

Marta Agata Chojnacka
Nicolaus Copernicus University, Toruń
e-mail: m_chojnacka@tlen.pl

Les jeux d'imagination dans la théorie d'une œuvre d'art de Jean-Paul Sartre et Hans-Georg Gadamer*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RF.2018.015>

I. Introduction

Imaginer, fantasmer, jouer avec l'imagination, laisser aller à fantasmer, stimuler l'imagination – le concept d'imagination est devenu une partie intégrante de nombreux domaines de recherche. Le mot <<imagination>> peut se référer à des divers événements, peut être combiné avec des actes cognitifs et ne doit jamais être jugé isolément du contexte dans lequel il existe.

Le concept d'imagination découle de deux traditions : dans la culture grecque, le terme *φαντάσια* était utilisé pour désigner l'impression, l'imagination et l'invention. C'est de lui que provient le mot polonais *fantazja*, anglais *fancy*, français *fantaisie* et allemande *Fantasie*. La tradition latine donne le mot *imaginatio*, qui a offert la notion *imagination* dans les langues anglaise, française et allemande, *imaginacja* et *wyobraźnia* en polonais. La définition du mot *imagination* dans la langue polonaise met l'accent sur la relation entre l'acte d'imagination et le concept d'image¹. La

* The project was financed by the National Science Centre for the doctoral scholarship upon the decision no. DEC-2016/20/T/HS1/00470.

¹ *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/WYOBRA%C5%B9NIA.html> (consulté le 02.05.2018).

définition très similaire peut être retrouvée dans le dictionnaire français *Le Petit Robert* où l'imagination est analysée comme «<faculté de former des images>>².

Comme synonyme d'imagination, les définitions du vocabulaire donnent souvent le concept de fantaisie, soulignant que la fantaisie est une création libre de phénomènes irréels, c'est-à-dire des phénomènes qui n'ont pas d'ancrage dans le monde de la perception³. Dans *Le Petit Robert*, par exemple, nous lisons, que la fantaisie comprend «<des objets fabriqués qui s'écartent de l'ordinaire et dont la valeur réside principalement dans la nouveauté, l'originalité>>⁴. La fantaisie est donc la capacité de créer quelque chose déformé. Elle peut combiner des éléments différents en quelque chose d'irréel.

L'imagination, au sens le plus large, est une séquence de processus menant à la création des idées ou des imaginaires dans la conscience. Parmi ces processus, on peut distinguer, entre autres, la reproduction, la prédiction et la fantaisie. Quand on parle de la fantaisie, on entend généralement des images créatives qui ne sont pas ancrées dans la mémoire. Elles ne sont pas non plus un moyen d'apprendre la réalité. Ce sont des variations plutôt lâches, basées sur la réalité et parfois elles sont considérées comme quelque chose qui contredit l'état réel du monde. Les distinctions ci-dessus doivent être prises en compte par exemple, pour réaliser d'emblée la complexité du concept de l'imagination.

L'auteur de cet article ne suit pas l'histoire philosophique de la notion d'imagination pour se rendre compte des problèmes et des questions qu'elle soulève. Les théories d'imagination sont caractérisées par un niveau élevé de complexité, qui ne peut être reflété sur plusieurs pages de ce texte⁵. Ainsi j'ai décidé de montrer la complexité de la compréhension de la notion d'imagination et de fantaisie afin de voir d'une manière simple et rapide à quel point l'imagination est philosophiquement compliquée.

² *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris 2012, p. 1277.

³ Dans le langage familier, la différence entre la fantaisie et l'imagination est floue. Nous ne ressentons pas une grande divergence entre les phrases : «<Toi et ta fantaisie!>> et «<Vous avez de l'imagination!>>. Joseph Addison a déjà souligné la liberté d'utilisation les deux mots dans son article au sujet de l'imagination, publié dans „Spectator” en 1712. Voir: J. Addison, *O przyjemności wyobraźni*, trad. P. Parszutowicz, „Terminus” 2004, nr 1, p. 180.

⁴ *Le Petit Robert*, éd. cit., p. 1011.

⁵ Ce sujet est présenté dans p. ex.: J. Engell, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1981; J. M. Cocking, *Imagination: A Study in the History of Ideas*, éd. P. Murray, Routledge, London, 1991.

