



HAL
open science

L'oeuvre d'art comme expression et comme langage dans l'Esthétique de Benedetto Croce

Céline Garelli

► **To cite this version:**

Céline Garelli. L'oeuvre d'art comme expression et comme langage dans l'Esthétique de Benedetto Croce. Philosophie. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2014. Français. NNT : 2014PA040092 . tel-04272682

HAL Id: tel-04272682

<https://theses.hal.science/tel-04272682v1>

Submitted on 6 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ PARIS IV - SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE V CONCEPTS ET LANGAGES**

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : PHILOSOPHIE

Présentée et soutenue par :

Céline Garelli

Le : 20 juin 2014

L'œuvre d'art comme expression et comme langage dans l'Esthétique de Benedetto Croce

Sous la direction de :

Madame Le Professeur Jacqueline LICHTENSTEIN

Membres du jury :

M. Paolo D'Angelo, Università Degli Studi Roma Tre

Mme Jacqueline Lichtenstein, Université Paris IV - Sorbonne

Mme Carole Maigné, Université Paris IV - Sorbonne

M. Pierre Wat, Université Paris I - Sorbonne

***L'œuvre d'art comme expression et comme langage dans
l'Esthétique de Benedetto Croce***

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à ma Directrice de thèse Jacqueline Lichtenstein qui m'a accordé sa confiance et qui m'a prodigué de précieux conseils. Je remercie aussi les membres du jury qui me font l'honneur de s'intéresser à mon travail. Je remercie enfin mon époux et mes deux filles pour leur soutien tout au long de ces années.

Table des matières

Introduction	7
Première partie	
<i>L'art est Intuition</i>	24
Chapitre 1 Les deux formes de connaissances intuitives et conceptuelles selon Croce.....	25
Chapitre 2	
En quel sens l'art comme forme première de connaissance est connaissance intuitive ?.....	29
a- L'esthétique comme insertion dans le champ des impressions.....	30
b- Conséquences relatives à l'œuvre d'art.....	32
Chapitre 3 De la définition de l'art comme intuition : Conséquences.....	37
a-Sensation et intuition	37
b-La technique et l'art.....	39
c-La tache comme expression de l'intuition.....	44
Chapitre 4 L'art comme mode de connaissance antérieur à une pensée logique.....	53
Chapitre 5 Distance de Croce par rapport à Hegel.....	65
Chapitre 6 Proximité et distance de la pensée de Croce à l'égard de la philosophie de Francesco De Sanctis.....	75
Deuxième partie	
<i>De la définition et de la question de l'expression dans l'esthétique de Croce</i>	84
Chapitre 1 L'intuition est expression.....	85
Chapitre 2 De quelques confusions concernant la définition de l'expression comme intuition.....	98
Chapitre 3 L'expression et la représentation.....	106
Chapitre 4 Peut-on concevoir le débat intuition/expression selon les termes de l'opposition contenu/forme ?.....	109
a- De l'opposition de la forme et du contenu.....	111
b- De la circularité de l'esprit.....	125
c- Caractère universel de l'expression artistique. Qu'en est-il de l'œuvre d'art ? ...	128

Chapitre 5 De la définition de la beauté.....	131
a- La beauté comme manifestation de l'expression réussie.....	131
b- De quelques implications concernant les critiques d'art	135
Chapitre 6 L'œuvre d'art et l'historiographie : expressions de la transcendance de l'immédiat vital dans la compréhension expressive.....	152
Troisième partie	
<i>L'expression est langage</i>	158
Chapitre 1 La science de l'expression et la linguistique générale dans <i>l'Esthétique</i> de Benedetto Croce.....	159
Chapitre 2 De l'influence de la philosophie du langage de Croce dans les sciences du langage.....	177
a- Les études linguistiques.....	177
b- La philosophie du langage chez Croce et Bergson.....	181
Chapitre 3 La linguistique générale de Ferdinand de Saussure confrontée à celle de Benedetto Croce.....	191
Chapitre 4 Du langage poétique à la science moderne : qu'en est-il de la méthodologie crocienne ?.....	202
Chapitre 5 A la recherche d'une théorie ayant pour système commun la linguistique : confrontation de l'Esthétique de Croce à la naissance de l'art abstrait avec pour cas pratique Kandinsky contemporain de Croce.....	212
a- la quête d'une méthode pour une nouvelle science de l'art	216
b- De l'expression de la couleur.....	219
c- L'espace et le temps.....	229
d- Les limites de cette entreprise.....	231
Chapitre 6 De la contemporanéité de l'expression artistique : Croce, Dupin, Kandinsky.....	240
Conclusion	247
Bibliographie	259

Introduction

« Une image non expressive, qui n'est ni parole ni chant, ni dessin, ni peinture ni architecture, ni parole au moins murmurée pour soi, n'existe pas. » Croce, *Aesthetica in Nuce*

L'Esthétique, dans le cadre de la philosophie crocienne de l'esprit, représente l'activité cognitive de la conscience individuelle, c'est-à-dire l'activité intuitive. Alors que l'intellect élabore des concepts universels, qui constituent des « liens entre les choses », l'intuition se rapporte à l'activité singulière de forme immédiate, sans médiation conceptuelle. Elle est productrice d'images. Sentir, sans donner lieu à l'imagination c'est comme penser sans concept. Quand les images n'apparaissent pas, cela signifie que l'intuition n'a pas réussi à faire son chemin, que son activité est interrompue, que nous sommes dans une ébauche de conscience et non dans la présence claire de la conscience.

La connaissance sensible, comme activité est constituée à partir de la reconnaissance qu'il n'y a pas d'intuition sans expression et que l'intuition fait un avec l'expression. L'intuition est nécessairement expression sinon, elle n'a pas de réalité. La spécificité de l'art n'est pas quelque chose de plus, qui se superpose à d'autres éléments sensibles; elle est dans l'achèvement intensif de l'activité intuitive, en elle même. Tout l'univers de l'activité de la conscience est concentré en une opération qui devient intuitive. Opération par laquelle la production d'images s'accomplit entièrement dans la transparence de son expression. Ceci est le moment de grâce, le moment de l'art.

De quelle expression s'agit-il ? Le contenu qui se qualifie, comme expression artistique, est simultanément forme et image. L'art est intuition-expression pour Benedetto Croce. En utilisant la dualité habituelle du contenu et de la forme, il explique que l'art est forme. Mais

une forme par laquelle, l'intuition mûrit dans l'accomplissement de l'expression. Pour Croce, dans son *Esthétique*, le langage artistique est défini en termes "d'expressions non verbales, qui se manifestent par des lignes, des couleurs et des tons.". En ce sens, l'expression n'est pas réductible à l'expression verbale. Le langage compris dans toute son extension est expression. L'art est expression comme le langage et tous deux émergent de l'intuition. Art et langage sont formes de l'expression des intuitions. Comme le dit Croce, il est parfois difficile de faire la distinction entre ce qui relève de l'art et ce qui relève du langage comme par exemple entre un dessin d'enfant, de malade mental, une poésie sans grande valeur poétique...Selon cette perspective, l'image signe est présupposée et de ce fait le langage est conçu en tant que l'homme communique avec l'homme. La linguistique, pour Croce, ne peut ni se limiter aux recherches littéraires, ni aux agitations de l'idéal de l'unité de la langue nationale, ni se résoudre dans l'étude de la grammaire et des questions de vocabulaire, ni dans les problèmes, qui prévalent, de l'usage correct du langage. En fait, l'essence de la linguistique est, plutôt, la considération du langage comme intuition expressive, comme expression dans laquelle l'intuition se réalise totalement. Le langage est le résultat de la création irremplaçable de chaque expression singulière. C'est le langage non répétitif et intraduisible de l'œuvre d'art. L'art donne sens au langage mais le langage est un art. Il prend son sens dans l'art et se comprend par rapport à l'art. C'est selon cette perspective que l'art, pour Croce, est expression. D'où, le titre complet de son *Esthétique: L'esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*.

« La science de l'art et la science du langage, l'esthétique et la linguistique ne sont point deux sciences distinctes, subordonnées, coordonnées ou disparates, mais sont une seule et même science. Non pas qu'il y ait une linguistique spéciale ; mais la science linguistique dont on s'occupe, la linguistique générale, en ce qu'elle a de réductible à la science ou à la philosophie, n'est pas autre chose que l'esthétique. Celui qui s'occupe de linguistique générale, c'est-à-dire de linguistique scientifique, s'occupe de problèmes esthétiques et vice versa ; philosophie du langage et philosophie de l'art sont la même chose »¹.

¹ Croce B., *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. Henry Bigot, Giard et Brière, Paris, 1904, (*Esthétique*) p.137

Après avoir développé la théorie de Croce sur la science du langage, nous relèverons quelques éléments d'héritage. Puis nous verrons les influences crociennes, certes limitées, sur les sciences du langage en Italie. Par ailleurs, il nous a semblé intéressant de confronter la philosophie du langage de Croce, d'une part à celle de Saussure qui lui est contemporaine et qui traite aussi de linguistique générale mais dans un sens différent et d'autre part à celle d'Henri Bergson. Enfin, de sa philosophie du langage, nous dégagerons sa méthodologie qui a pour effet original d'opérer un parallèle entre le langage poétique et la science moderne.

Avant cela, il est important de dégager les points fondamentaux de la philosophie esthétique de Croce et d'en voir les origines et les limites.

Croce, dans *La philosophie de l'esprit*² utilise la philosophie de l'art comme introduction à la philosophie. Aussi, dans sa préface de la première édition italienne, du *Bréviaire d'Esthétique*, Croce explique que ses conférences sur l'esthétique, pourraient servir aux jeunes gens qui entreprennent l'étude de la poésie, et en général de l'art, et même dans les écoles secondaires, comme lecture complémentaire en matière littéraire et philosophique³. L'Esthétique, si elle est habilement enseignée, sert mieux qu'aucune autre discipline philosophique, d'introduction à l'étude de la philosophie, car il n'y a pas d'autre matière qui éveille aussitôt l'intérêt et la réflexion des jeunes gens que l'art et la poésie. Ainsi écrit-il :

« Le problème de l'art, au contraire conduit plus facilement et plus spontanément l'esprit, non seulement à acquérir l'habitude de la spéculation, mais aussi à goûter la logique, l'éthique et la métaphysique, car sans chercher davantage, en comprenant la relation du contenu et de la forme, dans l'art, on commence à comprendre la synthèse a priori ; en comprenant la relation de l'intuition et de

² *La philosophie de l'esprit* est composée de quatre volumes, dont *l'Esthétique* constitue le premier des quatre, publié en 1902.

³ Croce a été ministre de l'instruction publique en 1920. Il proposa sa réforme le 7 juillet, de cette même année.

l'expression, on arrive à dépasser le matérialisme et en même temps le dualisme spiritualiste. »⁴

Il s'agit là, du moment fort de la pensée de Benedetto Croce, où il démontre comment l'esthétique est le fondement de toute philosophie et non un simple outil. Mais force est de constater qu'il est difficile d'admettre que l'art, comme mode de connaissance, soit en même temps indispensable au mode de la connaissance logique. Il y a une directe influence de la philosophie de Giambattista Vico⁵, qui, ensuite a été reprise par Francesco De Sanctis⁶. Mais une question se pose. L'art comme forme de connaissance, serait-il un stade incontournable de la connaissance en générale ? D'autre part, de quelle forme de connaissance s'agit-il ? La philosophie fait-elle vivre les choses esthétiquement avant de les connaître conceptuellement ? Ce qui fait que dans *l'Esthétique*, Croce assimile l'art à une première forme de connaissance qui est la connaissance intuitive. Mais cette théorie va évoluer, et s'approfondir, quand il précise dans le *Bréviaire*, que le champ accordé à l'intuition a le lyrisme associé à la connaissance des choses singulières. En insistant sur le caractère lyrique de l'intuition, Croce semble répondre à la question. De plus, adversaire de l'intellectualisme et du rationalisme, il défend aussi l'importance de l'imagination créatrice et de la poésie dans la vie de l'esprit. Il faut comprendre que cette notion d'intuition lyrique est l'intuition comme faculté de transposition esthétique et qu'elle donne à la réalisation de l'art, la première position dans la vie de l'esprit.

Le point de départ est l'esthétique. En ce sens, Croce est avant tout philosophe de la philosophie de l'art. Or, il est surtout connu non seulement comme critique littéraire par la revue *La Critica*,⁷ mais également comme historien célèbre pour sa capacité de synthèse. Il est aussi un homme politique qui a activement participé à la vie publique de son pays. Ce qui peut sembler éclectique à première vue et que trop souvent ses détracteurs lui reprochaient. Mais, comme le dit très justement Croce lui-même, chacun des aspects de ses

⁴ Naples, jour de l'an 1913. *Bréviaire d'esthétique*, préface Gilles-A Tiberghien, trad. Georges Bourgin, Le félin 2005

⁵ Giambattista Vico 1668-1744

⁶ Francesco De Sanctis 1817-1883

⁷ Revue fondée en 1903 avec Giovanni Gentile.

œuvres ou de sa vie, coupé de son enracinement philosophique, ne serait réduit qu'à être un membre sans vie et d'un organisme inanimé. La multiplicité des activités de Croce dans des domaines aussi variés que sont la philosophie, l'histoire, l'économie, la politique et bien sûr la critique littéraire⁸ et, sans compter ses travaux d'érudits, sont la consécration d'une philosophie en acte. Croce a éprouvé au plus profond de lui-même les questions que l'homme se pose, face au système de son destin. Il a vécu les drames de l'histoire contemporaine, drame personnel aussi, qui exigeaient de la raison, une explication cohérente et globale. Cohérence dans laquelle il considère l'individu dans son rapport dialectique avec l'universel. Ainsi, ne réduit-il pas les activités humaines à une seule de leur dimension mais il leurs confère, au contraire, une valeur universelle ; certes, tout en s'opposant à toute fixation conceptuelle ou à tout idéalisme. En ce sens la pensée de Croce est originale et créatrice, quand celui-ci confère le caractère universel de l'expression artistique au sein même de l'expérience individuelle de l'artiste dans l'élaboration de son œuvre d'art. Les œuvres d'art n'exercent-elles pas sur nous leur pouvoir de consolation et leur profondeur ? Qu'en est-il d'une œuvre d'art réussie ? Telles seront les questions auxquelles Croce répondra avec pertinence.

Et pourtant, dans ce contexte, une contradiction semble se présenter quand Croce écrit « On a coutume de distinguer l'œuvre d'art interne de l'œuvre d'art externe. La terminologie nous paraît malheureuse, car l'œuvre d'art (l'œuvre esthétique) est toujours interne ; celle-ci qu'on appelle externe n'est plus œuvre d'art. »⁹

Croce met son lecteur dans une situation embarrassante quand il poursuit cette même phrase et déclare qu'il ne s'agit que « d'une simple façon de parler licite sans doute, mais peut être peu opportune. » Que sous-entend-il par « œuvre d'art interne » ?

