

• PRÉFACE DE L'ÉDITION DE 1988

L'esthétique est le domaine où la suprématie de Croce est restée le plus longtemps incontestée. Dans l'immédiat après-guerre l'esthétique crocéenne était encore en Italie la seule à laquelle il était fait référence. Mais déjà s'imposaient de nouvelles exigences : avant tout il était plus urgent que jamais de discuter ces thèmes que la censure crocéenne avait écartés d'Italie de façon préjudiciable ; il était nécessaire en outre d'élaborer des catégories capables de répondre aux nouveaux besoins d'une situation qui avait changé. Tel fut le point de départ et l'ambitieux dessein du présent livre qui parut en plusieurs livraisons dans une revue de philosophie entre 1950 et 1954.

Plutôt que de s'enliser dans une énième critique de l'esthétique de Croce, ce livre entre tout de suite dans le sujet, en proposant, au lieu des principes crocéens de l'intuition et de l'expression, une esthétique de la production et de la formativité. Il était temps, en art, de mettre l'accent sur le faire plus que sur le contempler. Si, malgré l'inélégance du terme, cette théorie préféra s'appeler « esthétique de la formativité » plutôt qu'« esthétique de la forme », ce fut surtout pour deux motifs. Avant tout parce que le terme « forme », à cause de la multiplicité de ses significations, finit par être ambigu et risque de passer pour le simple opposé de « matière » ou de « contenu », évoquant ainsi la *vexata quaestio* du formalisme et du contentutisme alors qu'au contraire, on comprend ici la forme comme organisme vivant d'une vie propre et dotée d'une légalité interne : totalité, irrépétable dans sa singularité, indépendante dans son autonomie, exemplaire dans sa valeur, fermée et ouverte à la fois dans son caractère fini qui contient un infini, parfaite dans l'harmonie et unie par sa loi de cohérence, tout entière dans l'adéquation réciproque entre les parties et le tout. En second lieu, ce fut pour éclairer tout de suite le caractère dynamique de la forme, pour laquelle il est essentiel d'être un résultat, ou mieux la réussite d'un « processus » de formation, puisque la forme ne peut pas être vue comme telle si on ne l'envisage pas dans l'acte de conclure, et en même temps d'inclure, le mouvement de production qui l'oriente et trouve en elle son propre succès.

Ici deux grandes traditions viennent à l'esprit. Avant tout la conception antique de l'art comme *poiëin*, comme « faire », sur laquelle toutefois planait comme une ombre la distinction

entre l'art véritable et la pure technique ; et puis le concept non moins ancien d'organisme qui fut admirablement défini et confié aux discussions de toute l'histoire de la philosophie par Platon et surtout par Aristote. Mais cette double tradition était à considérer dans ses développements modernes. D'où, d'un côté, la nécessité de mettre en lumière, dans l'art, les aspects liés à la technique et à la fabrication, trop négligés par Croce, en leur conservant toutefois les caractères spécifiques de ce qui fait l'art ; et ici les observations de Poe, de Flaubert, de Valéry, de Stravinsky et de bien d'autres faites dans le même esprit furent une incitation à analyser le caractère de composition et de construction, à la fois calculé et aventureux, de l'activité artistique. Et de l'autre côté, la nécessité d'étudier la vie des formes chez celui qui en a analysé avec le plus de perspicacité – non seulement dans l'activité artistique mais aussi dans la nature – la naissance, la fécondité, la croissance et la maturation, à savoir chez Goethe, et chez quelqu'un qui, comme Schelling, ne fut pas des moindres dans le domaine de la philosophie ; et aussi la nécessité de suivre les développements de cette perspective chez des critiques comme Focillon et chez des philosophes contemporains comme Bergson et Guzzo ou comme Whitehead et Dewey. L'activité artistique telle qu'elle se présente dans l'art apparaissait ainsi sous les traits de celle qui accorde en soi le caractère de la « tentative » et celui de l'« organisation » ; d'où la tâche d'expliquer comment peuvent converger des termes aussi différents et antithétiques (et pas seulement les termes de « conscience » et « spontanéité » comme dans l'esthétique romantique qui ne considère pas le caractère de « tentative » de l'opération artistique ni l'organisation comme intrinsèques à la « réussite » elle-même). C'est peut-être dans la manière de résoudre cette difficulté que réside, non seulement le centre de la recherche mais aussi le côté le plus nouveau de la théorie proposée.