Le but de ce texte est l'analyse des fonctions de l'imagination dans le contexte de la compréhension d'une œuvre d'art dans la théorie de Jean-Paul Sartre et Hans-Georg Gadamer. J'ai décidé de juxtaposer les pensées de ces deux chercheurs parce que, bien qu'ils ne se réfèrent pas à leurs œuvres, leur intuition est de donner un grand rôle à l'imagination dans la compréhension d'une œuvre d'art était très similaire. Dans le texte, je ne me limite qu'aux thèmes esthétiques des œuvres de Sartre et de Gadamer. C'est pourquoi je me concentre principalement sur les dernières parties du livre *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* de Sartre et *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest* de Gadamer. La tâche que je m'engage à analyser est difficile, déjà parce que la question de l'imagination a parcouru toute la vie de Sartre⁶. Dans ses romans et ses récits, il a décrit le fonctionnement de l'imagination à l'aide d'exemples concrets du comportement de ses personnages. Dans les textes philosophiques, il a essayé de donner la définition de l'imagination, il a décrit ses fonctions et il l'a comparée avec d'autres concepts.

Pour Gadamer, en revanche, l'expérience de l'art est le point de départ de toute esthétique, ou comme Franciszek Chmielowski écrit: «le fait original [. . .] duquel on peut tirer des conséquences, expliquant aussi d'autres phénomènes d'intérêt pour cette discipline, comme, par exemple, l'expérience de la beauté de la nature»⁷. Dans mon texte, je n'analyserai pas la théorie de l'imagination de Sartre et les hypothèses de l'herméneutique de Gadamer. Les deux théories méritent des articles séparés⁸. Je suis consciente de la complexité des questions soulevées par les deux chercheurs, mais pour les besoins de ce texte, je me permets de limiter mes délibérations aux deux ouvrages qui m'intéressent. Analy-

⁶ Sauf ses premiers écrits philosophiques, Sartre a également abordé le sujet de l'imagination dans: *Situations II, L'idiot de la famille, L'être et le néant, Saint Genet comédien et martyr* et dans son mémoire de maîtrise *L'image dans la vie psychologique: rôle et nature* défendu en 1927. Sur ce sujet voir p.ex.: P. Cabestan, *Sartre. Dictionnaire*, Ellipses, Paris 2009, p. 102; F. Fruteau de Laclous, *La Psychologie des philosophes*, PUF, Paris, 2012, p. 197–198; A. Flajoliet, *La première philosophie de Sartre*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008; P. Cabestan, *L'être et la conscience. Recherches sur la psychologie et l'ontophénoménologie sartriennes*, Ousia, Bruxelles, 2004, p. 9–10. S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Gallimard, Paris, 1960.

⁷ F. Chmielowski, *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 1993, p. 8.

⁸ Sur le sujet de l'imagination de Sartre et l'herméneutique de Gadamer voir p.ex.: V. de Coorebyter, *Sartre face à la phénoménologie. Autour L'intentionnalité et de La transcendance de l'Égo*, Vrin, Paris, 2000; J.-M. Mouillie, *Présentation Sartre et la phénoménologie*, Paris, 2001; F. Noudelmann, *Sartre. L'incarnation imaginaire*, L'Harmattan, Paris, 1996; N. Davey, *Unquiet Understanding: Gadamer's Philosophical Hermeneutics*, State University of New York Press, New York, 2006; B. Krajewski, *Gadamer's Repercussions: Reconsidering Philosophical Hermeneutics*, University of California Press, Berkeley, 2003.

sons donc le rôle de l'imagination, la fonction de l'artiste et l'activité du public dans la théorie de la perception d'une œuvre d'art de Sartre et Gadamer.

II. L'œuvre d'art de Sartre comme *irréalité*

Dans ses réflexions sur l'art, Sartre a déclaré que le but de la musique, de la poésie ou de la peinture est de créer une beauté comprise comme irréalité. Le mot <<irréalité>> est utilisé par Sartre, pour souligner le rôle de l'imagination dans la compréhension d'une œuvre d'art. Dans la pensée d'existentialiste français seulement l'imagination peut atteindre la valeur de la beauté. Le chercheur a ainsi développé un concept de la beauté qui fuit à la perception. Il a abordé par la suite l'œuvre comprise comme *analogon*. Le philosophe français a souligné ces réflexions dans les derniers passages de son livre *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Selon Sartre, quand nous analysons une œuvre d'art, nous n'évaluons pas simplement l'objet de perception, mais ce qui est né dans notre esprit sur la base de ce qui est visible⁹. Ce type d'évaluation n'est possible qu'avec une conscience imaginative¹⁰. Sartre a tenté d'illustrer la validité de sa théorie en analysant trois œuvres d'art différentes: la peinture, la performance de *Hamlet* au théâtre et la réception d'une œuvre musicale.