Serait-ce uniquement la synthèse esthétique qui est le résultat de l'activité intuitive qui constituerait pour Croce l'œuvre d'art achevée ? Est-ce que la transposition esthétique ou le processus d'individualisation qui est proprement un processus d'information, d'application d'une forme à des éléments abstraits peut acquérir une existence concrète dans l'œuvre d'art sans que celui-ci ne soit fabriqué physiquement, sans qu'il ne devienne « œuvre d'art

⁸ Dont les œuvres sont présentes dans tous les lieux culturels d'Italie.

⁹ *Esthétique* p.50

externe », pour reprendre la terminologie de Croce ? En d'autres termes, qu'en est-il de la matérialité de l'expression interne ? Est-elle rejetée dans l'activité pratique et serait-elle ainsi, extérieure à la transposition esthétique, comme semble l'écrire Croce ? Quelles sont les conséquences de ce rejet ? Est-ce que la théorie crocienne de l'intuition se réduirait à un premier moment de l'activité esthétique, c'est-à-dire au moment poétique de la transposition des éléments qui constituent l'œuvre, à la synthèse esthétique ? Alors, constitue-t-elle déjà l'œuvre d'art achevée ? Croce répond affirmativement puisque la création de l'œuvre d'art se décomposerait en deux moments. Le premier moment est l'individualisation ou la transposition des éléments de l'œuvre. C'est le moment poétique qui est création des choses singulières. Le second moment certes, serait la construction de l'objet d'art mais que Croce rejette dans l'activité pratique, comme extra-esthétique. D'où l'œuvre d'art externe perdrait-elle sa valeur esthétique ? A ce niveau là de la discussion qu'en est-il de la dualité (ou non) entre le contenu et la forme ? Il en surgit, dès lors une série d'interrogations. L'activité pratique du faire de l'artiste, peut-elle donner naissance à l'œuvre d'art ? Peut-elle révéler la transposition esthétique tout en participant simultanément à la création de l'œuvre et être légitimement appelée œuvre d'art ? Comment pouvons-nous, lorsqu'il s'agit de la transposition esthétique de l'intuition, entrer en communication avec elle par l'intermédiaire de l'acte pratique, qu'est la production concrète de l'œuvre d'art, qui lui est contemporaine ?

A l'inverse, est-ce qu'un acte pratique ou une nouvelle matière ou une nouvelle technique peuvent constituer un stimulus à l'égard de ce qu'est l'art ? Croce ne se trompe-t-il pas, quand il ne tient pas compte des exigences de la matière que travaille l'artiste ? Certes, Croce n'est pas artiste. Or, la matière est un composant non négligeable qui peut modifier l'œuvre en cours d'exécution. Par exemple, la découverte de nouvelles matières peut provoquer de nouvelles œuvres. La découverte de nouvelles techniques peut aussi susciter la naissance d'objets d'art nouveaux. Nous le voyons aujourd'hui à l'ère du numérique. Il est difficile de distinguer, comme le fait Croce, entre expression interne et expression externe et de rejeter hors de l'activité proprement esthétique, le problème technique et la construction matérielle de l'objet qui est le caractère essentiel de cette activité. L'art peut-il

exister sans un support,¹⁰ que serait l'objet d'art? La réalité de l'œuvre d'art est dans l'objet et cet objet est fait de matière tout autant que d'intuition. Sans cela, celle-ci ne pourrait être. Croce explique bien que celui qui prétend avoir quelque chose à dire mais ne peut trouver, pour le dire, les mots qui conviennent, celui-là se berce d'illusions. La vérité est qu'il est impuissant à créer. Telles sont les méandres de la pensée de Croce. C'est dans ce contexte qu'on tentera d'éclaircir l'aspect « contentieux » de la place de l'objet d'art dans la philosophie esthétique de Croce.

Myra Moss, reconnaît la difficulté de suivre le cheminement de la pensée de Croce. Ainsi, écrit-elle « ce n'est que quand on retrace le développement des idées de Croce en les situant au sein de la totalité du contexte de sa pensée et quand on clarifie la terminologie qu'il utilise quand il les exprime, que l'on peut arriver à estimer sa contribution ou ses lacunes en tant que philosophe »¹¹. Mais alors, de quelles contributions et de quelles lacunes s'agit-il? Peut-on résumer le travail de Croce uniquement en ces termes? Ne peut-on pas plutôt parler de cheminement de la pensée de Croce en adéquation ou en rupture avec son temps? En quoi est-il novateur tout en restant fidèle à son amour pour l'histoire et la culture de son pays et de Naples, ville à laquelle il est très attaché?

Croce se rend compte de l'apport original de la culture napolitaine à l'Italie unifiée. En effet, il y a une originalité de la culture napolitaine, qui s'exprime souvent de façon polémique. Certes, Croce reconnaît à Naples, ses courants culturels et littéraires venus de l'extérieur, qui font de celle-ci, le creuset d'une capacité d'assimilation et de re-création. Ce que plusieurs critiques reconnaîtront comme le caractère distinctif fondamental du génie « parthénopéen ». La République Parthénopéenne¹² a longtemps nourri la nostalgie des romantiques italiens du XIX^{ème} siècle. Charles Boulay¹³ explique clairement le caractère

¹⁰Un support matériel, temporel ou autre, mais un support auquel le spectateur a accès. Que serait une symphonie de Mozart (uniquement présente dans l'esprit de son compositeur) sans l'orchestre pour la jouer ou sans la partition pour la lire ?

¹¹ Myra Moss, *Benedetto Croce reconsidered*, Hanover and London : University Press of New-England, 1987, forward p.VIII

¹² Du 21 Janvier 1799 au 24 Juin 1799, Naples, sous la domination française était devenue une République et appliquant les principes nouveaux de la Révolution Française de 1789, l'ordre féodal y fut aboli et les territoires séculaires furent divisés en départements.

¹³ Boulay C. *Croce 30 ans de vie intellectuelle*, Genève 1981

original de l'histoire de la ville de Naples avec ses multiples influences venues de toute l'Europe. Naples, longtemps capitale d'un royaume, puis, reléguée à un chef lieu de province après l'unification de l'Italie, a toujours été marquée par des activités culturelles intenses qui ont influencé la vie intellectuelle au-delà des limites méridionales de la péninsule. Après la mort de De Sanctis en 1886, c'est Benedetto Croce qui sera un des acteurs majeurs de la vie intellectuelle italienne jusqu'au milieu du XXème siècle.

Ainsi Croce a-t-il élargi son horizon en s'élevant d'une culture provinciale à une culture nationale. C'est vers 1898-1899 qu'il rejette le régionalisme de façon plus nette. Situation qui peut être comprise, non comme un paradoxe, mais comme manifestation d'un esprit de synthèse complexe. Si Croce est en premier lieu napolitain de cœur et d'origine¹⁴ et qu'il a beaucoup écrit sur la culture napolitaine, il est aussi défenseur de toute la culture italienne.

Certes, on pourrait lui reprocher un amour trop prononcé pour le passé. Ainsi, les visites accompagnées de sa mère dans les églises, les musées, les librairies, développent en lui l'amour du passé. Mais si Croce a hérité de sa mère, ce culte historique, cela correspondait à une tendance profonde qui lui est propre. A cela s'ajoute, comme pour beaucoup d'intellectuels napolitains, le regret du « sventramento » qui a modifié profondément la physionomie de Naples dans les quinze dernières années du XIXème siècle. En effet, la nécessité, pour Naples, de s'intégrer à l'Italie et de s'adapter à l'industrialisation a changé profondément la physionomie de la ville avec la destruction d'anciens monuments. Nombreux sont ceux qui s'en sont attristés, ce qui a donné une tonalité passéiste aux écrits de cette époque. Croce s'inscrit dans ce particularisme napolitain. De plus, pour ne pas être phagocité par le centralisme piémontais, un individualisme prononcé est aussi la caractéristique de cette ville si riche en histoire. En tant qu'éditeur de la fameuse revue « La Critica », Croce en est non seulement conscient, mais en est aussi le vecteur actif.

Alors que Croce s'intéressera plus tard à la littérature, la peinture, la philosophie et l'histoire étrangères, ses premiers travaux portent presque exclusivement sur les productions

¹⁴La famille Croce habitait Naples où le jeune Benedetto a grandi et se partageait aussi dans la campagne avoisinante d'où venait la famille de sa mère. Ce n'est qu'après un court séjour à Rome (suite à un drame familial) qu'il revint à Naples et y demeura jusqu'à sa mort. Il s'y sentait en harmonie. Toutefois, cette période fut ponctuée de quelques voyages dans le reste de l'Italie et à l'étranger où il participa à de nombreuses conférences.

littéraires et artistiques napolitaines¹⁵. Croce dès son retour à Naples, dans un souci de continuité historique, effectue des recherches érudites non seulement sur l'histoire littéraire de Naples mais aussi sur le théâtre et l'histoire locale sous forme de contes. Entre 1893 et 1894, il étudie les rapports entre Naples et l'Espagne dans le courant de la Renaissance. Déjà au Lycée, en 1882-1883, avec des essais de critique littéraire, puis des réflexions sur l'esthétique, en 1885-1886, Croce se pose la question d'une méthodologie, par la suite, approfondie en 1894, dans *La Critica Letteraria*. En effet, il utilise une méthodologie proche du positivisme, en même temps qu'il développe sous l'influence directe de Francesco De Sanctis une réflexion en esthétique et en philosophie qui met en oeuvre une méthode marquée plus particulièrement par l'idéalisme romantique. « Il établit la jonction entre l'intérêt de la critique positiviste pour la culture populaire et le primitivisme romantique de De Sanctis. »¹⁶ D'autre part Croce, dans une grande partie de son oeuvre, est directement influencé par l'idéalisme allemand de Hegel, qui a dominé la pensée napolitaine au XIX^{ème} siècle.¹⁷ Idéalisme romantique qu'il va renouveler, sous l'influence très forte de son prédécesseur Francesco De Sanctis. Renouveau qui est lié à la méthode historiographique qui lui est propre. Plus tard, constatant les limites de ce courant confronté aux tourments de la vie politique et intellectuelle italienne de l'entre-deux-guerres, Croce s'en éloignera. Le cheminement de la pensée de Benedetto Croce n'est pas linéaire. On y entre en passant par des méandres ; ce qui peut expliquer peut être le peu d'intérêt en France, plus habituée à une pensée cartésienne. Ses ouvrages, par contre sont mieux connus

¹⁵ Ces travaux d'érudition sur la culture napolitaine, l'occupent principalement de 1886 à 1892.

¹⁶ Charles Boulay, *Croce, 30 ans de vie intellectuelle*, Genève, 1981 p.94

¹⁷ Marc Monnier dans « Naples, hérétique et panthéiste » *Revue germanique et française*, Paris, Librairie A. Frank 1863, pp127-128 décrit comment l'Université de Naples devient un foyer de culture intense imprégné d'esprit hégélien. De même H. Taine se déplaçant à Naples en 1864, fut frappé par l'activité qui régnait à Naples au lendemain du Risorgimento, et par l'intérêt qu'y suscitait la pensée allemande. Ainsi il écrit-il dans *Voyage en Italie*, Tome 1, (Naples et Rome) Paris, Hachette, 1901, p.89 « l'érudition et la direction sont allemandes ; on lit Hegel couramment (...) On se pressait à une exposition de la Phénoménologie de Hegel. Ils (les étudiants) traduisent sans difficulté les mots spéciaux, les abstractions. (...) Les études de droit sont, dit-on très fortes et tout à fait conduites à la manière allemande. Les étudiants sont dans les classifications de Hegel ; mais les professeurs commencent à les dépasser, à chercher leur voie par eux-mêmes, chacun à sa façon, et suivant son genre d'esprit ». En effet cette relecture d'Hegel par Vera, Spaventa, De Sanctis, Croce et Gentile, est un aspect de l'originalité de la philosophie italienne.

dans les pays anglo-saxons comme en Angleterre où il participe notamment à la rédaction de l'article sur l'esthétique dans l'Encyclopedia Britanica (1929), en Allemagne où Karl Vossler entreprend une riche correspondance avec lui, aux Etats-Unis où il enseigne à l'Université de Columbia (New-York) pour ne citer que ces exemples. Mais Croce est aussi étudié en Suisse¹⁸, en Norvège¹⁹, en Suède²⁰, au Japon²¹, en Inde²² et dans d'autres pays encore. Qu'en est-il en France ? A-t-on trop vite assimilé Croce à la pensée de Hegel ? Est-ce que le positivisme d'Auguste Comte ou les travaux majeurs de Henri Bergson n'ont pas éclipsé le philosophe italien ? Est-ce que sa position « prudente » non interventionniste, pendant la Grande Guerre a détourné les intellectuels français préoccupés aussi, par les positionnements politiques ? En fait, c'est par son opposition très marquée au fascisme, que non seulement Croce s'est rapproché de la culture française mais que de nombreux articles lui furent consacrés, de son vivant, en particulier dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*.

Dans ce contexte, qu'en est-il du parcours philosophique de Benedetto Croce et en particulier de l'influence prépondérante des philosophes italiens et allemands dans la formation de sa pensée ?

Croce, en tant qu'européen, a non seulement hérité des philosophies antérieures du continent européen, mais a laissé lui-même une influence après sa propre réflexion. Il y a une différence entre Croce et les philosophes qui ont traité de la philosophie de l'art. Ceux-ci ont jugé l'art à partir de leurs systèmes philosophiques, remplissant ainsi, par l'esthétique, une catégorie sans laquelle leur pensée serait restée incomplète. Différemment, Croce s'est approché de l'art d'une façon empirique. Il a formulé ses pensées à partir d'une connaissance intime et d'un grand amour de l'art et il a fait de l'Esthétique une science première autonome. Ainsi Irving Babbitt écrit-il à propos de Croce qu'on l'a accueilli comme « The long awaited messiah of aesthetics »²³.

¹⁸ Avec l'Ecole d'Esthétique Suisse

¹⁹ lire Asbjorn Aarnes

²⁰ lire Gosta Svenaeus

²¹ lire Hani Gorô

²² lire Surendranath Das Gupta

²³ Irving Babbitt, *The new lakoon*, « An essay on the confusion of art », Boston, NY 1910, p.223.

C'est dans un grand nombre de textes italiens ou allemands sur la philosophie et la méthodologie de l'histoire, et tout particulièrement dans la *Science Nouvelle* de Giambattista Vico, que Croce trouvera des réponses à ses questions qui lui permettront de préciser certains concepts où demeurent quelques obscurités.

Enthousiaste et conscient de sa capacité de rédaction, Croce se met à écrire en 1893 un mémoire intitulé « l'Histoire réduite sous le concept général de l'art ». En 1894, tout en poursuivant sa carrière d'érudit, il poursuit sa critique philosophique en faisant porter plus particulièrement ses efforts sur la critique littéraire de son époque. Toutefois, sa critique littéraire, ses questions historiques et plus tard sa position politique ne firent pas toujours l'unanimité et suscitèrent de nombreuses polémiques dans son pays.

