir Bibliographie).
5. Voir des relations d'autres ordres encore, cf. Barry Smith, 1984.
6. Sauf mention expresse, toutes les indications de page apparaissant dans le texte renvoient à cet ouvrage de Witasek (1904).
7. Pour la notion de forme, ou *Gestalt*, telle que l'entendait Witasek, on se reportera à Christian von Ehrenfels, 1890, et Alexius Meinong, 1891. [Witasek renvoie lui-même le lecteur à ces articles, ainsi qu'à Meinong, 1899 : *Grundzüge*, p. 43 n. - N.d.T.]

lés, que désignent les mots dont nous avons montré l'écriture. Et nous serons motivés à rechercher les expériences que procurent ces sentiments modifiés, positifs et négatifs aussi bien, parce qu'ils peuvent tenir lieu de phénomènes authentiques, selon un mode tel que, par leur contemplation, ils ne pourront susciter qu'un authentique plaisir. Or, « l'essence de la beauté », ainsi que Witasek devait l'écrire, « tient d'abord à ce fait, que le beau plaît » (1902, p. 168).

Traduit de l'anglais par Jean-François Roberts.

8. Par souci de simplification, nous n'avons pas tenu compte, pour cette présentation, des considérations de Meinong, dans l'étude des phénomènes de la volonté ; ni des raffinements de son analyse des expériences de la valeur. Pour ces questions, on se reportera à John N. Findlay, 1963, chap. IX et X.
9. Visant donc ce que Meinong nomme les « objectifs » (*Objektive*) ; voir son étude de 1910.
10. On notera l'ambiguïté du terme « objet », dans notre usage à ce propos. Il peut en effet signifier, d'une part : ce que vise une action, qu'il s'agisse d'une chose, d'un événement ou d'un processus, ou d'un état de choses, pris isolément. Ou, d'autre part, et en un sens plus restreint : ce que vise une représentation, soit un objet sensible, un événement ou une manière d'être, et ainsi de suite — mais en aucun cas un état de choses.
11. Meinong, 1910. Voir également Witasek, 1908, p. 308, et Ernst Heller, 1929.
12. L'opposition entre représentations intuitives et non intuitives était le sujet dont traitait le premier mémoire publié par Witasek, 1896.
13. La thèse faisant des sentiments esthétiques des *sentiments représentationnels* était celle de Meinong, dans son étude de 1894 ; dans son *Über Annahmen*, il en vint à défendre une thèse, selon quoi les sentiments esthétiques étaient des *sentiments assumptifs* (*Annahmefühle*), c'est-à-dire des sentiments fondés sur des assumptions. Une esthétique faisant fond sur les assumptions (*Annahmen*) meinongienne devait être proposée également par A. Möller, dans sa communication de 1903.
14. Il importe de stipuler que les valeurs dont il est question, dans ce contexte, sont des valeurs d'ordre non esthétique, si l'on entend échapper à un cercle vicieux. Il vaut la peine de se rappeler que la théorie générale de la valeur constituait, par ailleurs, un autre domaine de recherche caractéristique, chez les philosophes autrichiens : outre les travaux de Meinong et de Findlay, déjà cités, on pourra se reporter à Ehrenfels, 1982, et Ingarden, 1983.
15. Des théories de la modification furent également élaborées par Meinong (voir ainsi son mémoire de 1899) et par Husserl, dans les *Recherches logiques*.
16. Pareille formulation relève de l'a-peu-près, en ce qu'il

est rien moins qu'évident que l'on puisse, dans une perspective cohérente, « se faire semblant » de quoi que ce soit. Qui plus est, le faire-semblant paraîtrait associé, non à ces actes mentaux, mais à des *actions*, ayant lieu dans le domaine public ; pour faire semblant, pour simuler, il faut *faire* quelque chose ; or, un acte d'imagination peut avoir lieu lors même que le sujet ne fait rien du tout. Il semblerait néanmoins qu'une connexion existe, entre l'imagination en tant que modification des phénomènes psychiques, d'une part, et, d'autre part, la modification des actions qui se manifeste, par exemple, à l'occasion des jeux de simulacre : voir Kendall L. Walton, 1973, 1978 ; et se reporter à Konrad Lange, 1907, à Meinong, 1910, et Möller, 1903.