Imaginez la situation suivante: nous voyons un portrait et une figure historique de Charles VIII. La peinture elle-même fonctionne comme, bien sûr, un objet physique composé d'une toile, couleur et frames. Cet objet donné en perception, réveille notre imagination, qui nous montre une image irréelle qui se cache derrière le réel – visible. Sartre écrit:

⁹ La pensée esthétique de l'existentialiste français s'inscrit dans la tendance de l'esthétique classique et plus spécifiquement dans les hypothèses de la théorie de Shaftesbury, qui distingue trois couches dans une œuvre d'art: objet, forme et idée, en posant la question: où se cache la beauté? Pour Shaftesbury, la perception d'un objet sensuel n'est que la première étape de la découverte de la beauté. Sartre et Shaftesbury croient: si nous voulions découvrir la beauté uniquement à travers nos sens, nous ne le remarquerions jamais. Lorsque nous jugeons une œuvre d'art exposée dans un musée, nous admirons la beauté, qui n'est pas dans l'objet physique lui-même, mais qui existe comme intention du créateur. Sartre suit en quelque sorte le chemin tracé par Shaftesbury et note qu'un objet visible d'une œuvre d'art est nécessaire pour son évaluation, mais cet objet physique n'est que le point de départ pour éprouver une œuvre d'art <<réelle>> qui se naît dans mon imagination. Voir: A. Shaftesbury, *List o entuzjazmie. Moraliści*, trad. A. Grzeźliński, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń, 2007, p. 168.

¹⁰ Voir: R. Gély, *Imaginaire, perception, incarnation. Exercice phénoménologique à partir de Merleau-Ponty, Henry et Sartre*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2012, p. 345–502.

Cela nous est apparu clairement déjà lorsque nous considérons par exemple, dans une toute intention, le portrait de Charles VIII. Nous avons compris d'abord que ce Charles VIII était un objet. Mais ce n'est pas, bien entendu, le même objet que le tableau, la toile, les couches réelles de peinture. Tant que nous considérerons la toile et de cadre pour eux-mêmes, l'objet esthétique „Charles VIII” n'apparaîtra pas. Ce n'est pas qu'il soit caché par le tableau, c'est qu'il ne peut pas se donner à une conscience réalisante. Il apparaîtra au moment où la conscience, opérant une conversion radicale qui suppose la néantisation du monde, se constituera elle-même comme imageante¹¹.

Selon Sartre, il est donc faux de dire que le peintre a transféré son idée de Charles VIII sur la toile. Citons encore une fois la thèse que Sartre a souligné: <<En fait le peintre n'a point *réalisé* son image mentale>>¹². Dans le processus de création, l'idée de l'artiste ne se réalise pas sur la toile. On doit se faire le passage de la réalité à l'imagination. L'artiste a créé une *analogon* matérielle et l'image d'une œuvre d'art spécifique n'apparaîtra que dans l'imagination du spectateur qui la regarde. Comme nous lisons :

Il est fréquent en effet d'entendre dire que l'artiste a d'abord une idée en image qu'il *réalise* ensuite sur la toile. L'erreur vient ici de ce que le peintre peut, en effet, partir d'une image mentale qui est, comme telle, incommunicable et de ce que, à la fin de son travail, il livre au public un objet que chacun peut contempler¹³.

L'*analogon* est nécessaire pour créer l'image et pour manifester l'irréalité. Dans une œuvre d'art, seules les toiles et les peintures sont réelles, pas l'œuvre elle-même, parce qu'elle reste cachée pour la conscience qui s'en rend compte. L'objet de l'image est irréel. Pour Sartre, Charles VIII est irréel mais il permettra au spectateur de le <<voir>>. La conscience imaginaire doit travailler plus dure quand nous avons moins de choses perceptives.

Le chercheur français donne l'exemple de la peinture de Matisse. La peinture rouge sur la toile de Matisse ne me procure pas une expérience esthétique. La peinture spécifiquement appliquée, donne l'impression de chaleur, est agréable et laineuse et laisse ainsi le spectateur au niveau de l'expérience sensuelle. Ce tapis rouge dans la peinture de Matisse ou plus précisément – peint en rouge, évoque certaines associations et crée une certaine ambiance, en bref – stimule l'imagination du spectateur. Le

¹¹ J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 2005, p. 362.

¹² Ibidem, p. 363.

¹³ Ibidem, p. 363.

tapis peint n'est donc que *l'analogon* concrète, ce qui me fait imaginer une idée et un état spécifique.