La théorie esthétique présentée dans ce livre entendait être rigoureusement philosophique, mais pour cela justement elle excluait devoir ou pouvoir partir d'un système philosophique présupposé, comme s'il s'agissait d'en déduire les conséquences et d'en appliquer les principes dans le domaine esthétique. La philosophie comme telle a en même temps un caractère concret et spéculatif : ses affirmations n'ont de valeur que si elles sont le résultat d'une réflexion sur l'expérience, et seulement si, en tant que nées justement du contact avec l'expérience, elles réussissent à fournir des schèmes pour l'interpréter et des critères pour en juger. Philosophie et expérience sont inséparablement conjointes et le cercle qui s'établit entre elles, loin d'être

vicieux, est extrêmement fécond et est la condition essentielle de la validité de la pensée philosophique. La théorie esthétique proposée ici part de l'expérience esthétique pour y revenir suivant l'idée énoncée plus haut selon laquelle la philosophie est fondée sur le caractère inséparable de l'expérience et de la réflexion et, pour cela, ouverte à des apports toujours nouveaux et à des développements toujours neufs. Elle est née d'un contact vivant avec l'expérience esthétique qui résulte de la qualité opérable (*operosità*) des artistes, étudiés aussi bien dans leur travail en acte que dans les précieuses réflexions et déclarations qu'ils font à son sujet, et de l'activité des lecteurs, interprètes et critiques d'art, ou encore de l'attitude des producteurs et contemplateurs de la beauté où qu'elle soit, dans le domaine naturel, pratique ou intellectuel.

Et de même que le point de départ de cette esthétique ne fut pas un système philosophique présupposé mais le recours direct à l'expérience, ainsi son point d'arrivée ne pouvait être une conception générale de l'art qui se présenterait comme conclue et définitive, mais un concept pour ainsi dire *opératoire* : un concept qui, loin de prétendre enfermer et épuiser une fois pour toutes l'*essence* de l'art, pût servir de principe *régulateur* et orientateur dans l'expérience artistique ; en somme un concept qui, étant le résultat d'une enquête sur l'expérience esthétique, visât à en préciser le sens et la possibilité, avant d'être en mesure de fournir des critères valides pour la pénétrer et l'évaluer. L'esthétique proposée dans ce livre n'est donc pas une *métaphysique de l'art* mais une *analyse de l'expérience esthétique* ; non pas une définition de l'art considérée abstraitement en elle-même mais une étude de l'homme qui fait art et dans l'acte de faire art. En somme une réflexion philosophique conduite sur l'expérience esthétique et tendant à la problématiser dans son ensemble, à en montrer la possibilité, à en fixer le cadre et les limites, à en éclairer la signification humaine et à en développer la portée universelle.

D'où le caractère à la fois systématique et ouvert de cette théorie, et sa capacité à ne pas se laisser détourner par les dernières théories apparues, mais plutôt à en tirer un élan lui permettant de se consolider ultérieurement. Aux théories récentes elle est en mesure d'offrir une trame conceptuelle où l'on puisse les situer, plutôt qu'un refus de principe, un cadre de pensée dans lequel on puisse inscrire une discussion idéale avec elle en vue d'une amélioration mutuelle et d'un approfondissement. Cela explique comment elle a pu conserver son actualité même après plusieurs décennies, résistant aux assauts impétueux successifs des diverses théories

marxistes, psychanalytiques, sociologiques, structuralistes de l'art. Il faut dire que cette théorie propose un concept de l'art assez « classique » pour absorber les justes exigences de ces courants, mais aussi suffisamment « précis » pour servir de correctif à leur tendance réductrice ; puisque dans l'art ils accentuent de manière intense et presque exclusive le conditionnement historique, matériel, social, anthropologique, culturel au point que les œuvres en deviennent à être souvent considérées comme de simples documents, dépouillés de cette qualité proprement artistique que la présente théorie, en revanche, ne néglige jamais d'exiger et d'indiquer, tout comme elle est toujours prête à revendiquer le caractère profondément humain de l'art par rapport aux théories formalistes qui semblent parfois trouver un regain de vie dans certains milieux.

