

Source	<i>Les études philosophiques</i> n°95
Date	avril 2010
Signé par	Jacques-Olivier BEGOT

Quinze ans après la publication des *Conversations sur l'esthétique*, la traduction de l'*Esthétique* de Luigi Pareyson apporte à cette œuvre encore méconnue, plus qu'un prolongement, un précieux complément : tandis que les vingt-trois chapitres qui composent les *Conversations* donnaient autant d'aperçus sur l'esthétique de Pareyson, qui apparaissait ainsi dans toute sa richesse, mais sous une forme éclatée, si ce n'est dispersée, les sept parties de l'*Esthétique* se présentent comme un ensemble d'une impressionnante cohérence, où l'auteur entreprend de traiter exhaustivement et systématiquement des problèmes fondamentaux de la philosophie de l'art.

« Résolument spéculative », comme le remarque G. Tiberghien (p. 18), l'esthétique de Pareyson n'est cependant pas l'application au champ de l'art d'un système et de catégories philosophiques préétablis, pas plus qu'elle ne se propose d'élaborer une « métaphysique de l'art » étrangère à la réalité de l'expérience artistique. Pareyson se montre tout aussi sévère envers ceux qui voudraient, pour en finir avec l'outrecuidance spéculative, abandonner le terrain de la théorie aux critiques et aux artistes, ce qui reviendrait selon lui à céder à « l'empirisme le plus grossier » (p. 30). Cette « théorie de la formativité » se veut bien plutôt une « analyse de l'expérience esthétique » (p. 23), soucieuse de ne négliger aucun de ses aspects. D'où la critique de toutes les approches « unilatérales », ainsi que des réductionnismes en tous genres (marxistes, psychanalytiques, sociologiques, historicistes ou structuralistes), qui font de ce qui n'est qu'une partie de cette expérience son principe et sa somme. Systématiquement, Pareyson s'emploie donc à défaire toutes les oppositions consacrées (entre le point de vue du créateur et celui du spectateur, entre l'œuvre en devenir et l'œuvre achevée, entre sa forme et son contenu, etc.), pour les reconduire à la dynamique où elles trouvent leur origine commune. Signe de cette exigence, les longues périodes sinueuses de Pareyson semblent vouloir épouser la complexité de leur objet en le décrivant à chaque fois dans la multiplicité de ses dimensions ; pour ce faire, l'auteur n'hésite pas à mobiliser toutes les ressources de la langue, quitte à forger de nouveaux termes ou à solliciter certains mots en leur accordant une valeur privilégiée, tel le *spunto* (à la fois point de départ et germe ou amorce, source d'inspiration ou embryon d'idée). Cette richesse d'écriture ne facilitait pas la tâche du traducteur, qu'il faut féliciter d'avoir procuré une version française aussi réussie.

Clef de voûte de cette esthétique, le concept de formativité exprime le souci de ressaisir l'expérience artistique à sa racine et dans sa dynamique propre. Comme l'écrit Pareyson dans sa préface à l'édition de 1988 en visant Croce, « il était temps, en art, de mettre l'accent sur le faire plus que sur le contempler » (p. 21). Ce qui explique le rôle que tiennent dans sa réflexion les écrits d'artistes, témoins privilégiés de ce « faire » qui « tout en faisant, invente la "façon de faire" » (p. 32) et mêle indissociablement production et invention. Dans l'art, cette formativité s'autonomise, l'artiste « forme uniquement pour former », « en poursuivant uniquement la forme pour elle-même » (p. 38). Pareyson développe ainsi une conception dynamique de la forme comme résultat d'un processus et «