Certains rouges de Matisse, par exemple, provoquent une jouissance sensuelle chez celui qui les voit. Mais il faut nous entendre: cette jouissance sensuelle, si on la considère isolément – par exemple, si elle est provoquée par un rouge donné en fait dans la nature – n'a rien d'esthétique. C'est purement et simplement un plaisir des sens. Lorsqu'on saisit, au contraire, le rouge sur le tableau, on le saisit, malgré tout, comme faisant partie d'un ensemble irréel et c'est dans cet ensemble qu'il est beau¹⁴.

Sartre souligne que, le tapis rouge de la peinture de Matisse nous donne un plaisir sensuel. Le tapis devient une composante inaliénable d'une œuvre, un élément extrêmement important pour la création d'une image de beauté, mais n'étant pas la beauté même:

Et certes le tapis est peint là *pour le rouge* qu'il justifie et non le rouge pour le tapis. Mais si précisément Matisse a choisi un tapis plutôt qu'une feuille de papier sèche et glacée, c'est à cause de l'amalgame voluptueux que constitueraient la couleur, la densité et les qualités tactiles de la laine. Par suite on ne peut jouir véritablement du rouge qu'en le saisissant comme rouge de tapis, donc comme un irréel. Et ce qu'il y aura de plus puissant dans son contraste avec le vert du mur serait perdu si ce vert n'était précisément tout raide et glacé parce que c'est le vert d'une tenture murale. C'est donc dans l'irréel que les rapports de couleurs et de formes prennent leur sens véritable¹⁵.

Un autre exemple analysé par chercheur français est l'acteur qui joue Hamlet sur la scène du théâtre. Sartre dit: Considérons est-ce que l'acteur, en utilisant son corps, ses expressions faciales, son mouvement et sa voix, fait de lui-même irréel afin de faire d'Hamlet une réalité? En conclusion, il déclare que l'acteur ne réalise pas d'Hamlet par son jeu mais il utilise son corps uniquement pour créer une *analogon*, grâce à laquelle notre imagination pourra créer un personnage shakespearien. Ainsi, il n'est pas nécessaire de se demander quelle technique l'acteur choisit pour jouer ce personnage, c'est-à-dire si l'acteur doit «entrer dans la peau» du personnage qu'il joue ou si il doit garder une certaine distance par rapport à lui. Quelle que soit la technique adoptée par l'acteur dans son jeu, le public ne verra ni l'acteur ni Hamlet au théâtre. Selon Sartre:

¹⁴ Ibidem, p. 364.

¹⁵ Ibidem, p. 365.

Il est évident que l'acteur ne pose point qu'il ne se <<mobilise>> tout entier pour la produire. [...] Ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irréaliste* dans son personnage¹⁶.

C'est clair que Hamlet n'a jamais existé, que ce soit sur scène ou dans la réalité. Il n'existe que dans l'imagination de l'auteur de la pièce, du metteur en scène, des acteurs et du public. L'acteur ne réalise pas son rôle, car le personnage qu'il joue n'existe pas en réalité. Hamlet <<n'est>> que dans l'imagination de Shakespeare, du public ou du réalisateur. Ainsi, un acteur ne peut pas accomplir quelque chose qui n'existe pas. La seule chose qu'un artiste peut faire est de créer une *analogon*, grâce à laquelle notre imagination se créera la figure d'un prince danois. Examinons un autre point. Hamlet est l'une des figures littéraires les plus connues. La plupart des gens, même ceux qui n'ont pas regardé et lu l'art de Shakespeare, ont entendu qu'il y a une sorte de Hamlet dans la culture. Nous avons donc une idée d'Hamlet et lorsque nous regardons l'art de la scène, nous comparons la performance du personnage avec notre idée.

Pour Sartre, le dernier exemple *d'analogon* est la musique, qui est une collection de sons qui naissent et meurent en même temps, échappant ainsi à la réalité vers ce qui est irréel. Le disque avec la mélodie enregistrée est une chose physique concrète, mais la mélodie elle-même est inexistante, dans le sens où elle ne peut pas être saisie dans le cadre de la réalité¹⁷. Concernant l'œuvre d'art musicale, Sartre prend pour exemple la Septième Symphonie de Beethoven. La symphonie jouée par l'orchestre, c'est-à-dire l'exécution technique de l'œuvre, n'est qu'une analogon de la <<vraie>> symphonie, qui se naît dans mon imagination.