Encore un mot pour rappeler le caractère double de ce livre, fondamentalement philosophique et en même temps ouvert à tous. C'est un livre philosophique qui, tout en traitant de l'esthétique et des problèmes de l'art, pourrait être entièrement retranscrit en termes de philosophie générale, valable aussi pour d'autres champs d'expérience, et les lecteurs philosophes sont priés de le considérer dans cette perspective. Mais – conformément à l'idée que le philosophe, même pour traiter des problèmes qui l'occupent, doit et peut se servir du langage commun – il ne fait pas usage d'une terminologie technique et préétablie et peut donc être lu par tous, y compris par ceux qui n'ont pas de formation strictement philosophique, surtout s'ils prennent soin de s'arrêter sur les parties du texte moins générales et plus proches de leur expérience.

Ce livre est bien sûr très systématique et exige d'être considéré dans sa systémativité par celui qui veut en avoir une compréhension strictement philosophique. Mais il est écrit de manière à pouvoir également être lu partiellement ou de façon discontinue parce que chaque point abordé est traité de façon indépendante et achevée, si bien que chaque paragraphe peut être considéré en soi.

Il peut être utile dans cette préface de fournir un fil directeur qui guide la lecture du livre. Le concept central est celui de formativité entendu comme union inséparable de production et d'invention ; « former » signifie « faire » en inventant en même temps la « manière de faire », autrement dit réaliser en procédant seulement par tentatives vers la réussite et en produisant de cette façon des œuvres qui soient « formes ». Le livre étudie la formativité

dans l'activité humaine tout entière en indiquant dans chaque opération de l'homme ce caractère formatif par lequel il est, ensemble, production et invention, au sens que nous avons éclairci. Mais on s'attarde à considérer surtout quels caractères cette formativité assume une fois qu'elle se spécifie dans l'art véritable.

Dans l'art la formativité se spécifie en se donnant un contenu, une matière, une loi. Le *contenu* est la vie entière de l'artiste, c'est-à-dire sa personnalité en train de se faire, non seulement énergie formante mais encore « manière de former » ou « style » ; lequel appelle à dépasser la vieille querelle du contentutisme et du formalisme parce que dans l'art, l'esprit est style et le style est esprit, et permet d'éviter toutes les diatribes sur le concept d'« expression » parce que dans l'art il n'y a d'autre dire que le faire, ou encore parce que le faire même est un dire. La matière est nécessairement *matière* physique ; si on se rend compte de cette nécessité, on évite toute dispute sur la technique et la manifestation objective (*estrinsecazione*)^a, parce que dans l'art, former signifie former une matière et l'œuvre n'est autre que matière formée ; dans le processus artistique, le fait pour l'intention formative de se définir et l'adoption, l'interprétation et la formation de la matière constituent un tout, et dans l'œuvre, âme et corps s'identifient, spiritualité et « physicité » sont la même chose. La *loi de l'art*, enfin, est la réussite même : l'artiste n'a d'autre loi que la règle individuelle de l'œuvre qu'il est en train de faire, ni d'autre guide que l'anticipation de sa réussite si bien que l'œuvre est, à la fois, loi et résultat d'un processus de formation ; c'est seulement ainsi que l'on peut comprendre comment dans l'art tentative et organisation non seulement s'accordent mais plus encore se réclament et s'entraînent, puisque l'œuvre agit comme formante avant même d'exister comme formée.

Pour saisir la valeur artistique de l'œuvre il faut alors la considérer comme forme à la fois formée et formante, comme loi du processus dont elle est le résultat, en faire l'objet d'une considération non pas tant génétique que dynamique, parce que l'art est un *facere* qui est *perficere* et que l'œuvre ne dévoile sa propre perfection irremplaçable qu'à celui qui sait la saisir dans le processus par lequel elle coïncide avec elle-même. C'est seulement alors que l'œuvre apparaît non modifiable dans sa « complétude » et féconde dans son « exemplarité »

a. Le terme *estrinsecazione* s'oppose chez Croce à l'« expression » qui est du domaine de l'idéal. Il regroupe les idées d'objectivation, de manifestation objective ou physique, d'explication, de communication qui seront utilisées tour à tour pour le traduire selon le contexte. (N.d.T.)

et l'on voit combien il est absurde de l'enfermer dans une prétendue insularité, en oubliant les étapes d'un processus qu'elle conclut et tout à la fois inclut et en ignorant ce tissu qui unit les différentes œuvres dans une continuité de style, d'école et de tradition. C'est seulement alors que l'on peut véritablement « lire » et « juger » l'œuvre, parce que, d'un côté, lire signifie exécuter et exécuter signifie rendre et faire vivre l'œuvre comme elle-même le veut, et de l'autre, juger signifie comparer l'œuvre telle qu'elle est avec ce qu'elle-même voulait être ; l'une et l'autre chose n'étant possibles que si l'on saisit l'œuvre comme loi pour elle-même.