Certes, faut-il aussi noter la forte influence qu'avait exercée son ancien professeur Antonio Labriola, avec qui il demeura en correspondance. Labriola rendit régulièrement visite à son ancien élève à Naples.²⁴ Ainsi de 1895 à 1899 Croce examina en profondeur le matérialisme historique, l'économie et le marxisme²⁵ mais il émit rapidement des réserves voire même des critiques à leur sujet²⁶. Certes, il ne s'agit pas de développer l'aspect critique que Croce adresse à la doctrine de Marx²⁷. Cela nous écarterait de notre sujet, mais il est important de souligner comment cette période d'échanges très riches intellectuellement, confirmera le

²⁴ Croce décrira ses relations avec Labriola dans *La critica*, année XXXVI, fasc. de janvier et mars 1938 : « Comment naît et comment meurt le marxisme théorique en Italie (1885-1900) »

²⁵ Benedetto Croce, *Matérialisme historique et économie marxiste*, trad. A.Bonnet, Slatkine, 1981

²⁶ C'est à cette époque que survint la « crise du marxisme » dans laquelle jouèrent un rôle important Georges Sorel en France et Bernstein en Allemagne.

²⁷ André Tosel, dans *Marx en Italiques*, TER, 1991, explique comment dans l'Italie des années 1897 à 1900 il y eut un débat philosophique sur l'œuvre de Marx qui d'une certaine façon est à l'origine de la philosophie contemporaine italienne. Mais, différemment de son ancien maître Antonio Labriola et plus tard de Giovanni Gentile, Benedetto Croce s'en écarte définitivement, en analysant les faiblesses de la critique de l'économie politique et en réduisant le matérialisme historique à une méthodologie du facteur économique. Il va même jusqu'à nier la consistance de cette philosophie marxiste (*Matérialisme historique et économie marxiste*). Alors que Antonio Labriola (dans *Les Essais sur la conception matérialiste de l'histoire*) continue à défendre l'autonomie théorique et pratique de la praxis. Giovanni Gentile (dans *La filosofia di Marx*) certes, explique la réalité de la philosophie de Marx mais en dénonce l'énoncé matérialiste.

goût marqué de Croce pour une philosophie concrète, qui englobe l'homme tout entier sans mutilation dans son ancrage dans le monde.

Sir Herbert Read ²⁸ note, d'une façon originale le paradoxe que soulève la position de Croce. Certes, « Croce est le point culminant de la philosophie romantique de l'art...mais là est le problème : il n'est pas lui-même romantique, il est plutôt classique. C'est ainsi qu'il dit de ses contemporains « romantiques » qu'ils sont décadents et irrationnels. » Or, Croce est héritier du mouvement romantique mais il s'en affranchit aussi. Ce qui n'est pas incompatible. Telles sont les « méandres » de sa pensée qui, bien souvent, peuvent créer des malentendus sur l'interprétation de sa philosophie. Ainsi, selon la conception de Croce, l'art doit être alimenté par les sentiments « qu'ils soient bons ou mauvais, joyeux ou tristes, moraux ou immoraux, pudiques ou impudiques »²⁹. Selon ce philosophe, s'impose la nécessité d'un art vécu au niveau de la passion, qu'elle soit amoureuse ou politique, car elle est le moteur de l'art aussi bien que de l'histoire. Croce préfère le drame romantique à la tragédie française parce que le langage de la passion doit être naturel, simple, spontané³⁰. En reprenant l'idée de son maître De Sanctis, il demande à l'art un certain impact affectif, qui peut naître de la sincérité, donc d'un certain lyrisme, c'est-à-dire d'une poésie du moi : Ne peut-on pas rapprocher cette attitude du goût romantique ? Parallèlement, il convient de noter que, Croce estime la vérité et la simplicité comme les deux éléments constitutifs et essentiels de l'art. En fait, la pensée de Croce est affranchie de tout mouvement. Seule la sincérité réaliste s'exprime, sans médiation stylistique. Cela permet au lecteur de se trouver pour ainsi dire en contact direct avec les choses de la vie réelle. Ainsi se dégage l'humanité, que Croce nomme poésie.

Très justement Sir Herbert Read, explique aussi que la critique moderne a été beaucoup plus influencée par Croce qu'on ne le pense couramment. Certes, dans sa définition de l'essence de la beauté comme expression, qui figure dans son *Esthétique*, Croce affirme que

²⁸ Sir Herbert Read, « l'essence de la beauté », Southern Illinois Press, 1961

²⁹ Croce, « Una vecchia questione », *Pagine sparse*, I, Napoli, 1919, p.459

³⁰ Il n'apprécie pas, la tragédie française à cause de sa « psychologie artificieuse » et de « ses formes conventionnelles, souvent déterminées par des raisons extérieures ». Croce, *La critica letteraria*. "Primi saggi", 3 ed., Bari, Laterza, 1951, p.114

l'art est beau et que le beau est indivisible. Il donnera une définition de la beauté, comme manifestation réussie de l'expression, quand il y a parfaite harmonie entre la forme et le contenu. La catégorie de la beauté est une et indivisible même si ses manifestations sont singulières et infinies, comme l'est l'expression artistique, indépendante et universelle. Dans ce contexte, découle une définition intéressante de la place que donne Croce au jugement esthétique et au critique d'art.

Mais, qu'en est-il du point de vue de Sir Herbert Read quand il explique qu'il a été conduit à abandonner la pensée de Croce et sa conception de l'unité de l'expression esthétique, par suite de l'intérêt de l'époque pour la psychologie et l'anthropologie ? Or, Croce n'est-il pas déjà précurseur de cette psychologie et de cette anthropologie dans sa théorie de l'histoire de la création et de l'imagination, quand il explique qu'il n'y a qu'un processus créateur dans tous les arts qui est l'expression ? En ce sens, n'y a-t-il pas un système crocien qui engloberait ces domaines et qui marquerait une contemporanéité de sa pensée ?

En effet il s'agit d'une esthétique universelle, où l'art est l'expression d'une totalité cosmique. La définition de l'art comme intuition lyrique, comme expression, est l'une des théories philosophiques les plus originales et fécondes de Croce. Dans ce contexte, Myra Moss, dans son ouvrage sur Benedetto Croce³¹, se pose la question de savoir si on peut rapprocher ce caractère de totalité cosmique de celle que l'on peut trouver dans l'œuvre de Jackson Pollock, n°8, 1949 ou dans *Composition en rouge, bleue jaune* de Piet Mondrian. A cela Myra Moss répond que justement l'originalité de Benedetto Croce est de partir du concept de l'art comme expression d'un objet particulier et unique pour en établir un universel esthétique. La grandeur de l'art réside dans la profondeur de l'expression émotionnelle de l'artiste qui résonne dans chacun de nous et en cela, manifeste une résonance universelle.

³¹Moss M., *Benedetto Croce reconsidered*, Hanover ; London : Universty press of New England, 1987 pp.50-51

Comme Myra Moss, Gösta Svennaeus³², établit aussi un lien entre l'esthétique de Croce et l'art moderne. Notamment avec les écrits du peintre Wassily Kandinsky. En effet, par l'intermédiaire de *l'Esthétique* de Hegel, Gösta Svennaeus, explique ce parallèle. Kandinsky décrit l'émotion artistique d'une œuvre d'art dans les lignes et dans les couleurs. C'est la sonorité qui émane d'un univers spirituel, lequel se manifeste et revêt une existence extérieure qui est l'œuvre d'art. Cet univers (ce « cosmos » écrivait Benedetto Croce), est en expansion et il se dilate de l'intérieur vers l'extérieur. C'est un contenu qui prend forme. C'est l'intuition-expression crocienne. Kandinsky écrit que cette sonorité que nous percevons est ce contenu en voie de trouver sa forme. Ainsi, Svennaeus explique que Hegel dans son *Esthétique*, caractérise l'art de façon analogue. L'œuvre d'art n'est pas un objet matériel inerte. Elle est expression, elle est dotée du pouvoir d'éveiller une résonance qui répond à ses sonorités. Certes, chez Hegel l'art se met au service d'intérêts spirituels plus élevés. Mais nous retiendrons que, par l'œuvre d'art, un univers sonore se révèle. Comme Kandinsky, Hegel aurait pu parler de sonorités et de résonances.

Il n'est pas étonnant de trouver des références communes à la définition de l'art entre Croce et Kandinsky, alors qu'ils ne se connaissaient pas. Tous deux, nés la même année 1866, en Europe, sont héritiers du XIX^e siècle, en particulier du romantisme allemand³³. Mais chacun s'en dégage à sa manière. Croce, rompt d'une certaine façon avec l'hégélianisme napolitain en annonçant que l'art n'est pas mort.³⁴ Au contraire l'art est bien vivant et il va en donner une définition moderne où l'esthétique est conçue comme « science de l'expression et linguistique générale. »

Pour Kandinsky, il s'agit du tournant vers l'abstraction. Certes, il a traité aussi, dans ses écrits, du problème de l'expression et de la représentation dans l'œuvre d'art. De plus, il a

³² Svennaeus G., *Méthodologie et spéculation esthétique*, Hakan Ohlssons, Bohthyckeri, Lund 1961 p. 3

³³ Pierre Wat, explique comment cet art nouveau qu'est l'art romantique est d'abord né en Allemagne (et aussi en Angleterre) où l'œuvre n'est plus un reflet mais une expression de l'esprit. Wat P. *Naissance de l'art romantique*, Flammarion, 2013

³⁴ Croce B. *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel*, trad. H. Buriot. Paris, Giard et Brière, Paris, 1910

toujours été conscient de la difficulté d'élaborer un vocabulaire et une grammaire concernant les moyens d'expression. En tant que peintre, Kandinsky reconnaît qu'il y a une part importante d'intuition dans l'activité créatrice, qui détermine également les moyens d'expression et de représentation. Cette intuition ou cette "nécessité intérieure" caractérise l'artiste dans sa particularité. Dès lors, un langage s'instaure par l'intermédiaire de l'oeuvre d'art. Celui-ci est "l'esprit qui à travers la forme, la couleur, parle et se manifeste." Il s'agit certes, d'une forme de langage, d'une « grammaire de la création », définies différemment de celle de Benedetto Croce. Dans ce cadre, il sera intéressant de confronter la philosophie esthétique de Croce à l'oeuvre de son contemporain Wassily Kandinsky, acteur majeur de la naissance de l'art abstrait.

C'est une épreuve d'autant plus redoutable pour la philosophie de Croce, puisqu'il s'agit d'une révolution artistique et de surcroît elle est contemporaine à sa philosophie. Il n'y a pas d'excuse d'anachronisme. Epreuve dont la philosophie de Croce en sortira grandi, par sa contemporanéité, ou dépassée.

Pour Sir Herbert Read, en combinant la beauté et la vitalité au sein de l'oeuvre d'art, la thèse centrale de Croce est valide quelle que soit l'époque; à savoir celle que l'oeuvre d'art est une intuition ou une expression spontanée d'une pulsion émotionnelle. Ne serait-ce pas cette pulsion émotionnelle de Croce qui serait la vitalité dont on parle aussi pour l'art moderne³⁵ ?

Mais rien n'est moins sûr pour l'art abstrait, dont Croce est contemporain et dont il semble ne pas faire cas. C'est une situation qui constitue un problème important à examiner en dernière partie de nos recherches. En effet, il s'agit d'entreprendre une spéculation esthétique qui utilise les travaux écrits et picturaux de Wassily Kandinsky, représentant significatif de la naissance de l'art abstrait, pour éprouver les limites de l'*Esthétique* de Benedetto Croce et en dégager une certaine contemporanéité. Grand érudit, travailleur infatigable³⁶, lisant la philosophie allemande, anglaise, française en plus de ses maîtres

³⁵ Kandinsky utilisera les mêmes termes.

³⁶ *Contribution à ma propre critique*, trad. J. Chaix-Ruy Paris, Nagel, 1949 p.32-33

penseurs italiens que sont Giambattista Vico et Francesco De Sanctis, Croce ne pouvait-il pas s'intéresser ou du moins avoir entendu parler de cette révolution artistique qu'était l'art abstrait, à la même époque où il réédite son *Esthétique* ? N'a-t-il pas écrit sur ce qui se passait en Allemagne, en Russie à la même époque ? Certes, mais la question fondamentale consiste à savoir si la philosophie de l'art de Benedetto Croce, avec sa définition moderne d'expression est aussi valable pour l'art figuratif (auquel il se réfère tout naturellement) que pour l'art abstrait (dont il semble se désintéresser). D'où, une interrogation qui permettra d'étudier le caractère universel et contemporain de la question de l'œuvre d'art comme expression et comme langage dans *l'Esthétique* de Benedetto Croce.

La première partie de ce travail consiste donc à présenter les fondements de la pensée de Croce ainsi que les influences qui l'ont marqué et qui l'ont conduit à affirmer que l'art est intuition. Dans une seconde partie, nous présenterons le contexte esthétique de la définition de l'expression, dans lequel Croce se situe et les malentendus que cela génère. En confrontant la définition de Croce de l'expression à d'autres définitions de l'expression, nous espérons clarifier l'originalité de la pensée de Croce. A partir de la clarification de la définition de l'expression, il sera possible de considérer la problématique de la définition du langage donnée par Croce comme science de l'expression qu'il identifie, d'une façon originale à *l'Esthétique*. Cette étude devrait permettre non seulement de tisser une compréhension de cette définition originale pour son époque mais rend possible également d'élargir l'impact de son esthétique. Ainsi, ce travail n'est ni biographique, ni historique. Il est plutôt « critique »³⁷ et cherche à mettre à l'épreuve la philosophie esthétique de Croce, notamment à un moment majeur de l'histoire de l'art, qui se trouve être contemporain de son *Esthétique*. Ce qu'est la révolution de l'art abstrait au tournant du XXème siècle.

« Je souhaite que dans ce domaine comme en d'autres, il se forme une mentalité européenne commune, non pas identique et pareille, mais analogue à celle qui exista au XVIIIème siècle, quand tous les esprits cultivés, en France, en Italie, en Angleterre, en Allemagne et jusqu'en Russie, raisonnaient sur des hypothèses communément admises et

³⁷ Au sens d'examiner des conditions de possibilités.

qui étaient sorties de la philosophie cartésienne »³⁸. Croce n'avait pas la prétention d'y être parvenu. Il aurait tenté simplement d'apporter sa contribution.

³⁸ *Bréviaire d'esthétique*, préface Gilles-A Tiberghien, trad. Georges Bourgin, Le félin 2005
p.29

Première Partie

L'art est Intuition

Chapitre 1 Les deux formes de connaissance intuitive et conceptuelle selon Croce

L'art est l'appréhension et la représentation des choses dans leur individualité. De même que l'essence de l'art est de saisir des réalités particulières, l'essence de l'art est de créer des réalités avant même l'apparition des concepts désignant ces réalités. Nous voyons dès lors apparaître deux notions qui s'opposent : d'une part, la notion de réalité individuelle et d'autre part la notion de concept de cette même réalité.