Toute l'œuvre musicale n'est créée que dans mon imagination. Sartre affirme que les sons individuels des symphonies sont aux extrémités des cordes, alors que la musique existe toujours au-delà de la réalité et au-delà du temps réel et mesurable. Il écrit :

La symphonie n'est pas là, entre ces murs, au bout de ces archets. Elle n'est pas non plus <<passée>> comme si je pensais : c'est là l'œuvre qui a germé à telle date dans l'esprit de Beethoven. Elle est entièrement hors du réel. Elle a son temps interne, qui s'écoule de la première note de l'allégo à la dernière note du final, mais ce temps n'est pas à la suite d'un autre temps qu'il continuerait et qui serait <<avant>> l'attaque de l'allégo; il n'est pas suivi non plus d'un temps qui viendrai <<après>> le final. La VIIe Sym-

¹⁶ Ibidem, p. 367-368.

¹⁷ Le personnage de *La Nausée* Roquentin écoute au café la chanson *Some of these days* et se rend compte que juste comme l'exécution de la chanson est transitoire, la même mélodie échappe au temps linéaire et est irréelle. Voir. J.-P. Sartre, *La Nausée*, Gallimard, Paris, 1938, p.41.

phonie n'est pas du tout *dans le temps*. Elle se donne *en personne*, mais comme absente, comme étant hors de portée¹⁸.

Attirons l'attention sur un fait important: quand la symphonie se termine, quand on met sur la table la dernière feuille d'un roman additif on se réveille d'une certaine façon. La fin de la contemplation d'une œuvre d'art apporte inévitablement un réveil désagréable et même un sentiment de déception, parce qu'une fois de plus nous devons faire face au monde réel, même si nous aimerions vraiment rester dans un monde imaginaire. Comme Sartre souligne dans le passage que j'ai cité, le temps imaginaire coule dans le monde imaginaire. Nous sommes tellement immergés dans nos imaginaires que nous perdons le contact avec la réalité.

Après avoir discuté des exemples d'œuvres d'art, Sartre conclut que le réel ne peut pas être beau. La beauté est une valeur qui n'existe que dans notre imagination, comme irréalité : << De ces quelques remarques on peut déjà conclure que le réel n'est pas jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure>>¹⁹. À l'appui de sa thèse, il donne l'exemple d'une belle femme. Je ne peux pas désirer sa beauté, parce que la beauté échappe à la réalité. Quand je vois une belle fille, mon désir pour elle disparaît :

L'extrême beauté d'une femme tue le désir qu'on ait d'elle. En effet nous ne pouvons à la fois nous placer sur le plan esthétique où paraît cette <<elle-même>> irréalité que nous admirons, et sur le plan réalisant de la possession physique. Pour la désirer il faudra oublier qu'elle est belle, car le désir est une plongée au cœur de l'existence dans ce qu'elle a de plus contingent et de plus absurde²⁰.

C'est seulement à partir de *l'analogon* d'une fille que nous créons l'idée de beauté. Je peux désirer *l'analogon* mais je n'ai aucun contact avec la beauté. La beauté ne concerne pas un objet car ce qui est beau échappe à la perception directe. Le sentiment de plaisir n'a rien à voir avec le sentiment de beauté.

Sartre souligne que l'élément sensuel est une partie importante de l'œuvre, mais le plaisir du contact avec l'œuvre n'est qu'une condition préalable à l'expérience de la beauté. Ainsi, Sartre accentue encore une fois son hypothèse selon laquelle nous ne pouvons pas être à la fois dans la conscience de perception (réalité) et dans la conscience d'imagination (irréalité). Notre conscience peut fonctionner dans les deux sens :

¹⁸ J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, éd. cit., p. 370.

¹⁹ Ibidem, p. 371.

²⁰ Ibidem, p. 372–373.

nous avons une conscience réalisatrice et une conscience imaginative. La conscience réalisatrice actualise les choses, les images, les phénomènes et la conscience imaginaire suppose l'irréalité. Elle donne la possibilité de créer des objets teintés de la caractéristique du néant par rapport à l'ensemble de la réalité. L'imagination permet à la conscience d'aller au-delà de la situation et du sens de la réalité. Nous avons besoin l'imagination pour simplement – comprendre l'oeuvre d'art.

III. Le jeu de l'art de Gadamer

L'expérience d'une œuvre d'art est un moment très important dans l'herméneutique de Gadamer. Comment comprendre une œuvre d'art? Comment comprendre une œuvre d'art contemporaine qui échappe aux principes de l'esthétique classiques? Franck Delannoy écrit:

Dans le bref instant de l'expérience de l'œuvre, celui qui vit cette expérience et ce qui ressort de l'œuvre elle-même semblent entrés comme en dialogue. C'est un échange vivant, intensif, de va-et-vient où œuvre d'art et spectateur, ou lecteur ou auditeur, semblent se fondre en une unité, où le spectateur est pris dans l'œuvre et l'œuvre comprise dans le spectateur, comme dans une fascination suspendant le temps mécanique et instaurant un temps de plénitude, une durée²¹.