17. La thèse selon laquelle un acte est manifestation d'une « intention de contact avec la réalité », ou, pour reprendre l'expression de Witasek, qu'il « touche à la réalité » (ou qu'il « concerne la réalité » : « betrifft die Wirklichkeit » [p. 116]), peut s'entendre de deux façons distinctes. D'un côté, elle peut vouloir dire que l'acte se rapporte à un objet effectivement existant, dans la réalité — au sens fort : à savoir qu'un objet existe, tel que l'acte est manifestation d'une *intentio* dirigée vers cet objet. Par ailleurs, elle peut simplement vouloir dire que l'acte repose sur une conviction de l'existence d'un objet en réalité — conviction qui peut trouver son « remplissement » ou non, être avérée ou non. Ces deux interprétations résument deux modes, fondamentalement divergents, d'aborder les problèmes de la modification imaginative et de la référence à l'inexistant. La première approche — articulée de façon exhaustive par Gareth Evans, 1982, chap. X, et K.L. Walton, *op. cit.* ; voir encore B. Smith, 1984, sq. — a l'avantage de ne faire appel qu'à ce qui existe de façon non problématique. En revanche, elle comporte le défaut d'impliquer — ce qui irait, sans doute, quelque peu à l'encontre de l'intuition — que le sujet pourrait ne pas être conscient de ce que ses actes sont sous le coup de la modification imaginative. Malheureusement, Meinong et Witasek sont insensibles aux distinctions de cet ordre, puisqu'ils traitent objets existants et inexistantes comme s'ils avaient les mêmes titres ontologiques.

18. Il est entendu que la représentation modifiée est « véritable », au sens où elle est occurrence réelle dans la vie psychique d'un sujet donné. Les phénomènes imaginatifs ne sont des simulacres, ou des contrefaçons, qu'au sens technique, explicité dans notre texte. Le terme *Ernstgeföhle* (« sentiments sérieux » ou « pour de vrai », N.d.T.), chez Witasek, présente l'avantage, cependant, de donner à entendre le sens auquel le sentiment de plaisir que nous éprouvons, du fait d'une bonne action, ou d'un coucher de soleil, est plus véridique qu'un sentiment de plaisir dû à l'arrestation fictive d'un assassin fictif.

19. On pourra comparer cette conception à la théorie des quasi-jugements, articulée par Ingarden dans son étude de 1931 (§§ 25 sq.) : Ingarden y caractérise les quasi-jugements par « l'absence d'une intention de correspondance ».

20. Rudolf Saxinger, 1904 sq., propose une analyse du désir imaginaire, le caractérisant par l'absence d'une « tendance à la réalisation ».

21. Witasek reconnaît que des scènes et des événements « extérieurs » sont susceptibles d'être « intégrés » à une œuvre musicale, lorsqu'elle met en œuvre le langage ; mais, en ce cas, des considérations bien distinctes interviennent, voir pp. 144 sq.

22. Il est entendu que, normalement, d'autres faits psychiques sont présents, outre le plaisir esthétique, que d'autres faits, autrement dit, sont à ajouter au sentiment et à la représentation ; en particulier, nombre d'« états judica-

tifs et assumptifs » (*Urteils- und Annahmetatbestände*) accompagnent les représentations (pp. 181 sq.). De tels états interviennent, par exemple, ne serait-ce que pour penser les *relations* s'établissant entre les objets que nous avons à l'esprit. Selon Witasek, ces états judicatifs et assumptifs constituent une sorte de tissu, servant de support à nos représentations et sentiments. Mais un tel support se trouve toujours déjà dans tous les domaines de la vie spirituelle, et ne saurait donc aucunement caractériser l'attitude esthétique.

23. Le résumé que nous présentons, dans les paragraphes qui vont suivre, est quelque peu simplifié.

24. Nous faisons allusion, en l'occurrence, à la conception de la psychologie descriptive selon Brentano, qui lui assignait la mission de « découvrir les constituants psychiques ultimes, dont la combinaison donnerait la totalité des phénomènes psychiques, de même que les lettres donnent les mots » (1982, p. X).

\* Plus exactement, Witasek déclare (*loc. cit.*) : « L'attitude esthétique consiste, pour l'essentiel, dans l'état de conscience concret amené par un sentiment de contenu représentationnel [*durch ein Vorstellungsinhaltsgefühl gegeben*] » (N.d.T.).

\*\* De fait, il s'identifie à l'*assomption*, au sens de Meinong, qui diffère du jugement effectif en ce qu'elle n'implique aucune conviction : elle « ne figure en quelque sorte qu'un jugement en imagination [*ein phantasierter Urteil*] » (p. 112 ; Witasek renvoie à Meinong, 1910 [1<sup>re</sup> éd. 1902]) ; le jugement est à l'assomption ce que la représentation perceptive est à la représentation imaginative (p. 111) (N.d.T.).