A l'horizon de cette situation, nous pouvons distinguer deux activités spirituelles : une activité poétique³⁹ et une activité rationnelle ; soit une distinction entre imagination et raison ou entre art et philosophie. Dans le chapitre VI de la seconde partie de l'Esthétique, Croce développe les découvertes importantes de Giambattista Vico en Esthétique concernant le rapport d'opposition qui résulte de la conception de l'imagination et de la raison et des relations relatives à ces deux facultés. L'imagination exclut la raison : la raison quand elle apparaît, rejette l'imagination. En fait l'activité « fantaisiste » ou poétique fournit la matière sur laquelle opérera l'activité rationnelle. En d'autres termes, l'imagination précédant la raison nourrit celle-ci de réalités singulières qui pourront être conceptualisées ; La raison est donc dépendante de l'activité « poétique » (pour reprendre le terme de Vico dans *Principe d'une science nouvelle*⁴⁰ mais celle-ci demeure autonome ; Dès lors Croce affirme le caractère indépendant de l'art, puisque celui-ci, en tant que première activité spirituelle (activité poétique), produit toujours quelque chose de nouveau et forme une nouvelle situation spirituelle. De ce fait, l'art est production d'une réalité singulière et unique, et il en est le seul capable : en d'autres termes, le caractère original de l'œuvre d'art détermine son indépendance.

Mais de quelle activité « poétique » s'agit-il ? Cette activité « poétique » est connaissance première des choses singulières. Connaître c'est aussi « appréhender » les choses qui nous entourent. Or, la première appréhension d'une chose est le premier contact de l'esprit à la

³⁹ Ici nous nous référons à la « poiesis » au sens de « faire ».

⁴⁰ Vico J.B., *Principe d'une science nouvelle*, édité en 1725, trad. A.Doubine, Nagel, Paris 1989

chose même. Telle est la première forme de connaissance que nous avons du monde dans lequel nous vivons. Aussi, est-ce en ce sens que nous parlons de la connaissance intuitive comme de la connaissance première des choses singulières. A partir de cette connaissance par intuition, la faculté rationnelle de l'esprit opérera dès lors par concepts. Ainsi se dessine une seconde forme de connaissance conceptuelle. La connaissance revêt deux formes : elle est ou connaissance intuitive ou connaissance logique : connaissance par la fantaisie ou par l'intellect : connaissance de l'individuel ou connaissance de l'universel : des choses singulières ou de leur relations. En somme, elle est ou productrice d'images ou productrice de concepts.

La connaissance intuitive est donc absolument indépendante de la connaissance conceptuelle. Les deux formes de connaissance diffèrent radicalement l'une de l'autre : pourtant elles ont entre elles une certaine relation ; si la première est indépendante de la seconde, la seconde ne l'est pas vis à vis de la première. « Qu'est la connaissance par les concepts ? C'est la connaissance des relations avec les choses or les choses sont des intuitions. Sans les intuitions les concepts ne sont pas possibles, comme sans la matière des impressions est impossible l'intuition même. Les intuitions sont « ce » fleuve, « ce » lac, « ce » ruisseau, « cette » pluie, « ce » verre d'eau : le concept est « l'eau », non telle ou telle apparition, tel ou tel cas particulier, mais l'eau en général, quels que soient le temps, le lieu ou elle se réalise, objet d'intuitions infinies, mais d'un seul concept, et celui-ci constant »⁴¹

En fait Croce établit un rapport de « degré » entre ces deux types de connaissances. Il parlera même d'un rapport de « double degré »⁴², où le premier degré est la connaissance intuitive : le second, la connaissance par concept ; d'autres formes ne peuvent être que des formes « secondaires » ou « mixtes ».⁴³

Pour Croce, sous l'influence de Vico, l'art est premier à l'égard de la raison et inversement, celle-ci ne peut se passer de l'art. En effet, l'art apparaît, comme le premier moment du processus spirituel, comme la première forme nécessaire de l'esprit humain, comme la première opération indispensable à toutes les autres ; l'art fournit, par l'appréhension des choses singulières, la matière sur laquelle opérera la connaissance logique ou conceptuelle.

⁴¹ *Esthétique*. p.23

⁴² op.cit. p.27

⁴³ op cit p. 32

Si nous nous reportons au chapitre six de l'Esthétique, nous constatons que pour Croce la connaissance intuitive et la connaissance logique sont les deux formes de l'esprit. Mais l'esprit n'est pas que théorique, il est aussi pratique. Il est théorique dans le rôle de connaître et il est pratique dans la manifestation de sa volonté. Entre la manifestation théorique et pratique, s'établit le même rapport de degré qu'entre la connaissance intuitive et la connaissance logique : la forme pratique implique la forme théorique. « Entre les deux se répète, de manière plus ample, le rapport de double degré que nous avons retrouvé entre l'activité esthétique et la logique. Une connaissance indépendante du vouloir n'est pas pensable ; la volonté aveugle n'est pas la volonté : la volonté vraie a des yeux (...) comment pouvons nous vouloir vraiment si nous ne connaissons pas le monde qui nous entoure, nos désirs et nos tendances, et la manière de transformer les choses naturelles en agissant sur elle ». ⁴⁴

Comme l'activité théorique de l'esprit comporte deux formes : l'intuitive (du particulier) et la logique (de l'universel), son activité pratique en comporte deux aussi : la forme utilitaire ou économique (de l'individuel) et la forme morale (de l'universel). Sans entrer dans les détails de leur définition il s'agit de comprendre comment ces deux moments de l'esprit pratique, correspondent exactement aux deux moments de l'esprit théorique. En fait, de même que l'esthétique fournit à l'esprit les choses particulières, la « forme économique » de l'esprit suscite des fins particulières. Et de même que la logique forme le concept, la « forme morale » fixe la fin rationnelle. De part et d'autre, les premières formes sont indépendantes des secondes, tandis que les secondes requièrent les premières. Nous voici donc en présence des quatre formes de l'esprit : des formes esthétiques, logique, économique et morale ; elles enveloppent à elles seules la totalité de l'activité spirituelle de l'homme ⁴⁵.

Ceci étant posé, nous pouvons mieux déterminer les différentes activités de l'esprit et ainsi comprendre où se situe la connaissance intuitive et quelle place tient l'art dans l'esprit de l'homme. Place dont le caractère original est son autonomie. L'autonomie de l'art est un des hauts points de l'Esthétique de Benedetto Croce.

⁴⁴ op cit p. 47

⁴⁵ Remarquons que l'*Esthétique* est le premier volume des quatre volumes de la *Filosofia dello spirito* de Benedetto Croce. Les trois autres sont : *La logique*, *La philosophie de la pratique (économie et éthique)* et *Théorie et histoire de l'historiographie*.

Nous venons de voir comment l'activité de l'esprit passe par quatre moments fondamentaux. Analysons-les sous un angle cher à Croce : celui du particulier et de l'universel. Il y a, d'une part deux activités théoriques-cognitives dont l'une est l'activité théorique du particulier (celle de l'esthétique) et l'autre de l'universel (qui est la logique). D'autre part, l'activité pratique à son tour se distingue en un moment individuel (l'économie) et en un moment universel (la morale). L'unité de l'esprit est cette circulation d'activité en activité, où chaque moment spirituel est distinct et autonome. Nous comprenons déjà comment Croce s'écarte de la logique de Hegel. On peut parler de réforme crocienne de la place de la dialectique des contraires, de la perspective idéaliste transcendentale hégélienne. En effet, il propose plutôt une dialectique des distincts qui comporte le passage d'un distinct à l'autre de la vie spirituelle par une dynamique vitale interne de la même vie de la conscience. Ainsi, la confrontation, dans la vie pratique de la conscience, de l'activité économique (individuelle), avec l'activité morale (universelle), demeure extérieure à l'activité artistique. En ce sens Croce affirme l'autonomie de l'esthétique en tant que moment distinct des autres moments de l'activité de l'esprit. Cette autonomie réside dans l'affirmation que l'esthétique a sa propre dynamique interne. Dynamique qui existe dans son expression et seulement au niveau de l'expression de sa nature artistique. L'art est l'art seulement quand il rejoint cette intensité expressive, celle qui accomplit le langage. Nous pouvons dès lors nous demander si l'œuvre d'art a des contenus moraux ou pas, vrais ou faux, utiles ou inutiles. Cependant la réponse à ces questions, qui peuvent sembler importantes pour certains, est de toute indifférence pour le fait artistique en lui même. L'art est l'art par son seul accomplissement autonome formel c'est-à-dire par l'accomplissement expressive et linguistique. Ce dont nous allons traiter dans une seconde partie.

Chapitre 2 En quel sens l'art, comme forme première de connaissance, est connaissance intuitive ?

Selon le système crocien, quelle est la définition de l'activité intuitive et comment l'art s'identifie-t-il à l'intuition ?

La connaissance intuitive s'oppose à la connaissance rationnelle, parce qu'elle atteint son objet directement sans passer par une autre forme de l'esprit.

« Continuellement, écrit Croce, on fait appel dans la vie ordinaire, à la connaissance intuitive. On dit que de certaines vérités on ne peut donner de définitions : qu'elles ne se démontrent pas par syllogismes, qu'il faut l'apprendre intuitivement. La politique réprouve le raisonneur abstrait qui n'a pas l'intuition vive des situations et des conditions de fait : le pédagogue insiste sur la nécessité de développer avant tout dans l'élève la faculté intuitive : le critique se pique de mettre de côté, devant une œuvre d'art, les théories et les abstractions et de la juger par intuition directe. L'homme pratique professe de vivre d'intuition, plus que de raisonnement »⁴⁶.

La connaissance par intuition semble donc être la connaissance la plus courante, commune à tous les hommes en tant qu'elle est la première information de la matière par l'esprit. « Si, par cette activité spirituelle, nous ne pouvons pas donner forme à la matière, celle-ci nous échappe ». Nous entrevoyons quelque chose, mais nous ne l'avons pas présent à l'esprit, objectivé et formé. « C'est dans ces moments que nous apercevons le mieux la profonde différence entre matière et forme : ce ne sont plus deux actes, dont l'un existerait en face de l'autre, mais l'un venu du dehors, nous assaille et nous transporte, l'autre venu du dedans, tend à absorber celui du dehors et à le faire sien. La matière attaquée et vaincue par la forme, donne lieu à la forme concrète »⁴⁷. Ainsi, la matière sans la forme n'est rien. Mais la forme sans la matière n'aurait pas non plus lieu d'être. En effet, si l'activité spirituelle ne peut pas s'exercer sur une autre matière, elle demeurerait une activité abstraite et non concrète. De plus, c'est la matière qui peut donner des aspects divers et variés aux formes.

⁴⁶ *Esthétique* p.1

⁴⁷ *Esthétique*. p. 6

Car selon Croce, l'activité spirituelle (qui est l'impression de la matière) est une « forme constante » qui devient tel ou tel contenu spirituel, telle ou telle intuition déterminée par l'effet de la matière seule « changeante ». ⁴⁸ La matière ainsi décrite devient une substance première déterminante de l'intuition.

Certes, la définition de l'activité intuitive conduit à l'activité artistique mais notons aussi que la notion d'intuition comporte en elle deux relations diamétralement opposées : l'une est le rapport de l'intuition à la matière, à ce qui est antérieur à l'intuition, l'autre est la relation de l'intuition à ce qui lui succède sur le plan logique et qui repose sur elle : soit les trois autres formes de l'esprit. Nous voyons ainsi plus clairement les liens de l'intuition avec ce qui la précède ou ce qui lui succède. Ceci étant posé, progressons dans la démonstration de Benedetto Croce pour comprendre en quel sens « l'art est intuition ».

a- L'esthétique comme insertion dans le champ des impressions

L'essentiel de la thèse crocienne de l'intuition est de faire de celle-ci une connaissance des choses singulières. Pour Croce, et comme l'a déjà montré Francesco De Sanctis, l'art se confond avec l'activité intuitive en tant que portant sur des choses singulières, de même que les choses singulières sont créées par la forme intuitive de l'esprit. L'activité artistique construit des choses singulières. En fait, l'activité intuitive s'empare d'impressions (qu'elles soient réelles ou non, peu importe) et elle les intègre dans une forme qui donne naissance à une chose singulière. Cette chose nouvellement construite par l'esprit existe sur un plan esthétique. Que cette chose construite fasse partie du monde de l'imagination ou du monde réel, cela est indifférent sur le plan artistique. Car, si nous voulons savoir si cette chose existe réellement ou pas, nous quittons le monde de l'artiste pour celui du critique qui pourra juger de la validité de l'existence réelle de cette chose singulière. En effet, Croce attribue à la connaissance intuitive le caractère de ne jamais se préoccuper de l'existence réelle ou non réelle du contenu. L'intuition peut donc être purement fictive, c'est-à-dire se rapporter à une chose produite par l'imagination, qui ne se réfère à rien dans la réalité ⁴⁹. Rétrospectivement, à ce niveau ne peut-on pas voir une ouverture débouchant sur tous les

⁴⁸ op.cit.

⁴⁹ *Esthétique* p.3.

développements ultérieurs de l'art moderne et contemporain ? En effet, quand Croce explique⁵⁰ qu'il n'est pas nécessaire que le contenu se rapporte au monde réel, ne préfigure-t-il pas la possibilité d'une création non figurative ? Question dont nous traiterons dans une troisième partie.

Nous entendons par réalité, la réalité historique, car il serait erroné de croire que l'intuition fictive soit irréaliste tout autant que n'importe quelle autre intuition, puisqu'elle est création de l'esprit ; en fait il s'agit d'une distinction entre ce qui est historiquement réel (qui a une existence réelle) et ce qui n'est pas historiquement réel (c'est-à-dire fictif, qui n'a pas d'existence réelle). D'où, dans ce contexte, il n'importe pas que l'intuition, se porte sur un objet réel ou fictif. Tous deux sont matières pour l'intuition.

Nous avons vu précédemment que l'intuition crocienne est la création d'une réalité de chose singulière qui doit être vécue esthétiquement, sur un plan artistique. En ce sens, l'art s'identifie à l'intuition, car, comme l'intuition, l'art engendre des réalités singulières qui ne peuvent pas être reproduites, du fait que ces réalités sont singulières et uniques. Croce parlera d'intuition lyrique pour expliquer ce phénomène. Si les différents éléments de cette réalité esthétique étaient intégrés tels quels dans l'œuvre d'art, ils ne seraient que de pures abstractions. Par contre, leur intégration totale et leur fusion complète avec les autres éléments, concrétisent les éléments. C'est ce que Jean Lameer⁵¹, explique comme la transposition esthétique.

La transposition esthétique est la concrétisation des choses, des éléments sous leurs aspects particuliers. En ce sens cette concrétisation (par l'intermédiaire de l'œuvre d'art) est création d'une réalité différente des éléments, puisque ces derniers sont appréhendés par l'artiste sous diverses et multiples aspects. Ce n'est pas parce que le peintre, le sculpteur le poète puisent leurs sujets dans la vie réelle qu'ils imitent la réalité historique ; en fait, la vie réelle se caractérise par une infinité de moments, de situations qui sont tous particuliers, c'est-à-dire qui ne peuvent jamais être reproduits exactement tels qu'ils furent. La seule façon de les reproduire c'est picturalement, poétiquement ou musicalement : c'est-à-dire de

⁵⁰ sous l'influence de Giambattista Vico

⁵¹ J. Lameer, *L'esthétique* de B. Croce, Paris 1936.

créer une nouvelle dimension esthétique de ces moments, de ces sujets empruntés à la vie. C'est en ce sens que l'art comme l'intuition crée des réalités singulières. A ce niveau, l'art est intuition.