Au tout début d'un courtesaipubliée en 1977, *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest* Gadamer se demande pourquoi le langage de l'art devient si rapidement obsolète. Il s'avère que, dans le contexte des phénomènes de l'art contemporain, l'esthétique classique est insuffisante. Le chercheur réfléchit d'abord sur le concept de la beauté et son obsolescence dans l'art contemporain.

Pour préserver le concept de la beauté dans le contexte des arts, le penseur allemand propose une manière différente de comprendre la beauté. Selon lui, la beauté est toujours actuelle, mais comprise par nous simplement différemment. La compréhension d'art contemporain se fait avec l'expérience de sa signification et avec l'abolition simultanée de la frontière entre l'artiste actif et le spectateur passif. L'expérience esthétique est différente de l'expérience scientifique. C'est une expérience personnelle, directe et unique. L'art conduit à l'arrêt du mode actuel et quotidien et introduit le spectateur à la situation de la fête. Comme pendant les fêtes, l'expérience artistique a son propre temps, ce qui interrompt le temps linéaire. Gadamer souligne:

²¹ F. Delannoy, *L'expérience du beau dans l'herméneutique philosophique de Hans-Georg Gadamer et dans l'esthétique théologique de Hans Urs von Balthasar*, Études Germaniques 2007, nr 2 (n° 246), p. 399.

Jedes Kunstwerk hat also so etwas wie eine Eigenzeit, die es uns sozusagen auferlegt. Das gilt nicht nur von den transitorischen Künsten, von Musik und Tanz und Sprache. Wenn wir auf die statuarischen Künste hinüberblicken, erinnern wir uns, daß wir ja auch Bilder aufbauen und lesen oder daß wir eine Architektur >>ergehen<<, >>erwandern<<. Das sind auch Zeit-Gänge. Ein Bild wird nicht genauso (schnell oder langsam) zugänglich wie das andere. Und gar erst Architektur²².

D'une certaine façon, le spectateur s'éloigne de la vie quotidienne. L'expérience de l'art en tant que fête est l'une des trois façons de comprendre la beauté, selon Gadamer. Le chercheur allemand propose également de considérer la beauté comme un jeu et un symbole. Pour les besoins de ce texte, je me concentrerai sur la première façon de comprendre la beauté.

Au début de mon article, j'ai utilisé l'expression <<jouer avec l'imagination>>. Dans le contexte de la réflexion sur la pensée esthétique de Gadamer, c'est un tournant très important. Gadamer voit beaucoup d'analogies entre le jeu et l'art. En écrivant sur le sujet de la beauté comme le jeu, il se réfère au jeu compris comme divertissement amusant, dans lequel nous avons certaines règles mais elles sont si lâches qu'elles peuvent être changées à tout moment. L'art en tant que le jeu a sa propre essence qui est indépendante des participants. Il se déroule seul, invitant les participants à s'y joindre. Le jeu est si immersif que le joueur oublie le temps qui passe. Cependant, les joueurs impliqués ne perdent pas conscience. Ils y participent activement. Un jeu compris comme un divertissement doit avoir au moins deux personnes qui interagissent l'un avec l'autre. Ce qui est commun pour par exemple le tennis et l'art, c'est que deux personnes sont liées : dans le premier cas, deux joueurs et dans le second, l'artiste et le public.

Spiel auch in dem Sinne ein kommunikatives Tun ist, daß es nicht eigentlich den Abstand kennt zwischen dem, der da spielt, und dem, der sich dem Spiel gegenüber sieht. Der Zuschauer ist offenkundig mehr als nur bloßer Beobachter, der sieht, was vor sich geht, sondern ist als einer, der am Spiel >>teilnimmt<<, ein Teil von ihm. [...] Das geht ineinander über²³.

Pendant le jeu, il n'y a pas la distinction entre joueur et spectateur, qui deviennent des participants actifs dans la situation. Gadamer donne un grand rôle au spectateur d'une œuvre d'art, ou plutôt – à sa capacité à imaginer. Selon le penseur allemand, il n'y a pas de place dans l'art contemporain pour un spectateur passif. Un observateur passif,

²² H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Reclam, Stuttgart, 1989, p. 59–60.