Si toutes les activités humaines sont formatives, alors toute œuvre spéculative, pratique ou utilitaire que ce soit peut être belle, sans verser dans l'esthétisme ; formative est aussi la connaissance, plus précisément la connaissance sensible, qui saisit la « chose » en en produisant c'est-à-dire en en « formant » l'image de façon que celle-ci soit « réussie », c'est-à-dire révèle et capte, ou mieux *soit* la chose. Le « processus » de connaissance est donc une « interprétation », dans laquelle on tente de produire l'image que rend la chose, et la « réussite » du connaître est la « contemplation » où image et chose s'identifient dans une forme unique ; d'où la possibilité du beau naturel, puisque les choses sont belles en tant qu'elles sont vues comme forme et que pour y parvenir il faut savoir les interpréter, les pénétrer et en figurer une image révélatrice. De là aussi une doctrine de l'interprétation considérée comme « connaissance de formes de la part de personnes », tout à la fois personnelle et révélatrice, ce qui revient à dire qu'elle est infinie ; ce qui, d'un côté, ouvre la voie à une théorie générale de l'interprétation considérée comme originaire, et donc comme propre à toute opération et relation humaine ; et, de l'autre, explique la multiplicité d'interprétations possibles des œuvres d'art, et comment l'exécution d'une œuvre ne peut être ni unique ni arbitraire puisque c'est toujours une personne concrète qui, de son point de vue, cherche à rendre et à faire vivre l'œuvre comme *elle-même* le veut.

Telles sont les grandes lignes de ce livre qui toutefois aborde aussi un nombre important de problèmes particuliers de l'esthétique. On peut au moins citer les exemples suivants. D'abord les problèmes liés à la situation complexe et aventureuse dans laquelle l'artiste, en tentant, en corrigeant et en refaisant, produit l'œuvre : l'inspiration, l'exercice, l'improvisation ; le dialogue avec la matière et la domination exercée sur elle obtenue précisément à travers la soumission qu'elle réclame ; la technique et le langage de l'art et son aspect hérité et transmissible ; le processus artistique qui se déplie depuis le *spunto*, ou point de départ, jusqu'à

l'œuvre accomplie en passant par l'« ébauche ». En outre, le rapport de l'œuvre avec ses antécédents et avec la personne de l'artiste et sa biographie ; le rapport entre les problèmes techniques et les contenus spirituels ; la correspondance entre le style et l'humanité historique et personnelle qui y assume une existence artistique ; le « monde » de l'artiste qui se révèle dans la « forme ». Ont été abordées les questions posées par la réalité même et la vie historique de l'œuvre d'art ; la division et la distinction des arts ; la possibilité des traductions, transcriptions, réductions, reproductions ; les altérations de la consistance physique de l'œuvre, comme les mutilations, l'usure de la matière, la négligence de l'homme, la patine du temps ; la formation de l'artiste à travers l'enseignement de la technique, la prescription des règles et l'imitation des modèles ; leur possibilité même, celle de l'apprentissage, et leurs issues positives ou négatives ; les écoles, les styles, les genres, la tradition et la possibilité de l'histoire de l'art. Et encore : le caractère communicant et social de l'art, ses rapports avec la nature et les différentes activités de l'homme, tout comme les rapports entre art et morale et entre art et philosophie ; la question de l'esthétisme sous ses diverses formes, l'intérêt profondément humain suscité par l'art. Enfin la distinction entre esthétique et poétique et la multiplicité des poétiques et des programmes d'art ; sans oublier les problèmes relatifs à l'accès à l'œuvre d'art ; le goût dans son universalité et sa personnalité ; la possibilité de l'interprétation de l'œuvre ; la « fidélité » ou « liberté » de l'exécution ; le rapport entre l'interprétation personnelle et le jugement sur la valeur artistique ; l'exécution publique de l'œuvre d'art ; le problème de la critique et de l'égale acceptabilité de toute méthode critique ; le caractère à la fois historique et spéculatif de l'esthétique.

Ce livre a été en partie préparé et en partie continué par d'autres livres de l'auteur : *Teoria dell'arte, I problemi dell'estetica, L'esperienza artistica* (Milan, Marzorati, 1965, 1966, 1974) et *Conversazioni di estetica* (Milan, Mursia, 1966), que l'on peut considérer comme d'utiles compléments au présent ouvrage.

Luigi Pareyson