Mais est-ce que toutes les intuitions sont esthétiques ? Croce répond. Certes l'art est intuition, mais l'intuition n'est pas toujours de l'art.⁵² En fait, on ne peut admettre que l'art soit intuition d'une intuition, comme le concept scientifique serait le concept d'un concept. L'homme s'élèverait à l'art en objectivant non plus des sensations comme il arrive dans l'intuition commune, mais en objectivant l'intuition elle-même. Il se trouve que le processus d'élévation à la seconde puissance n'existe pas : « et la comparaison avec le concept vulgaire et le concept scientifique ne dit pas ce qu'il voudrait dire, pour la bonne raison qu'il n'est pas vrai que le concept scientifique soit le concept d'un concept (...) ce qu'on appelle communément par autonomase, l'art, recueille des intuitions plus vastes et plus complexes que les intuitions communes, mais ce sont toujours des intuitions de sensations et d'impressions.»⁵³

b - Conséquences relatives à l'œuvre d'art

Sans doute, toutes les intuitions ne peuvent-elles pas être considérées comme des œuvres d'art. Une œuvre d'art est un complexe d'impressions rarement atteint. Et les hommes ont plus ou moins d'aptitudes à exprimer des états d'âmes compliqués. Ceux qui possèdent cette aptitude, on les nomme : artistes. Considérant le problème sous l'angle des deux formes de connaissance et de leur rapport mutuel, il a été établi que toutes les intuitions relèvent d'une même faculté : la faculté intuitive de l'esprit. Or tout homme possède cette faculté. En fait, entre les intuitions, il n'y a pas de différences qualitatives (qui les diviseraient en intuition artistique et intuition non artistiques) mais seulement des différences quantitatives (selon lesquelles les intuitions sont plus ou moins riches et complexes). La richesse et la complexité ne servent pas à différencier deux espèces d'intuition mais seulement à hiérarchiser des degrés de l'expérience artistique en fonction de leur extension. L'extension sera d'autant plus grande que la personne pourra exprimer le mieux possible ses intuitions. Ainsi, toute distinction, toute limite qui séparent les intuitions en art et non art

⁵² *Esthétique*.p.13.

⁵³ op.cit.p.14

sont-elles empiriques : « l'intuition d'un simple chant populaire d'amour telle qu'elle sort à chaque instant des lèvres de milliers d'hommes ordinaires, peut être intensivement parfaite dans sa pauvre simplicité bien qu'extensivement beaucoup plus bornée que l'intuition complexe d'un chant amoureux de Leopardi »⁵⁴. C'est en ce sens que Croce parle du domaine de l'artiste comme étant monde intuitif plus compliqué plus vaste que celui de l'homme ordinaire.

Qu'en est-il exactement de l'œuvre d'art en tant qu'objet ? Pour Croce l'œuvre d'art comme objet, se situe, par son origine même, hors du processus de la création artistique. Elle n'est plus que la traduction physique d'un fait esthétique. L'œuvre d'art est, constitutivement, non une « intuition » mais un acte pratique, un acte volontaire. Il passe de l'œuvre d'art au sens d'acte de volonté concret et d'activité pratique, à l'œuvre d'art au sens d'objet, qui est le produit et le résultat durable de cette activité pratique.

En effet, si on revient au processus complet de la production esthétique, que décrit Croce dans le chapitre VI de l'Esthétique, l'activité esthétique est distincte de l'activité pratique. « Seulement le pratique n'est pas l'esthétique, ni dans l'esthétique, mais il est hors et à côté de lui, et bien que fréquemment il s'y trouve réuni, il ne s'y réunit pas nécessairement. »⁵⁵

Pour autant, Croce ne souhaite pas faire une distinction entre l'œuvre d'art interne et l'externe. Parce que, pour lui, l'œuvre d'art est toujours quelque chose d'interne « L'œuvre d'art (l'œuvre esthétique) est toujours interne ; celle qu'on appelle externe n'est plus œuvre d'art ». ⁵⁶ Elle est objet d'art. Ainsi Croce explique que lorsque nous prenons en main le pinceau ou le ciseau, ce n'est pas parce que nous voulons peindre ou sculpter, si nous entendons par là accomplir un acte spécifiquement esthétique. Nous saisissons le pinceau parce que nous avons pris une décision, fait un choix et cela pour des raisons pratiques. Nos visées ne sont plus artistiques, comme elles l'étaient lorsqu'il s'agissait de l'activité libre et spontanée de l'intuition. Elles sont pratiques⁵⁷. Or, quand il s'agit d'une création artistique,

⁵⁴ op.cit.p.12

⁵⁵ op.cit p.50

⁵⁶ ibid..

⁵⁷ « Le fait esthétique s'épuise tout entier dans l'élaboration expressive des impressions. Quand nous avons conquis la parole interne, conçu nette et vive une figure ou une statue, trouvé un motif musical, l'expression est née et elle est complète. Il n'est besoin de rien d'autre. Qu'ensuite nous ouvrons ou voulions ouvrir la bouche pour parler ou le gosier pour

on peut certes, la vouloir ou ne pas la vouloir. Mais, on ne peut ni savoir d'où elle viendra, ni prédire quand l'inspiration se produira. L'acte intuitif est inaccessible à ces contingences, il se produit ou ne se produit pas. Ainsi les intuitions sont multiples et nous pouvons les choisir en faisant intervenir la volonté. Nous replaçant dans le schéma des quatre formes de l'esprit que Croce développe dans le chapitre VIII de son *Esthétique*, il écrit « Avec la forme théorique, l'homme comprend les choses : avec la forme pratique il les change. Avec la première il s'approprie l'univers, avec la deuxième il l'a créé. Mais la première est la base de la seconde(...) Une connaissance, indépendante de la volonté est pensable mais une volonté indépendante de la connaissance est impensable. La volonté aveugle n'est pas la volonté, la volonté vraie est vigilante. »⁵⁸

Le fait esthétique se réalise intégralement dans l'élaboration expressive des impressions. Lorsque l'artiste prend possession de la parole intérieure, a trouvé le motif musical, ou s'il s'agit de peinture ou de sculpture, lorsqu'il a conçu clairement et de façon vivante la figure, l'acte artistique, est accompli. Le véritable artiste, se trouve comme « plein » de son sujet. L'expression est alors une libre inspiration. Un choix parmi les impressions et les sensations. Mais cela suppose que ces impressions et ces sensations soient déjà des expressions : autrement comment choisir dans le continu et l'indistinct ? « Choisir c'est vouloir : vouloir ceci et ne pas vouloir cela ; et ceci et cela doivent nous être présents, exprimés. La pratique suit et ne précède pas le théorique. »⁵⁹

D'autre part, Croce introduit une nuance entre l'art des mots et l'art des images. La création du poète est achevée, sur un plan esthétique, dès lors que les mots sont formulés intérieurement.⁶⁰ Si le poète les chante ensuite, ou les fait chanter pour que d'autres l'entendent, il entre dans une autre phase de son développement. Nouvelle phase qui peut certes présenter un intérêt social et culturel mais qui n'a plus rien à voir avec le poète qui

chanter, que nous étendions ou voulions étendre les mains sur les touches du piano ou pour prendre le pinceau ou le ciseau : c'est un fait surajouté, qui obéit à des lois tout autres que le premier et dont, pour l'instant, nous ne devons pas tenir compte. » *ibid.*

⁵⁸ *Esthétique* p.51

⁵⁹ *ibid.*

⁶⁰ « Le coloris représente pour la peinture ce que la voix est pour la rhétorique. » Jacqueline Lichtenstein dans *La couleur éloquente* observe aussi que l'orateur ne perd pas son éloquence lorsqu'il perd sa voix, même quand il se tait, il reste encore un orateur et ne cesse pas d'être persuasif et éloquent.

n'implique que l'homme pratique.⁶¹ C'est en ce sens que Croce parlera de transformation du poète en praticien. Pour le peintre, en est-il de même devant son chevalet ? Croce utilise une métaphore simple pour expliquer la distance entre l'expression esthétique et l'expression dans le sens naturaliste. Pour cette dernière, il utilise l'homme secoué par un accès de colère et le compare à un autre qui représente, qui rend et exprime cette colère.⁶² L'œuvre d'art va s'aligner sur les mouvements expressifs de l'homme en proie à la colère, ou sur le rougissement d'une personne saisie par l'émotion. Au théâtre, l'acteur se met dans l'état de l'homme furieux. Il interpose quelque chose entre la fureur et ses mouvements extérieurs et c'est ce quelque chose qui fait que l'interprétation est artistique par rapport à la situation de l'homme qui est véritablement en colère. Mais une question se pose lorsqu'il s'agit d'objet d'art plastique, comme le tableau ou la sculpture. Comment l'œuvre d'art, résultat d'un acte pratique, peut-elle constituer une communication à l'égard de l'intuition, acte théorique ? A cela, Croce répond que chaque touche de pinceau, chaque morsure de ciseau est précédée d'une intuition de l'imagination créatrice. La procédure est combinée, point par point, par une inspiration intuitive. Croce décrit-il le travail de l'artiste devant le chevalet comme un acte pratique, une simple reproduction d'une vision préexistante ? Est-ce que la vision garde son intégrité en de ça du travail de la main ?

En fait, Croce reconnaît que le point de distinction entre l'expression et la communication est délicat à établir parce qu' « en fait, les deux processus ont l'habitude d'alterner rapidement et semblent s'empiéter. »⁶³ C'est de cette particularité de l'art plastique et plus particulièrement de la peinture abstraite que nous traiterons dans une troisième partie.

⁶¹ *Ultimi saggi*, Bari, Laterza, 1948, p.17

⁶² « Chi voglia misurare intuitivamente la differenza tra i due fatti, ripensi ad un uomo in preda all'ira e lo paragoni ad un altro che esprime l'ira » *Tesi fondamentale di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* Napoli, Bibliopolis, 2002, p.3

⁶³ *Ultimi saggi*, Bari 1948, p.17

Chapitre 3 De la définition de l'art comme Intuition : Conséquences

Croce définit l'intuition comme activité imposant une forme à la matière ; l'intuition est distincte de la sensation car celle-ci se situe sur un plan opposé de l'action. En effet, la sensation est l'impression produite sur notre être par une réalité extérieure. De ce fait, pour Croce la sensation est un stade qu'il faut dépasser. L'élément « sens », dans l'émotion artistique, est matière et non pas forme. L'élément sensible ne doit pas - c'est une thèse importante de Croce – être considéré comme un agent d'articulation, de formation, de concrétisation. C'est en ce sens qu'il y a passage de l'expression naturaliste à l'expression esthétique. La question qui se pose est de savoir, pour les arts plastiques, si l'image extérieure appartient strictement à l'art et si elle relève vraiment du concept de l'art proprement dit. Pour la sculpture, certes le modèle de cire constitue une transition entre l'œuvre extérieure, matérielle et l'expression esthétique de l'artiste. Il est la reproduction de l'image que l'artiste portait en lui. Cette image intérieure, cette image originelle c'est l'œuvre d'art proprement dite.

a- Sensation et intuition

Qu'en est-il de cette distinction entre sensation et intuition, avec pour exemple, l'activité picturale. Nous sommes d'accord pour reconnaître que les sens contribuent à l'émotion picturale : Et, à ce titre, les cinq sens sont aussi importants les uns que les autres. En fait, pour Croce, les sens sont « livreurs » de l'intuition, l'intuition demeurant toujours la seule faculté capable d'effectuer l'acte créateur artistique ; En d'autres termes, les sens sont la matière sur laquelle l'intuition imprime une forme. Cette « impression » (dans le sens propre du mot) est le lien dans lequel réside l'acte créateur. Notons toutefois qu'il ne s'agit pas uniquement d'une matière concrète. Celle-ci peut être aussi des images, des sensations réelles ou irréelles (historiquement parlant). Ainsi en va-t-il aussi bien des sensations purement physiques que des sensations simplement fictives : Raison pour laquelle Croce situe sur un même plan les différents sens.

Ce qui importe c'est que l'art soit purement mental dans la mesure où la création relève du domaine de l'intuition. Le fait esthétique est un fait théorique mental. Cette « impression » est un fait théorique puisqu'il est acte esthétique. L'activité artistique appartient à l'activité théorique de l'esprit. Par contre, le produit de cette activité artistique : l'objet d'art n'est pas pour Croce du domaine de l'intuition. L'objet d'art plastique n'a pas la même valeur artistique, que l'acte esthétique lui-même. Voir un tableau ne peut pas être reconduit à l'acte pratique de communication.

Il est important, à ce niveau, de faire ressortir la coordination qui existe entre l'objet d'art considéré comme extérieur et matériel, comme communication et ses qualités visuelles directes, soulignées par le contraste qui existe entre l'intuition d'une part, et d'autre part l'œuvre d'art extérieure et matérielle. Pour que l'œuvre d'art (donc physique) puisse accomplir sa mission médiatrice, il faut au moins qu'elle soit vue par le spectateur, mais ce « voir » n'est pas encore un acte esthétique. Ce n'est qu'un acte pratique, de communication, qui répond de la part du spectateur aux efforts pratiques que l'artiste a de son côté consacrés à extérioriser sa vision. Dans *le Bréviaire d'Esthétique*, Croce explique pourquoi il refuse d'associer l'art au fait physique. « Ainsi les faits physiques se dévoilent, selon leur logique interne et d'après le consentement universel, non pas comme une réalité, mais comme une construction de notre intelligence en vue de la science. Par conséquent, la question de savoir si l'art est un fait physique doit raisonnablement prendre une signification différente : l'art peut-il être construit physiquement ? ». ⁶⁴

En fait, pour Croce, le monde physique est un monde sans réalité. Il n'est qu'une construction de notre intellect ⁶⁵ à l'image de la science. Cela signifie que les concepts dans lesquels nous formulons le monde physique ne sont pas des constructions théoriquement valables, qu'ils ne sont pas autre chose que des dispositions pratiques. En ce sens, l'art n'est pas physique puisque l'art appartient au domaine de l'intuition et donc aussi à la forme théorique de l'esprit humain. Mais à partir du moment où l'art, comme tout autre phénomène, est susceptible d'être « construit physiquement » Croce ne l'appelle plus art. Cette forme physique de l'art est appelée œuvre d'art ; Ainsi l'œuvre d'art se situe hors de

⁶⁴ Croce, *Bréviaire d'esthétique*, préface Gilles-A Tiberghien, trad. Georges Bourgin, Le félin 2005 p.40

⁶⁵ Nous constatons une influence kantienne.

l'art proprement dit, qui en qualité d'intuition, constitue la première des activités théoriques de l'esprit. Le phénomène de l'extériorisation de l'intuition obéit donc aux lois de l'activité pratique et non pas à celles de l'activité esthétique.