²³ Ibidem, p. 31–32.

par exemple, ne pourra jamais comprendre les œuvres de Duchamp. Duchamp présente un objet utilitaire – un urinoir – et l'appelle «<Fontaine>>. Nous pouvons poser la question: quand une œuvre fonctionnelle devient-elle une œuvre d'art? Selon Gadamer, une œuvre d'art devient une œuvre d'art au moment où nous la considérons comme telle. Duchamp nous ordonne de jouer avec notre imagination. Dans notre esprit on doit avoir lieu une séquence d'associations pour que nous puissions comprendre l'intention de l'artiste. Donatelle di Cesare explique:

Chaque représentation porte l'œuvre à l'être, elle le fait être d'une certaine manière. C'est pourquoi, la représentation est toujours en même temps, en un double sens, exécution et interprétation. La représentation renvoie d'un côté à la mise en scène de l'œuvre (que l'on pense par exemple à une pièce musicale qui n'existe qu'à la condition d'être exécutée), de l'autre à la façon dont le spectateur l'interprète. Ce qui veut dire que l'œuvre ne réalise son être que si elle est exécutée ou interprétée²⁴.

Selon Gadamer, l'espace d'une œuvre d'art est un jeu entre l'artiste et le spectateur. L'artiste laisse de l'espace dans l'œuvre que le spectateur remplit par sa propre interprétation:

Die Bestimmung des Werkes als des Identitätspunktes der Wiedererkennung, des Verstehens, schließt ferner mit ein, daß solche Identität mit Variation und mit Differenz verknüpft ist. Jedes Werk läßt gleichsam für jeden, der es aufnimmt, einen Spielraum, den er ausfüllen muß. [...] Es ist ein ständiges Mit-tätig-Sein²⁵.

Nos habitudes, nos préjugés, notre sensibilité, nos connaissances, notre capacité d'association sont intégrés dans l'espace de jeu. Notre interprétation de l'œuvre en dépend. L'observateur fait ressortir le sens de l'œuvre conformément à ses superstitions. La lecture d'une œuvre d'art est donc un mouvement herméneutique qui se réalise à l'aide de l'imagination du spectateur. Le moment d'explication du sens, constitue un jeu en tant qu'œuvre d'art. Quand nous commençons le jeu c'est-à-dire quand nous faisons l'expérience de l'art, nous devons faire une sorte *d'époque* afin de s'impliquer correctement dans l'œuvre d'art. Lorsque nous nous engageons dans l'art, nous nous éloignons du monde qui nous entoure. Cela exige de la concentration. Gadamer affirme que la participation du spectateur à l'expérience de l'œuvre et son activité à lui donner un sens est nécessaire pour interpréter par exemple une image abstraite.

²⁴ D. di Cesare, *Le temps de l'art. Sur l'esthétique de Gadamer*, Études Germaniques, 2007, nr 2 (n° 246), p. 293.

²⁵ H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, éd. cit., p. 34–35.

IV. Conclusion

La notion d'imagination et la capacité d'imaginer ont été occupées par les philosophes depuis l'antiquité et les questions liées à ces sujets ont été récurrentes à chaque époque. Imagination est inséparablement liée aux questions artistiques, elle va bien au-delà de son sens, couvrant de nombreuses questions importantes et difficiles dans des divers domaines, en particulier la philosophie et la psychologie. L'art contemporain pose de grands défis pour le comprendre et l'attribution du sens est la tâche du spectateur, qui ne peut le faire que par la force de son imagination.

Gadamer, comme Sartre, ne conteste pas évidemment la sphère matérielle de l'œuvre qui doit exister pour commencer le processus d'interprétation. Ces deux chercheurs ont souligné que le plus important est ce qui est au-delà de la matière et ce qui existe uniquement grâce à notre capacité à imaginer.

L'ontologie de l'œuvre d'art de Gadamer suppose le remplacement du mot *œuvre* par le mot *produit*. L'œuvre fonctionne comme quelque chose d'achevé, qui a son début et sa fin. En retour, un produit signifie quelque chose qui a été créé, mais qui n'est pas seulement le résultat des actions de l'artiste. L'idée de l'artiste se réalise dans une certaine mesure. Le vide est comblé par l'interprétation du spectateur, qui ne peut découvrir l'idée de l'œuvre que par la puissance de son imagination, son niveau de sensibilité et de connaissance. Pour Gadamer l'imagination est donc une sorte d'aide à la compréhension de l'œuvre. Le chercheur l'assimile aux termes suivants : sensibilité, contexte, connaissance et perception. Tous servent au spectateur pour combler le vide qui est laissé par l'artiste dans l'œuvre. Les deux chercheurs présentés dans l'article s'inscrivent dans une tendance qui considère le spectateur comme un co-participant actif et pleinement engagé dans l'œuvre d'art. Contrairement à Gadamer Sartre donne à son imagination un rôle spécial. L'existentialiste français le décrit comme l'un des types de conscience et lui donne un rôle particulier. Selon Sartre imagination est la façon de connaître le monde, mais aussi la capacité d'y être. Sartre ne limite pas l'imagination à la capacité d'interpréter une œuvre d'art. Le chercheur le relie à la notion de liberté de l'artiste, sur ce concept il crée la théorie de la littérature, il développe l'idée de l'enchevêtrement existentiel de l'homme dans le monde et il affirme que deux compétences clés pour l'homme : souvenir et prédiction n'ont lieu que grâce à l'imagination.