\*\*\* On vaudra bien tenir compte de ce que le même terme allemand (*Ton*) peut s'entendre selon deux acceptions distinctes, dans ce contexte : il peut signifier un « son », au sens le plus général, ou une « note », au sens technique du terme, en musique (*Tonkunst...*). Pour préserver la généralité du raisonnement, nous avons préféré rendre *Ton*, *Tongestalt*, etc., par « son », « forme sonore » (plutôt, donc, que « forme musicale »), etc. — sauf lorsque le contexte, et l'usage établi, imposaient de moduler ce parti de traduction (ainsi, dans l'opposition entre « notes » et « mélodie ») (N.d.T.).

\*\*\*\* L'allemand disposant du doublet *Anteilnahme/Sympathie*, Witasek peut jouer sur l'opposition *Anteilgeföhle/Sympathie* ; le deuxième terme (que nous rendons par « sympathie au sens restreint », ou « au sens précis du terme ») est présenté comme le plus important des sentiments de sympathie (au sens large : *Anteilgeföhle*), sans autre précision : « Nous l'employons au sens où chacun l'utilise assurément, en général » ; la poésie suscite une sympathie (*Sympathie*) de caractère plus large, positive ou négative aussi bien, selon qu'elle détermine inclination ou aversion (pp. 154-156) (N.d.T.).

\*\*\*\*\* De fait, la combinatoire présentée par Witasek se complique, par la prise en compte du facteur éthique, pouvant connoter (ou non) les sentiments d'empathie, agréables ou désagréables (ce que nous pourrions noter 4a', 4a, 4b', 4b) : soit douze lettres en tout. Il convient toutefois de signaler que Witasek, pour sa part, ne parle ni de « lettres », ni de « caractères », mais de « symboles » (*Symbole*) ; et qu'il ne désigne pas les « produits de combinaison » (*Kombinationsprodukte*) comme des « mots » d'un « langage ».

Par ailleurs, la notation de Witasek diffère de celle qui est adoptée ci-dessus : il distingue en effet neuf catégories, numérotées (« symbolisées ») de 1 à 9 ; les catégories 1 à 3

sont inchangées, les catégories 4 à 9 de Witasek correspondant aux catégories réunies en 4, ci-dessus (4 et 5 étant subsumées sous 4a, 4 comportant une connotation éthique [etisch betonte Einfühlungsgefühle], et 5 n'en comportant pas [etisch unbetonte Einfühlungsgefühle]; de même, 6 et 7 sont subsumées sous 4b; 8 et 9 correspondent à 4c et 4d, respectivement). Les catégories 1 à 3 sont affectées d'un signe positif ou négatif, noté L (Lust: « plaisir ») ou U (Unlust: « déplaisir »), respectivement (et non + ou -). Les catégories 4 à 9 ne relèvent pas de cette différenciation, en ce qu'elles suscitent toujours un plaisir, dans l'ordre esthétique. On obtient ainsi douze éléments de combinaison: (1L), (1U), (2L), (2U), (3L), (3U), (4), ..., (9). Par les règles de combinaison explicitées ci-dessus, ils engendrent quarante-six produits de combinaison possibles, comportant de un à cinq éléments — et non neuf éléments (ainsi que Witasek l'indique par erreur), en vertu des lois d'incompatibilité entre éléments (pp. 274-276).