Si l'œuvre d'art relève du domaine de l'activité pratique, comme nous venons de le voir, comment une activité pratique pourrait-elle jamais refléter une activité théorique ? L'intuition, ne l'oublions pas, est la première forme de l'activité théorique. Comment un acte pratique pourrait-il constituer un stimulus à l'égard de ce qui est théorique ? Comment pouvons-nous, lorsqu'il s'agit de l'acte théorique de l'intuition, entrer en communication avec lui par l'intermédiaire d'un acte pratique ?

En fait, parmi une multitude d'intuitions, nous en « choisissons » quelques unes pour les fixer dans une matière plus durable : précisément dans une œuvre d'art. Mais ce choix n'obéit pas à des impératifs esthétiques.

b- La technique et l'art :

Croce définit la technique dans *Problemi di estetica*.⁶⁶

« Dans le processus de la production artistique il n'entre jamais aucun élément pratique ou technique, ce qui veut dire que la spontanéité de la fantaisie règne sans rivale du début à la fin de ce processus ; le concept de technique est en effet aussi étranger à l'esthétique pure qu'à la critique véritable et proprement dite. Telle est la raison profonde de l'antique distinction (pour autant qu'elle puisse être appliquée en gros dans les cas particuliers) entre arts libéraux et arts mécaniques. La technique (dans le sens où l'on prend le mot) succèdera au processus artistique déjà achevé pour fixer matériellement le souvenir de la vision artistique, ou elle précèdera comme une donnée de la création artistique ; mais dans le processus artistique proprement dit, elle ne réussit pas à pénétrer : de la même façon qu'un couteau aussi affilé et aussi tranchant qu'il soit, ne peut pénétrer dans la chaîne d'un syllogisme, c'est-à-dire dans un acte spirituel. Quand le mot technique est employé pour

⁶⁶ Croce, *Problemi di estetica e contributo alla storia dell'estetica italiana*, Bibliopolis, Napoli, 2003

désigner non pas des faits économiques et proprement techniques, mais des faits artistiques, de deux choses l'une : ou bien le mot est employé au hasard, laissant deviner l'incertitude de la pensée, ou il est une métaphore pour ne désigner rien d'autre que l'art lui-même. Et alors dans ce cas extrême, il désigne, non pas la production mécanique mais la production créatrice »⁶⁷

Le choix est un acte de volonté. Or nous savons que pour Croce⁶⁸ la volonté est un acte pratique. Elle n'est donc pas productrice de connaissance comme l'est l'activité théorique. Sachant que pour Croce, la première forme de l'esprit est théorique, celle-ci ne peut être que le fondement de la forme pratique. Ainsi la volonté se présente comme étant sur un degré ultérieur par rapport à la connaissance. Or, comme il est apparu dans notre premier chapitre, une connaissance indépendante d'une forme supérieure (ici, il s'agit de la volonté) est pensable. Par contre, l'inverse n'est pas possible : une volonté indépendante de la connaissance n'est pas pensable. « La volonté aveugle n'est pas la volonté : la volonté vraie a des yeux » ? Croce poursuit en ces termes : « comment pouvons nous vouloir vraiment si nous ne connaissons pas le monde qui nous entoure, nos désirs et nos tendances et la manière de transformer les choses naturelles en agissant sur elles »⁶⁹.

Il suit de ces convictions que ce phénomène de l'extériorisation de l'intuition obéit donc aux lois de l'activité pratique et non pas à celles de l'activité esthétique. L'objet d'art ne peut-être considéré comme étant de la même nature que le fait esthétique, alors qu'il reçoit du fait esthétique lui-même, sa signification. S'il est lié à l'art il n'est point art.

Ainsi Croce écrit-il :

« On distingue avec raison l'imagination et la technique, bien que ce ne soit dans le domaine de l'art, mais dans un domaine plus vaste, de l'esprit pris dans son ensemble ; des problèmes techniques ou pratiques, à résoudre, des difficultés à vaincre se présentent vraiment à l'artiste, et il y a véritablement quelque chose qui, tout en n'étant pas physique mais spirituel comme tout ce qui est réel, peut, par rapport à l'intuition être métaphoriquement défini comme physique. Qu'est-ce que ce quelque chose ? L'artiste que nous avons laissé

⁶⁷ Op.cit. p.252

⁶⁸ *Esthétique*, chapitre 6

⁶⁹ *Esthétique* p.48

tout vibrant d'images exprimées qui s'élancent par des canaux infiniment nombreux de tout son être, est un homme complet, et par là, il est aussi un homme pratique ; comme tel, il avise aux moyens de ne point laisser se perdre le résultat de son travail spirituel et de rendre possible et facile pour lui et pour les autres la reproduction de ses images ; il est ainsi amené à des actes pratiques qui servent à cette œuvre de reproduction. Les actes pratiques sont guidés, comme tout acte pratique, par des connaissances et c'est pourquoi on les dit techniques ; comme pratiques, se distinguant de l'intuition, qui est théorique, ils semblent extérieurs à celle-ci, et c'est pourquoi on les dit physiques ; et ils prennent d'autant plus facilement cette qualification qu'ils se trouvent fixés et abstraits par l'intelligence. C'est de cette façon qu'avec le mot et la musique s'associent l'écriture et les notes ; avec la peinture, les toiles, les tableaux et les murs couverts de couleurs ; avec la sculpture, et l'architecture, les pierres taillées et sculptées, le fer et le bronze et tous les autres métaux fondus, forgés et diversement façonnés ». ⁷⁰

Nous notons qu'il s'agit bien là d'activités différentes.

Benedetto Croce parle de technique en se référant à l'acte pratique guidé par des connaissances. Ainsi la technique est-elle extérieure à toute définition de l'art. ⁷¹

« Les deux formes d'activités sont si bien distinctes l'une de l'autre qu'on peut être un grand artiste et un mauvais technicien : un poète qui corrige mal les épreuves de ses vers imprimés ; un architecte qui emploie des matériaux impropres ou ne songe plus suffisamment à la statistique ; un peintre qui se sert de couleurs rapidement altérables : les exemples de ces faiblesses sont si fréquentes qu'il est inutile de faire la dépense d'en présenter aucun. Mais ce qui est impossible, c'est d'être un grand poète en faisant mal les vers, un grand peintre en n'ajustant pas les valeurs des tons, un grand architecte en

⁷⁰ Croce, *Bréviaire d'esthétique*, préface Gilles-A Tiberghien, trad. Georges Bourgin, Le félin 2005, pp. 66-67

⁷¹ Certes, la technique s'apprend et ceux qui sont fidèles au maître apprennent la manière dont l'oeuvre a été créée. En décomposant une œuvre d'art ils peuvent découvrir les règles ou les techniques qui ont aidé à la création de l'œuvre d'art. Mais comme l'indique Croce, les résultats de cette analyse ne peuvent jamais être établis en lois valables pour de futures œuvres. Toute oeuvre d'art est intraduisible et donc ne peut être reproduite. Des écoles et des styles existent, » » mais pour Croce ce sont des négations de l'art puisqu'ils sont la négation de l'originalité. L'artiste n'étudie les techniques des maîtres que pour s'opposer à eux et inventer des techniques nouvelles en vue d'une oeuvre unique.

n'harmonisant pas les lignes, un grand compositeur en n'accordant pas les sons ; en somme, un grand artiste en ne sachant pas exprimer. On a dit de Raphael qu'il eût été un grand peintre, même s'il n'eut pas eu de mains ; mais non pas qu'il aurait été un grand peintre s'il n'eut pas eu le sentiment du dessin ». ⁷²

Le terme d' « expression » dans cette citation, apparaît comme étant une activité théorique, antérieure à l'activité pratique. D'où le fait que l'expression ne peut pas avoir de moyens et ne veut pas de fin car dans le processus de la création artistique il n'entre jamais aucun élément technique ou pratique, ce qui signifie que la spontanéité de l'intuition est sans rivale du commencement à la fin du processus.

« Pour les mêmes raisons, est absurde la recherche de la fin de l'art quand on l'entend de l'art comme art. Etant donné que fixer une fin, c'est choisir, une autre forme de la même erreur est celle de la théorie qui prétend que le contenu de l'art doit être choisi. Un choix parmi les impressions et les sensations suppose que celles-ci sont déjà des expressions : autrement comment choisir dans le contenu et dans l'indistinct ? Choisir, c'est vouloir : vouloir ceci et ne pas vouloir cela ; et ceci et cela doivent nous être présents, exprimés. La pratique suit et ne précède pas le théorique ; l'expression est une libre inspiration. » ⁷³

Dès lors, Croce en excluant formellement les moyens (la technique) et les fins de l'activité esthétique, s'oppose à la conception qui au contraire, lie à l'art, la technique. Dans ce contexte, de nombreuses questions se posent. Peut-on décomposer la création de l'œuvre d'art en deux moments? Y aurait-il dans un premier moment l'individualisation ou la transposition des éléments de l'œuvre qui serait le moment poétique défini par Croce comme création de choses singulières ? Puis, le second moment serait la fabrication de l'objet d'art proprement dit ? Est-ce que, ce second moment n'inclut pas ce que Croce semble rejeter dans l'activité pratique comme extra-esthétique ? Comme le souligne Jean Lameere, est-ce que la théorie crocienne de l'intuition ne se réduit qu'au premier moment de l'activité esthétique ⁷⁴ ? La réponse n'est pas claire. Certes, Croce distingue entre expression interne et expression externe, mais est-ce que pour autant qu'il rejette hors de

⁷² Op.cit. p.67

⁷³ *Esthétique* p.5

⁷⁴ Lameere J., *L'Esthétique de Benedetto Croce*, Vrin, Paris 1936, p.259

l'activité proprement esthétique, le problème technique et la construction matérielle de l'objet ?

En fait, *Croce* refuse d'appeler « *technique* » la façon dont l'artiste combine la lumière et l'ombre dans son tableau. Mais il ne voit aucune objection à ce que nous employions le terme de technique s'il s'agit de distinguer en peinture l'huile de quelque autre matière, ou dans les arts graphiques, de choisir tel ou tel procédé. Dans ce contexte, il parlera d'une différence technique pour les différences qui n'affèrent qu'au processus par lequel l'artiste réalise extérieurement sa vision dans un acte intégralement pratique. Mais « une vision ou conception esthétique ne peut pas se scinder en moyen et fin. C'est un tout unique. On dit parfois qu'un écrivain a inventé une nouvelle technique du roman ou du drame, un peintre une nouvelle technique de la distribution de la lumière. Le mot est ici employé à faux : la prétendue nouvelle technique est proprement ce nouveau roman lui-même, ce même nouveau tableau »⁷⁵.

Par contre, la technique, telle que l'entend *Croce*, réside simplement dans la manière physique de peindre, par exemple la manière dont on peut rendre un espace de trois dimensions sur un espace de deux dimensions.

Dans son *Esthétique*, *Croce* ajoute que « ...des moyens de l'expression interne...sont des choses inconcevables. Et nous savons pourquoi : l'expression en elle-même est une activité théorique et par suite antérieure à la pratique et aux connaissances qui l'éclairent, et indépendante de l'une et des autres. Elle a éclairé la pratique mais elle n'en est pas éclairée. L'expression n'a pas de moyens : elle voit quelque chose, elle ne veut pas une fin. Une vision ou conception esthétique ne peut se scinder en moyen et fin. C'est un tout unique. »⁷⁶

Dans ce contexte, *Croce* écrit en 1905 *Une théorie de « la Tache »* qui est une illustration originale de sa théorie du tout unique.

⁷⁵ *Esthétique* p.108

⁷⁶ « Il padroneggiamento della tecnica », essai datant de 1905 recueilli dans *Problemi di estetica* et dans *La critica e la storia delle arti figurative, questioni di metodo*, Bari, Laterza e figli, 1934

C- La tache comme expression de l'intuition

Selon la définition du critique d'art Vittorio Imbriani⁷⁷, la tache est un accord de tons, c'est-à-dire d'ombre et de lumière, capable de réveiller dans tous les sens jusqu'à ce que l'artiste la fasse sienne puis la transforme en œuvre d'art. La tache fait partie de la subjectivité, tandis que la mise en œuvre relève de l'ordre de l'objectif. Pour Croce, la tache est l'expression de l'essence du fait esthétique, de l'intuition avant qu'elle ne soit conceptualisée et devienne œuvre d'art. La tache est cette infinie possibilité que l'artiste exprime avec ses fantaisies, sa mémoire, son vécu et sa contemporanéité. Cette appropriation de l'infini possible se révèle par la tache. En cela la tache est l'expression de l'intuition de l'artiste.

En fait, aussi bien aujourd'hui qu'à l'époque de Croce, peu de gens connaissent le livre de Vittorio Imbriani, *La quinta Promotrice*, publié à Naples en 1868. Il s'agit d'une série de lettres adressées au peintre et au graveur sicilien, Saro Cucinotta, au sujet de l'exposition de la société promotrice des beaux-arts à Naples en 1867-1868. Croce s'étonne que ce livre soit retombé dans l'oubli⁷⁸ alors qu'il appartient à la modernité dans la critique des arts figuratifs, par sa théorie de la tache. A l'opposé, les critiques de l'époque étaient préoccupés par la recherche de l'exaltation de symboles et d'analogies, que Croce dénonce comme une critique « montée en neige »⁷⁹ trompant un public candide.

En effet, Vittorio Imbriani prend position dans ses écrits de critique d'art, contre la peinture chargée d'intentions philosophiques, morales et satiriques qui, venue de France ou d'Allemagne, avait également pénétré en Italie. Marqué par l'esthétique nouvelle de De Sanctis,⁸⁰ et en compagnie d'amis peintres, de Naples, il s'opposait à l'académisme qui touchait l'Italie méridionale. Avec son ami Filippo Palizzi⁸¹, Imbriani a contribué au débat animé contre la peinture d'histoire et la critique d'art ordinaire qui réduisaient les peintures à des sujets historiques ou à des anecdotes littéraires et oubliaient les lumières, les ombres

⁷⁷ Vittorio Imbriani, *La quinta Promotrice*, Naples, 1868, in B. Croce, *Vittorio Imbriani, La letteratura della nuova Italia* (vol. III), Bari, Laterza, 1914-40

⁷⁸ Croce pense qu'Imbriani ayant très tôt abandonné la critique d'art, n'avait pas conscience de la nouveauté de ses propos et ne donna pas suite. Op.cit.pp.192-201

⁷⁹ ibid

⁸⁰ Imbriani fut le disciple de De Sanctis à Zurich.

⁸¹ Filippo Palizzi (1818-1899) est un peintre qui vécut aussi à Naples qui s'orienta vers l'observation détaillée et qui s'intéressa très tôt à la photographie.

et les couleurs. Il s'élevait contre les artistes qui n'arrivaient pas à pénétrer la création artistique dans l'exécution claire de l'expression et qui s'encombraient plutôt d'idées et de métaphores ou de symbolismes⁸².