Bibliographie

- Addison, J., *O przyjemności wyobraźni*, trad. P. Parszutowicz, „Terminus” 2004, nr 1.
- Beauvoir de S., *La Force de l'âge*, Gallimard, Paris, 1960.
- Cabestan, P., *L'être et la conscience. Recherches sur la psychologie et l'ontophénoménologie sartriennes*, Ousia, Bruxelles, 2004.
- Cabestan, P., *Sartre. Dictionnaire*, Ellipses, Paris, 2009.
- Cesare di D., *Le temps de l'art. Sur l'esthétique de Gadamer*, „Études Germaniques”, 2007, nr 2 (n° 246),
- Chmielowski, F., *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofiasztuki H.-G. Gadamera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 1993.
- Cocking, J. M., *Imagination: A Study in the History of Ideas*, Routledge, London, 1991.
- Coorebyter de V., *Sartre face à la phénoménologie. Autour L'intentionnalité et de La transcendance de l'Égo*, Vrin, Paris, 2000.
- Davey, N., *Unquiet Understanding: Gadamer's Philosophical Hermeneutics*, State University of New York Press, New York, 2006.
- Delannoy, F., *L'expérience du beau dans l'herméneutique philosophique de Hans-Georg Gadamer et dans l'esthétique théologique de Hans Urs von Balthasar*, „Études Germaniques”, 2007, nr 2 (n° 246).
- Engell, J., *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1981
- Flajoliet, A., *La première philosophie de Sartre*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2008.
- Fruteau de Laclos, F., *La Psychologie des philosophes*, PUF, Paris, 2012.
- Gadamer, H.-G., *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Reclam, Stuttgart, 1989.
- Gély, R., *Imaginaire, perception, incarnation. Exercice phénoménologique à partir de Merleau-Ponty, Henry et Sartre*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2012.
- Krajewski, B., *Gadamer's Repercussions: Reconsidering Philosophical Hermeneutics*, University of California Press, Berkeley, 2003.
- Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris 2012.
- Mouillie, J.-M., *Présentation Sartre et la phénoménologie*, Paris, 2001.
- Noudelmann, F., *Sartre. L'incarnation imaginaire*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- Sartre, J.-P., *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 2005.
- Sartre, J.-P., *La Nausée*, Gallimard, Paris, 1938.
- Shaftesbury, A., *List oentuzjasmie. Moralisći*, trad. A. Grzeliński, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń, 2007.
- Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/WYOBRA%C5%B9NIA.html>

Summary

The aim of the article is an analysis the notion of imagination in the context of the interpretation of an artwork. The author study aesthetic themes in the philosophical works of Jean-Paul Sartre and Hans-Georg Gadamer because both philosophers contain similar intuitions in their texts. In the context of Sartre's and Gadamer's reflections, the author points to the key function of imagination in the process of understanding and giving meaning to a work of art.

Keywords: Sartre, Gadamer, imagination, aesthetics, artwork, perception

Streszczenie

Gry wyobraźni w teorii dzieła sztuki Jean-Paula Sartre'a i Hansa-Georga Gadamera

Celem tekstu jest przedstawienie funkcji świadomości wyobrażającej w teorii rozumienia dzieła sztuki Jean-Paula Sartre'a i Hansa-Georga Gadamera. Autorka skupia się treści dwóch dzieł wymienionych badaczy: *Wyobrażenia* Sartre'a oraz *Aktualności piękna* Gadamera. W oparciu o Sartre'owską teorię sztuki jako analogonu oraz Gadamerowską sztukę jako grę, autorka pokazuje, jaka jest rola wyobraźni w doświadczeniu, zrozumieniu i interpretacji dzieła sztuki.

Słowa kluczowe: Sartre, Gadamer, wyobraźnia, estetyka, dzieło sztuki, percepcja