## Références bibliographiques

- BENUSSI (Vittorio), 1914, « Gesetze der inadäquaten Gestalt-auffassung (Die Ergebnisse meiner bisherigen experimentellen Arbeiten zur Analyse der sogen. geometrisch-optischen Täuschungen [Vorstellungen außersinnlichen Provenienz].) », *Archiv für die gesamte Psychologie* 32, pp. 396-419.
- BRENTANO (Franz), 1925, *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (1<sup>re</sup> éd.: 1874), 2<sup>e</sup> éd. (introduction et notes par Oskar KRAUS), Leipzig, F. Meiner (traduction française de M. de Gandillac: *Psychologie du point de vue empirique*, Paris, Aubier, 1944).
- BRENTANO (Franz), 1982, *Deskriptive Psychologie* (Roderick M. CHISHOLM et W. BAUMGARTNER [ed.]), Hambourg, F. Meiner.
- DUNCKER (Karl), 1941, « Pleasure, Emotion and Striving », *Philosophy and Phenomenological Research* 1, pp. 391-430.
- EHRENFELS (Christian von), 1890, « Über "Gestaltqualitäten" », *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14, pp. 249-292 (repris in Ferdinand WEINHANDL [ed.], *Gestalthaftes Sehen, Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum hundertjährigen Geburtstag von Christian von Ehrenfelds*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960, pp. 11-43).
- EHRENFELS (Christian von), 1982, *Philosophische Schriften*, vol. I, *Werttheorie* (R. FABIAN [ed.]; introduction de W. GRASSL), Munich, Philosophia Verlag.
- EVANS (Gareth), 1982, *Varieties of Experience* (John McDowell [ed.]), Oxford, Clarendon Press.
- FINDLAY (John N.), 1963, *Meinong's Theory of Objects and Values* (nouv. éd.), Oxford, Clarendon Press.
- HELLER (Ernst), 1928, « Zur Logik der Annahme (I. Artikel) », *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 10, pp. 485-513.
- HUSSERL (Edmund), 1900-1901, *Logische Untersuchungen* (1<sup>re</sup> éd.), Halle, Niemeyer; 2<sup>e</sup> éd.: 1913-1922 (trad. franç. de H. Elie, L. Kelkel et E. Schérer: *Recherches Logiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959-1963; 2<sup>e</sup> éd.: 1969-1974).

Enfin, il nous semble que la liste des produits de combinaison donnée ci-dessus, si elle est bien conforme à celle établie par Witasek, est incomplète, d'après les règles énoncées, en ce qu'il conviendrait de différencier le symbole (2) en (2+) et (2-), dans les deux premiers « mots » de la sixième et de la septième ligne. Il convient encore de différencier le (1) en (1+) et (1-), dans les quatre « mots » des quatrième et cinquième lignes. On obtiendrait ainsi trente-huit « mots » dans la version simplifiée, ou, dans le système complet de Witasek, soixante-deux produits de combinaison — à moins qu'il ne faille induire, de l'usage divergent de Witasek, une règle différente... (N.d.T.).

\*\*\*\*\* Les notations de Witasek, pour ces exemples, sont respectivement: [(1L)]; [(1L) (2L)]; [(1U) (2L)]; [(1) (2L) (4)] à [(1) (2L) (7)]; [(1) (2L) (4)]; [(1) (2) (3L) (4) (8)]; [(1) (2) (3U) (7) (8)]; [(1) (2) (3L) (7) (9)] (voir pp. 276, 280, 281). (N.d.T.)

- INGARDEN (Roman), 1931, *Das literarische Kunstwerk, eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle, Niemeyer (trad. anglaise: *The Literary Work of Art*, Evanston [Ill.], Northwestern University Press, 1973).
- INGARDEN (Roman), 1960, « Aesthetic Experience and Aesthetic Object », *Philosophy and Phenomenological Research* 21, pp. 289-313.
- INGARDEN (Roman), 1983, *Man and Value*, Munich, Philosophia Verlag, et Washington (D.C.), Catholic University of America Press.
- KOFFKA (Kurt), 1915, « Zur Grundlegung der Wahrnehmungspsychologie. Eine Auseinandersetzung mit V. Benussi », *Zeitschrift für Psychologie* 73, pp. 11-90.
- LANGE (Konrad), 1895, *Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses*, Leipzig, Veit.
- LANGE (Konrad), 1907, *Das Wesen der Kunst, Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre* (2<sup>e</sup> éd.), Berlin, G. Grote.
- MACH (Ernst), 1886, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Léna, E. Fischer.
- MACH (Ernst), 1903, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen* (4<sup>e</sup> éd.), Léna, E. Fischer.
- MEINONG (Alexius), 1889, « Phantasie-Vorstellung und Phantasie », *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 95, pp. 161-244, repris in GA (= A. MEINONG, *Gesamtausgabe* [Rudolf HALLER et Rudolf KINDINGER (ed.)], Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, en cours depuis 1968), vol. I.
- MEINONG (Alexius), 1891, « Zur Psychologie der Komplexe und Relationen », *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 2, pp. 245-265; repris in GA I.
- MEINONG (Alexius), 1894, *Psychologisch-ethische Untersuchungen zur Werth-Theorie. Festschrift der K.K. Karl-Franzens Universität zur Jahresfeier am 15. November 1894*, Graz, Leuschner & Lubensky; in GA III.