Croce rejoint l'analyse d'Imbriani. L'inspiration de tout artiste est cette « tache », c'est-à-dire ce lieu « où rien n'est déterminé et tout est déterminé ». En effet, un thème, un rythme, une première mesure, une ligne, une couleur, une forme ou même un mouvement psychique viennent de la tache. Le travail de l'artiste consiste à décomposer cette tache, ce thème, ce rythme pour obtenir à son terme, pleinement déterminée, une œuvre d'art : un tableau, une sculpture, un morceau de musique, un poème. La tache est l'impression même qui frappe l'artiste comme un éclair lors de sa première inspiration. La valeur de la peinture comme celle de la poésie ou de la musique, réside dans la tache, dans la vague lyrique, et non dans la richesse et l'importance des pensées, ni dans des sentiments et des observations réalistes et historiques.

« L'exécution, l'achèvement d'un tableau, n'est rien d'autre que le fait de se rapprocher toujours plus de l'objet, que le mouvement pour démêler et fixer ce qui est apparu à nos yeux comme un éblouissement. Mais, s'il manque cette première harmonie fondamentale, l'exécution, la réalisation, pour grandes qu'elles soient, ne réussiront jamais à émouvoir, à produire le moindre sentiment chez le spectateur, tandis que, au contraire, la seule tache nue, sans aucune détermination d'objet, est parfaitement capable de susciter ce sentiment. »⁸³

⁸² Imbriani partage l'antipathie de Domenico Morelli pour les fresques de Kaulbach (qui sont sur les murs du grand escalier du Nouveau Musée de Berlin). Ce qui se manifeste quand il écrit « toute la poésie qu'elles s'efforcent de rassembler, ne suffit pas à satisfaire l'œil. » *Une théorie de « la Tache »*, Croce 1905, in *Essais d'Esthétiques, textes choisis, traduits et présentés par G. Tiberghien*, Gallimard 1991, pp.192-201

⁸³ Vittorio Imbriani, *La quinta Promotrice*, Naples, 1868 in *Une théorie de « la Tache »*, Croce 1905, *Essais d'Esthétiques, textes choisis, traduits et présentés par G. Tiberghien*, Gallimard 1991, pp.192-201. Imbriani rappelle que Vincenzo Cuoco, avait déjà observé quelque chose de semblable dans un passage du *Platone in Italia* (XXXIII, lettre de Cléobule)

Pour autant, La tache n'est pas tout le tableau, mais elle est essentielle pour rendre possible le tableau⁸⁴. Elle suggère la fantaisie. La tache est l'effet premier qui s'imprime dans l'œil de l'artiste, provoqué soit par un objet réel ou par le produit de la mémoire ou de l'imagination. Peu importe sa source. Elle est la représentation suscitée par la première impression. Elle est donc, éloignée de l'objet lui-même (réel ou fantaisiste) en tant que ce qui est perçu ne l'est pas encore dans toutes ses particularités. Il s'agit de la première impression de l'artiste qui n'est pas encore une représentation déterminée, conceptualisée ou réalisée dans le détail et qui n'est donc pas encore achevée. Croce se réfère à sa définition d'intuition-expression⁸⁵ pour expliquer que la tache n'est pas objectivement dans les choses mais est création de l'artiste. C'est tout le processus artistique qui se développe. On ne peut s'empêcher de penser au processus artistique du vieil artiste, dans *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, qui justement à partir d'impressions premières recouvre sa toile de taches. Chacune des taches est toute l'expression de cette femme dissimulée derrière un rideau.

La tache réduite à la dernière expression, serait un accord de tons d'ombres et de lumières, capable de ressusciter dans l'âme un sentiment. Elle exalte la fantaisie jusqu'à la rendre productive. La tache est l'essentiel indispensable du tableau qui peut parfois faire oublier certaines autres qualités absentes, mais qui ne peut être remplacé par aucune.

« La tache, elle, est l'idée picturale, comme l'idée musicale est un certain accord de sons que le grand musicien appelle un air. C'est de cette manière qu'à la base de la partition la plus longue, la plus riche et la plus variée, un thème fondamental est nécessaire à partir duquel, en dérivant, tout se développe organiquement ; ainsi même à la base de la peinture la plus démesurée, aussi grande, par exemple, que *le jugement dernier* de Michel-Ange, il faut un certain parti pris d'ombre et de lumière grâce auquel elle acquiert son caractère. Et ce parti

⁸⁴ De même, la première mesure d'un air n'est pas toute la partition quoique bien souvent toute la partition soit le développement de cet air. Vittorio Imbriani, *La quinta Promotrice*, Naples, 1868 in *Une théorie de « la Tache »*, Croce 1905, Essais d'Esthétique, textes choisis, traduits et présentés par G. Tiberghien, Gallimard 1991, pp.192-201

pris d'ombre et de lumière, cette tache, est ce qui émeut réellement le spectateur ; et pas les personnages ou la matérialité stérile du sujet réduit à lui-même. »⁸⁶

Domenico Morelli est pour Imbriani le peintre qui a su exprimer par la tache la grande force de sentiment. Pour le grand public, ses toiles semblaient à l'état d'ébauches mais pour Imbriani et plus tard pour Croce qui reprend l'analyse de ce dernier, elles étaient tout à fait terminées parce qu'elles disaient tout ce que le peintre voulait dire.

Imbriani décrit le tableau « la Déposition du Christ » de Morelli ⁸⁷ où on ne peut pas distinguer dans la nuit, les visages dissimulés derrière les voiles, de Marie et des autres femmes qui sont disposées en demi-cercle autour du cadavre du Christ. Seule la couleur de la lune qui se lève derrière la colline sombre, mélangée à la couleur rouge des flambeaux allumés, portés par des personnages au premier plan, donne une sensation de paix et de douleur à la fois. Imbriani est impressionné par l'intensité de cette douleur silencieuse, dans la quiétude de la nuit, où les personnages semblent attendre la dernière parole du Christ.

« La profonde impression de Morelli, complète, entière, sans aucune perte, m'est transmise par la simple tache ; et c'est là la force de l'exécution logique. Une main avec ses cinq doigts, une tête, un pli, un personnage plus dessiné auraient été la négation de ce tableau. C'est toute la scène dans ce qu'elle a d'indéfini qui nous communique cette grande force de sentiment ; on sent la douleur mais on ne la voit pas, les larmes coulent sans qu'elles nous soient montrées, et l'heure et le moment, dans l'ensemble, sont le mystère qui enveloppe silhouettes et paysages, douleur et larmes. »⁸⁸

⁸⁶ « En musique, ce ne sont pas les paroles plaquées sur elle ou le livret, mais c'est d'abord le caractère de la mélodie qui produit l'émotion chez les auditeurs et tire les larmes, fait accélérer le pas ou remplit de fureur, entraîne à la danse et apaise les surexcités ». Vittorio Imbriani, *La quinta Promotrice*, Naples, 1868 in *Une théorie de « la Tache »*, Croce 1905, Essais d'Esthétiques, textes choisis, traduits et présentés par G. Tiberghien, Gallimard 1991, pp.192-201

⁸⁷ Peint en 1871, actuellement à Rome à la Galleria Nazionale D'Arte Moderna.

⁸⁸ Croce se réfère aux travaux de V. Spinazzola, sur les esquisses de Domenico Morelli, Naples, 1901, p.35-41.

Certes, Imbriani, qui avait une culture philosophique allemande comme de nombreux intellectuels de Naples du milieu du XIX^e siècle, fut d'abord influencé par l'hégélianisme et dans ses premiers écrits⁸⁹ soutenait que la peinture devait représenter l'Idée. Mais au contact avec l'art, la méditation et les discussions avec ses amis peintres, rapidement Imbriani écrit que, si la peinture doit représenter l'Idée, il s'agit plutôt de l'Idée picturale.

Imbriani relate une anecdote qu'il a eue avec un peintre qui lui montre un livre illustré de photographies et de dessins. Imbriani n'éprouvant pas d'enthousiasme, le peintre déçu, lui montre ironiquement, comme ce qu'il y avait de mieux de ce livre, la tache que fait une mouche écrasée entre deux pages. Justement la beauté de cette tache est pour Imbriani déjà, tout entière, l'idée d'un tableau.

Une autre expérience vécue par Imbriani que Croce reprend dans son essai sur *la théorie de la « tache »* apparaît quand le critique d'art entre dans l'atelier de son ami Palizzi où de nombreux tableaux et esquisses étaient entreposés, quand son attention fut plutôt attirée par un petit carton bien encadré, accroché au mur, sur lequel il n'y avait que quatre ou cinq coups de pinceau.

« Ces quelques coups de pinceau, écrit Imbriani, qui ne représentaient rien de précis, étaient pourtant si heureusement accordés qu'aucune autre peinture dans les deux pièces, si parfaite qu'elle fût d'un point de vue plastique et si intéressante par son sujet, ne paraissait l'égaliser : cet accord de couleur suscitait une joie intense éveillant dans l'imagination des images correspondantes. »⁹⁰

L'art abstrait n'existait pas encore mais il s'agit, là, de l'expérience esthétique de l'universalité de l'art, qu'il soit figuratif ou non.

Bien entendu, Imbriani ne pense pas à l'abstraction de formes ou de couleurs, mais pense plutôt aux esquisses :

⁸⁹ Lettre au sujet de *Bernardo Celentano*, 1864, in *Une théorie de « la Tache »*, Croce 1905, in *Essais d'Esthétiques, textes choisis, traduits et présentés par G. Tiberghien*, Gallimard 1991, pp.192-201

⁹⁰ op.cit.

« Combien de fois les esquisses d'un tableau ne sont-elles pas, artistiquement parlant, de très loin supérieures au même tableau réalisé, figolé et parfait ? Mais ce qui arrive toujours, c'est que le premier jet est un bien plus puissant révélateur de l'artiste et de sa pensée que ne l'est son œuvre « peaufinée » et achevée ; l'indétermination même, par laquelle, dans la première manifestation d'une forte impression, on exagère le caractère particulier de cette impression, ajoute de l'efficacité à la manifestation. L'exécution escompte cette première perception vigoureuse ; sa réalisation engendre souvent la confusion. La tache est le tout de l'artiste ; elle est sa manière propre d'atteindre le beau vers lequel il tend, elle est son idée et la partie subjective du tableau tandis que, à l'inverse, l'exécution est la partie objective, est le sujet qui se fait valoir et s'impose. Celui-là est un véritable et grand artiste et peut se vanter d'avoir fait un chef d'œuvre par antonomase, qui réussit à reproduire les détails avec cette exactitude trompeuse sans le moins du monde altérer ou perdre la tache expressive. »⁹¹

Alors que Vittorio Imbriani, avec sa théorie de la tache croit avoir énoncé celui seulement de la peinture⁹², Croce l'étend à tous les arts et en fait une esthétique universelle⁹³. Il s'agit du « caractère pur et simple de l'art, de l'art dans son universalité »⁹⁴. L'exemple du petit carton encadré, avec ses quatre coups de pinceau, cité ci-dessus, n'était-ce pas l'expérience de cette esthétique universelle ?

Pour Imbriani la peinture est la musique des couleurs, comme la musique est peinture des sons. Peinture et musique s'adressent également au sentiment dans l'indétermination : l'un avec des harmonies de lumières, l'autre avec des harmonies de sons. Qu'en est-il de la sculpture et de la poésie ?

⁹¹ op.cit. Dans les musées comme dans de nombreuses expositions (comme celle de 2012 sur les esquisses de Raphael au musée du Louvre), les esquisses des artistes sont présentées au même titre que les œuvres achevées. cela était très rare à l'époque d'Imbriani, dans la seconde partie du XIXème siècle.

⁹² La musique aussi tient une part importante dans *la théorie de la tache*. Mais sous l'influence de Hegel, de Vischer et d'Antonio Tari, Imbriani place la peinture au sommet de la classification des arts. Classification que Croce réfute.

⁹³ En cela Croce s'oppose à Herbart.

⁹⁴ Croce, *Une théorie de « la Tache »*, Croce 1905, in *Essais d'Esthétiques*, textes choisis, traduits et présentés par G. Tiberghien, Gallimard 1991, pp.192-201

En ce qui concerne la sculpture, Imbriani n'y attache pas grande importance, de même que l'ensemble de ses contemporains. En revanche, Croce met l'art de la sculpture au même niveau que les autres arts en tant que tous sont expression universelle du fait esthétique. Mais de quelle tache s'agit-il pour la sculpture ? Serait-elle différente de celle de la peinture ou d'autres arts ? La tache de la sculpture n'est-elle pas aveugle, comme le souligne Jacqueline Lichtenstein dans *La tache aveugle*⁹⁵ puisqu'elle n'a ni jeux d'ombre, ni de lumière?⁹⁶ Il n'en demeure pas moins que la sculpture, au même titre que la peinture est aussi expression de la tache.

Il en est différemment pour la poésie.

Croce reproche à Imbriani de limiter sa théorie de la tache à la peinture et de rejeter la poésie. Pour ce dernier, la poésie est « le seul art qui s'adresse à l'esprit et non au sens » et en cela échappe à la théorie de la tache.

« Le seul art qui produise quelque chose de déterminé, écrit Croce, c'est la poésie parce que c'est la seule qui s'adresse à l'esprit et non au sens, et donc la seule qui puisse nous révéler ce qui est derrière les apparences que les autres se contentent d'évoquer : la raison de cette plainte musicale, le pourquoi de ce geste de colère dans une sculpture, ce qui explique comment cette fenêtre, un battant ouvert et l'autre fermé, a permis au peintre d'obtenir un mystérieux effet de lumière »⁹⁷.

Or, pour Croce la poésie, comme la peinture, la musique ou la sculpture, est aussi expression de la tache. Sans la tache, un poème pourra être savant, avoir des qualités en nombre infini, et pourtant ne sera pas de la poésie. A l'inverse, la poésie telle que Croce l'entend, comme « vraie poésie »,⁹⁸ s'empare des imaginations créatrices et des âmes comme l'œuvre d'un

⁹⁵ Lichtenstein J., *La tache aveugle : Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard 2003

⁹⁶ Il s'agit de la sculpture avant l'âge moderne.

⁹⁷ Croce, *Une théorie de « la Tache »*, Croce 1905, in *Essais d'Esthétiques, textes choisis*, traduits et présentés par G. Tiberghien, Gallimard 1991, pp.192-201

⁹⁸ Voir à ce propos Croce, *La poésie, introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*. Trad. D. Dreyfus. Paris, P.U.F., 1951

poète et non comme celle d'une mécanique.⁹⁹ « N'importe quel écrivain, pour autant qu'il ait mûri un sujet ou médité sur lui, ne peut pas se mettre à table et écrire si ces réflexions et ces méditations ne s'organisent pas dans son cerveau, ne résonnent pas intérieurement comme un rythme, n'acquièrent pas un contour comme un corps, ne prennent pas une couleur comme une tache »¹⁰⁰ explique Croce.

« J'ai tout dans la tête dit quelque fois naïvement un poète mais je ne sais pas commencer ; il ne me manque que les premiers mots ». C'est au contraire l'absence de ces premiers mots qui est l'absence de rythme esthétique.

Une fois ces premiers mots trouvés, on est sur la voie car tout a été trouvé ; la tache s'est formée, et il n'est que de la déterminer et de la fixer.