réussite » d'une série de « tentatives » auxquelles ne préexiste aucune connaissance de la règle à suivre, puisque c'est l'œuvre qui, chemin faisant, invente ses propres règles. En amont de l'œuvre accomplie, de la « forme formée », il faut donc poser, pendant la production, l'existence d'une « forme formante » qui oriente le processus formatif à la façon d'une anticipation directrice. En définitive, il ne s'agit pas là de deux entités réellement distinctes, mais bien plutôt de deux aspects de la forme, que Pareyson définit comme un « organisme vivant d'une vie propre et dotée d'une légalité interne » (p. 21), « à la fois physique et spirituelle » (p. 71). Une telle esthétique morphologique dans la tradition de Goethe n'a évidemment rien d'un formalisme, comme le montrent les pages où Pareyson, contre l'idéalisme de Croce, se livre à une réhabilitation de la matière et décrit le jeu des actions réciproques que celle-ci entretient avec l'intention formative : « ce n'est pas que l'on forme l'œuvre *avec* ou *au moyen d'*une matière, mais on forme *une* matière, et *ainsi* on forme l'œuvre, car former cette œuvre et former cette matière ne sont pas deux, mais un seul processus indivisible » (p. 63-64).

Corrélat de la formativité, l'interprétation occupe dans cette architecture une place majeure. Dans les deux parties (V et VI) qu'il lui consacre, Pareyson s'efforce de montrer qu'il n'existe aucune rupture entre l'analyse de l'activité de l'artiste et le champ de l'interprétation : « ce qui est formé est en soi interprétable » (p. 251), si bien qu'il n'y a pas lieu de concevoir l'interprétation comme extérieure au processus formatif, venant s'ajouter à lui après coup. Par nature, l'œuvre appelle et suscite une infinité d'interprétations qui expriment son caractère inépuisable : chaque interprétation ressaisit la vie de la forme en reconstituant le processus formatif qui lui a donné naissance. Cette conception de l'interprétation comme « connaissance dans laquelle l'objet se révèle dans la mesure où le sujet s'exprime » (p. 200) débouche sur une conception élargie de l'« exécution » qui ne permet pas seulement de renouveler la problématique des arts à deux temps, mais éclaire d'un jour nouveau le statut de la critique ou de la reproduction des œuvres d'art. Il n'est pas jusqu'au rapport des artistes à une école ou à telle tradition qui ne semble pouvoir être pris en charge par une telle « gnoséologie de l'interprétation » (p. 230), qui constitue l'un des fondements de toute la pensée de Pareyson.

Pour reposer, de l'aveu même de l'auteur, sur « un concept de l'art assez "classique" » (p. 24) et en appeler régulièrement aux réflexions de Goethe et de Valéry, cette esthétique (publiée pour la première fois en 1954, sur la base d'une série d'articles du début des années 1950) n'en paraît pas moins susceptible d'éclairer des phénomènes artistiques contemporains, notamment par sa conception de la forme comme processus et par le refus de choisir entre une esthétique de l'artiste et une esthétique de l'œuvre. Attentive à la temporalité de l'opération formative, l'esthétique de Pareyson, du fait même de sa plasticité, semble en mesure de rendre aussi bien compte des chefs-d'œuvre de la tradition que des productions contemporaines auxquelles le nom d'œuvre ne convient plus guère. Que cette conception de la formativité ait pu donner lieu, chez Umberto Eco, à une théorie de « l'œuvre ouverte » n'est-il pas la preuve de sa fécondité ?

De cette véritable défense et illustration de la théorie, l'un des traits les plus marquants est peut-être la manière dont elle invite à reconsidérer le statut même de l'esthétique, à l'instar de tous les ouvrages publiés dans cette excellente collection. Si l'esthétique « n'est pas une partie de la philosophie, mais la philosophie tout entière concentrée sur les problèmes de la beauté et de l'art » (p. 29), c'est parce qu'il existe une dimension formative inhérente à toute activité humaine en tant que productrice de formes. Dès lors, la « théorie de la formativité » qu'est l'esthétique selon Pareyson est appelée à se prolonger bien au-delà des

limites de l'expérience artistique. Nul esthétisme dans une affirmation de ce genre, mais bien plutôt la reconnaissance de la fécondité d'une telle conception « opératoire » de la forme (p. 23). Par là, le lecteur assidu de Schelling que fut Pareyson redonne vie à un motif caractéristique de l'idéalisme allemand, invitant à faire de l'art l'*organon* privilégié pour rouvrir et revisiter bon nombre de problématiques philosophiques.