- MEINONG (Alexius), 1899, « Über Gegenstände höherer Ordnung und deren Verhältnis zur inneren Wahrnehmung », *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 21, pp. 182-272; in GA II.
- MEINONG (Alexius), 1905, « Über Urteilsgefühle: was sie sind und was sie nicht sind », *Archiv für die gesamte Psychologie* 6, 1906, pp. 22-58 (tiré à part: Leipzig, Engelmann, 1905); in GA I.
- MEINONG (Alexius), 1910, *Über Annahmen* (2<sup>e</sup> éd.), Leipzig, J.A. Barth; in GA IV.
- MÖLLER (A.), 1903, « Langes "bewußte Illusion" und "Meinong's Annahmen" », *Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft* 3, pp. 230-232.
- MULLIGAN (Kevin) et SMITH (Barry), 1984, « Mach und Ehrenfelds: Über Gestaltqualitäten und das Problem der Abhängigkeit », in R. FABIAN (ed.), *Die Philosophie von Christian von Ehrenfelds*, Amsterdam, Rodopi; traduction anglaise sous presse in Barry SMITH (ed.), 1985.
- MULLIGAN (Kevin) et SMITH (Barry), « Franz Brentano's Ontology of Mind », *Philosophy and Phenomenological Research* (sous presse).
- ODEBRECHT (Rudolf), 1927, *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie*, vol. I, *Das ästhetische Werterlebnis*, Berlin, Reuther & Reichard.
- RUSSELL (Bertrand A.W.), 1910, « Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description », *Proceedings of the Aristotelian Society* 11 (n<sup>lle</sup> série), pp. 108-128; repris in B. RUSSELL, *Problems of Philosophy*, New York, Holt, 1912, trad. franç. de P. Guillemin: « Connaissance par familiarité et connaissance par description », in *Problèmes de philosophie*, Paris, Payot, 1965.
- SAXINGER (Rudolf), 1904, « Über die Natur der Phantasiegefühle und Phantasiebegehungen », in A. MEINONG (ed.), *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, Leipzig, J.A. Barth, 1904, pp. 579-606.
- SAXINGER (Rudolf), 1906, « Beiträge zur Lehre von den emotionalen Phantasie », *Zeitschrift für Psychologie* 40, pp. 145-159.
- SAXINGER (Rudolf), 1908, « Gefühlssuggestion und Phantasiegefühle », *Zeitschrift für Psychologie* 46, pp. 401-428.
- SCHULZKI (E.), 1980, *Der Mensch als Elementenkomplex und*

- als denkökonomische Einheit. Zur Anthropologie Ernst Machs*, thèse, Münster.
- SMITH (Barry), 1984, « Acta cum fundamentis in re », *Dialectica* 38, pp. 157-178.
- SMITH (Barry), 1984 a, « How Not to Talk About What Does Not Exist », in Rudolf HALLER (ed.), *Aesthetics*, Vienne, Hölder-Pichler-Tempsky.
- SMITH (Barry), (ed.), 1985, *Foundations of Gestalt Theory*, Munich, Philosophia Verlag.
- WALTON (Kendall L.), 1973, « Pictures and Make-Believe », *Philosophical Review* 82, pp. 283-319.
- WALTON (Kendall L.), 1978, « Fearing Fictions », *Journal of Philosophy* 75, pp. 5-27.
- WITASEK (Stephan), 1896, « Über willkürliche Vorstellungsverbindung », *Zeitschrift für Psychologie* 12, pp. 185-225.
- WITASEK (Stephan), 1897, « Beiträge zur Psychologie der Komplexe », *Zeitschrift für Psychologie* 14, pp. 401-435.
- WITASEK (Stephan), 1897 a, « Beiträge zur speziellen Dispositionspsychologie », *Archiv für systematische Philosophie* 3, pp. 273-298.
- WITASEK (Stephan), 1898, *Über die Natur der geometrisch-optischen Täuschungen*, Leipzig, J.A. BARTH; et in *Zeitschrift für Psychologie* 19, 1899, pp. 81-174.
- WITASEK (Stephan), 1901, « Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung », *Zeitschrift für Psychologie* 25, pp. 1-49. Analyse le phénomène d'empathie, dans le cadre d'une théorie générale de la représentation, en évoquant des applications à l'esthétique; l'étude met en place la distinction entre représentation de complexes (au sens meinongien: *Komplexionen*) et représentation de sentiments.
- WITASEK (Stephan) 1902, « Wert und Schönheit », *Archiv für systematische Philosophie* 8, pp. 164-193.
- WITASEK (Stephan) 1904, *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*, Leipzig, J.A. Barth.
- WITASEK (Stephan) 1908, *Grundlinien der Psychologie*, Leipzig, Dürr.
- WITASEK (Stephan) 1915, « Über ästhetische Objektivität », *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 157, pp. 87-114, 179-199.