Finalement, la tache dont Imbriani s'est efforcé de construire la théorie, n'est rien d'autre que l'essence du fait esthétique, l'intuition. Son nom change parfois, mais jamais sa nature : « qu'on parle de couleur en poésie, de rythme en sculpture, de ligne en musique, de thème en peinture »¹⁰¹, on voit dans ces manières communes d'exprimer, l'unité intrinsèque entre les arts.

A ce niveau de réflexions, la définition de la poésie qui vient d'être exposée, révèle la filiation de la pensée de Benedetto Croce à l'égard de la philosophie de Giambattista Vico¹⁰². Comment Croce s'en inspire-t-il pour ensuite en dégager sa propre philosophie de l'art?

⁹⁹ La définition que donne Croce de la poésie est directement empruntée à celle du philosophe Giambattista Vico. Ce que nous développerons dans le chapitre suivant.

¹⁰⁰ Croce, *Une théorie de « la Tache »*, Croce 1905, in *Essais d'Esthétiques*, textes choisis, traduits et présentés par G. Tiberghien, Gallimard 1991, pp.192-201

¹⁰¹ *ibid*

¹⁰² Giambattista Vico.

Chapitre 4 L'art comme mode de connaissance antérieur à une pensée logique

Croce, suivant de très près les travaux de Giambattista Vico¹⁰³ et en particulier la *Scienza Nuova*, conçoit les arts à la fois, comme manière de penser et de s'exprimer. Ils sont la première opération de l'esprit humain, en tant qu'ils sont notre premier mode de connaissance, à savoir : la connaissance des choses singulières. Par « connaissance des choses singulières » nous voulons entendre le fait, comme dit Vico, de donner aux choses une certaine existence pour l'esprit humain, en leur accordant des qualités ou des propriétés par lesquelles elles agissent sur la vie des hommes. Avant que les hommes ne commencent à distinguer et à réfléchir, ils étaient entièrement occupés à percevoir et à sentir. Croce reprenant ce thème cher à Vico, affirme dans son *Esthétique*¹⁰⁴ que le premier acte de l'esprit humain est l'appréhension des choses singulières ; Cette appréhension des choses singulières est le résultat de l'activité spirituelle. Or l'essence de l'art est de porter sur les choses singulières, sur le particulier.¹⁰⁵

Benedetto Croce, dans son *Ethétique*¹⁰⁶ conserve de la philosophie de Giambattista Vico, les liens que celui-ci met en évidence entre l'imagination, la poésie, l'art, la vérité et la connaissance. Dans le cadre de cette problématique, on peut constater que l'idée fondamentale de Vico est de considérer la poésie comme une forme de connaissance, de pensée et d'expression humaine; elle est la première opération de l'esprit en tant qu'elle est notre premier mode de connaissance. A savoir, la connaissance des choses singulières. En fait, Vico donne plusieurs sens à la notion de poésie. D'abord, elle est comprise comme un moment idéal de l'activité de l'esprit, qui conduit à une activité cognitive différente de celle développée par la raison. Ce que nous venons d'évoquer et qui intéresse plus particulièrement Croce. En fait, l'homme qui vit, dominé par ses passions et ses sentiments,

¹⁰³ C'est à partir du milieu du XIXème siècle notamment avec De Sanctis que Vico fut sérieusement étudié (de même que Galluppi et Gioberti).

¹⁰⁴ *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, traduit par Henry Bigot, Giard et Brière, Paris, 1904 (nous ferons référence à cet ouvrage et à cette édition par : *Esthétique*)

¹⁰⁵ Nous remarquerons, à ce sujet la forte influence de Francesco de Sanctis sur Croce.

¹⁰⁶ *Esthétique*, p.217

ne peut saisir ses sentiments, et les réalités, que sous leurs formes sensibles ou phénoménales. Selon Croce, connaître, pour le poète, signifie analyser les choses dans leurs particularités et les rassembler sous forme d'œuvres d'art. Vico parle d'« universaux fantastiques ». Croce ira plus loin en affirmant que l'expression de cette forme de connaissance (« verum » appelé par Vico) est l'Esthétique. Connaître c'est analyser, rassembler, composer. Mais cette triple attitude n'était-elle pas propre à chaque artiste dans le cadre de son oeuvre? Selon cette orientation, Croce fondera tout son système philosophique sur l'Esthétique. Ce mode de connaissance est le point de départ de toute activité humaine. A ce titre, nous constatons une influence directe de Vico sur Croce.

De plus, la poésie, pour Vico, est comprise comme une période fixe de l'histoire, nécessaire aux premiers hommes, leur permettant, ainsi, d'agir avec « vertu »¹⁰⁷. Enfin la poésie est définie comme un mode d'expression propre aux peuples primitifs. Croce dans le titre de son ouvrage *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, n'associe-t-il pas l'esthétique à la linguistique générale, forme d'expression? Nous développerons ces questions dans une troisième partie.

Vico rompt avec la pensée de son siècle, par la triple dimension qu'il confère à la notion de poésie. Dans le cadre de nos recherches nous ne nous concentrerons que sur le premier rôle de la poésie. En effet, dans *La Scienza Nuova*, c'est parce qu'il assigne à la poésie la fonction de principe créatif de la réalité humaine que Croce est le seul penseur au XVIII^e siècle naissant, à affirmer qu'il y a une autre forme de connaissance du monde qui est acquise en dehors de la raison.; une connaissance antérieure à la pensée logique. Vico est aussi le premier philosophe à développer la thèse d'une poésie indépendante de l'activité rationnelle, nécessaire au développement de l'être humain. Ainsi dégagera-t-il, à partir de cette forme de pensée, les prémices de ce que Baumgarten et plus tard les philosophes romantiques allemands développeront à ce sujet.

Croce rapproche sa définition de l'Esthétique de l'expression humaine que Vico nomme la poésie. Qu'en est-il de la définition que donne Vico de la poésie ?

¹⁰⁷ « virtosamente operare » J.B.Vico, *Principe d'une science nouvelle*, trad. A.Doubine, Nagel, Paris, 1989. §218. Pour des raisons pratiques, nous nous référerons aux paragraphes de l'édition française : toute référence à cette œuvre sera faite de la façon suivante : Science Nouvelle §218.

En fait, la nature de l'homme est initialement indéfinie, dans la mesure où elle est immergée dans un monde matériel, dont elle fait partie. Certes, l'homme n'est pas un automate réagissant uniquement de manière déterminée à l'égard de son environnement ; mais c'est précisément du rapport qu'il a avec les choses, qui l'entourent, que découlera sa connaissance du monde phénoménal. En d'autres termes, c'est l'environnement qui constitue le fond des possibilités des actions de l'homme. Mais que peut créer l'être humain ? Certes, il ne s'agit pas de créer des réalités déjà existantes, puisqu'elles le sont déjà par Dieu, mais de créer des rapports nouveaux avec leur environnement. N'était-ce pas là ce que l'artiste, le poète ou le peintre expriment à travers leur art ? Ce rapport au monde qui l'entoure est continuellement neuf. Vico appelle ces rapports nouveaux des créations humaines qui constituent le fondement de la connaissance de l'homme. Il s'agit d'une connaissance phénoménale, puisqu'il est impossible de connaître ce que l'homme n'a pas créé à savoir le monde physique. En ce sens, création et imagination relèvent des rapports de l'homme au monde. Pour Vico, cette création ne peut être qu'imaginative, puisque le monde physique est déjà existant et qu'il faut que l'homme crée de nouvelles réalités : fruits de son esprit et plus particulièrement, pour les premiers peuples, de leur imagination. C'est dans la capacité de créer des images, que les hommes viennent à créer leur propre monde (ce que Vico nomme : le monde civil) et ainsi à se connaître. Aussi cette interprétation vicchienne de la connaissance s'oppose-t-elle aux idées éternelles et universelles de Platon, ainsi qu'aux vérités claires et distinctes de Descartes, dans la mesure où cette connaissance est un processus de création issu de la faculté d'imaginer. Il ne s'agit pas d'images fictives, mais d'images d'un monde phénoménal dans lequel la vie de l'homme prend place. Ces images ou ces « fantaisies » sont provoquées par nos sentiments, nos passions, nos espoirs, nos désillusions, nos actes....En d'autres termes, elles sont fruits de la relation qu'il y a entre, d'une part, notre sensibilité et nos actions humaines et d'autre part, les choses du monde qui nous entourent. Croce écrira plus tard que c'est ce que l'artiste révèle par toutes les formes d'expression.

En fait il semblerait que la conception aristotélicienne de la « mimêsis » se rapprochât de ce que Vico entend par « fantasia ». Si on se réfère à la définition de mimêsis dans le

Vocabulaire européen des philosophies¹⁰⁸, il est intéressant de noter tous les « déplacements » toutes les adaptations et les « traductions » du mot mimêsis qui ont une importance dans la définition de la création artistique. Cela nous éclaire sur la conception de « fantasia » de Giambattista Vico. Est-ce que la création artistique est prise au sens général grec de *teckhnê* (ou de *poiêsis* dans un sens plus particulier) ou dans un le sens donné par Platon de ressemblance ? Ce double sens illustre les deux interprétations de Platon et d'Aristote. Pour Platon, le sens de mimêsis est en référence au modèle pictural de ressemblance alors que pour Aristote il est en référence au théâtre donnant à la mimêsis le sens de représentation. Position à laquelle semble se rapprocher Vico et aussi Croce. Cette double dimension de la définition de mimêsis sera au cœur des débats sur la création artistique à partir de la renaissance au cours des siècles suivants comme chez les italiens (*imitazione*) chez les allemands (*Nachahmung*) et dans le reste de l'Europe.¹⁰⁹

Citant à juste titre Paul Ricoeur, *le Vocabulaire européen des philosophies*¹¹⁰, explique comment la définition de mimêsis est d'abord « la coupure qui ouvre l'espace de la fiction ».¹¹¹ N'était-ce pas cette définition qui se rapprocherait de la définition de fantasia de Vico ou plus tard, de la production du poète définie par Croce ?

Vico, pour qui « la poésie n'est autre qu'imitation » écrit au paragraphe 217 de *la Science Nouvelle* « Le même axiome signifie que tous les arts- les arts dérivés des nécessités, des besoins de commodité et même pour une bonne part, les arts d'agrèments- durent apparaître durant les siècles poétiques et précéder ainsi la venue des philosophes, l'art n'étant qu'imitation de la nature, une poésie en quelque sorte réelle ».

Vico entend par « réelle », comme le souligne très justement Nicolini, dans ses notes¹¹², ni les sons, ni les rythmes des mots du poème mais bien la poésie comprise comme une chose : « res ». Que remarquons nous par ces distinctions ? Que Vico, comme Aristote, est

¹⁰⁸ Jacqueline Lichtenstein et Elisabeth Decultot, dans le *Vocabulaire européen des philosophies* Sous la direction de Barbara Cassin, Paris, Seuil, le Robert, 2004, 1531 p.

¹⁰⁹ Voir à ce sujet les travaux de Jacqueline Lichtenstein dans le *Vocabulaire européen des philosophies* Sous la direction de Barbara Cassin, Paris Seuil le Robert, 2004, 1531 p.787

¹¹⁰ Op.cit. pp.787-788

¹¹¹ Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Seuil, 1993, p.76

¹¹² J.B. Vico, *Scienza Nuova*, seconda ed., a cura di F. Nicolini, ed.Laterza, Bari 1953, §216,p.92

d'accord pour comprendre la « mimêsis phuseôs », non pas comme premier degré d'imitation ou copie de la nature, mais comme représentation d'une nature créatrice. En effet, pour les Grecs et pour Aristote, « l'art imite la nature en ce qu'elle achève ce qu'elle n'a pu mener à bien »¹¹³. C'est en ceci, que l'art, comme la nature, est en perpétuel devenir. De même, dans *Le Traité du ciel* (L III, 3), Aristote développera cette idée en termes d'éternels mouvement du monde sublunaire ou dans *l'Ethique à Nicomaque* (L VI,4) en terme de contingence, sur laquelle porte l'art. En fait, il faut comprendre ce perpétuel devenir comme une perpétuelle représentation et non comme imitation. Cela ne rejoint-il pas aussi, dans *La métaphore vive* de Paul Ricoeur, la distinction des différentes interprétations possibles du sens de « mimêsis » ? : « En renonçant à l'usage platonicien de la mimêsis qui permettait de tenir même les choses naturelles pour des imitations de modèles éternels et d'appeler une peinture imitation d'imitation, Aristote ne s'est imposé d'user du concept d'imitation de la nature que dans les limites d'une science de la composition poétique qui a compris sa pleine autonomie. C'est dans la composition de la fable que doit se lire le renvoi de l'action humaine, qui, est ici, la nature imitée.»¹¹⁴ Dès lors la représentation et composition poétique ne sont pas imitation.

Il y a une dimension commune entre la nature et le poète qui est le « poiên » : le faire. C'est ainsi qu'Aristote dans la *Poétique* écrit « Il ressort clairement de tout cela que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation qu'il est poète, et que ce qu'il représente ce sont des actions »¹¹⁵ Mais de quelle histoire (ou fable dirait Vico) s'agit-il ? « C'est la représentation de l'action (j'appelle ici histoire le système de faits). »¹¹⁶ En d'autres termes, il y a poésie, s'il y a composition d'action et non simple composition de vers . Ainsi, Pour Aristote et Vico (et pour Croce plus tard), la notion de poésie est-elle comprise comme une construction de faits et d'actions. Peu importe si le contenu des histoires ou des fables est inspiré par d'autres histoires ou d'autres mythes, qui les précèdent ou si elles sont pures inventions. Le poème ou la fable sont avant tout le « faire » (poiên) l'action du poète et donc peuvent être connus et compris dans toute leur

¹¹³ Aristote, *Physique*, coll.des Universités de France, G.Budé, Paris, 1926. II,2 194 a 21 ; 8, 199 a15-17

¹¹⁴ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975 p.60

¹¹⁵ Aristote, *La Poétique*, Seuil, Paris 1980. 1451 b 27-29

¹¹⁶ Op.cit., 1450 a 4

extension par les hommes. La poésie représente les actions humaines « ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on les fit ou qu'elles semblent être, ou bien telles qu'elles doivent être ». ¹¹⁷ Elle est ce qui arrive, ce qui aurait pu arriver, ce qui est arrivé ou qui arrivera. Vico reprend cette interprétation d'Aristote, pour qui, la poésie est à la fois invention fabuleuse et soumission à la réalité. C'est pourquoi Vico utilisera l'expression « d'impossible croyable » en parlant des fables des premiers hommes.

Ainsi, Vico a repris la définition classique grecque de « poiêsis » au sens de faire. La condition pour connaître une chose est de la faire, de la représenter. Ainsi connaissance, création et poésie sont synonymes pour Vico. « ...car en Dieu, connaître et faire, c'est la même chose » ¹¹⁸. « Dieu, dans son intelligence suprême, connaît les choses et c'est en les connaissant qu'il les crée » ¹¹⁹. Ainsi, explique-t-il que si Dieu a créé les choses, Dieu seul les connaît par leurs causes, puisqu'il en est l'auteur. Dieu possède la pleine science des choses qu'il a créées. Il détient la vérité du monde dont il est la cause première et dont il a parfaite connaissance. En d'autres termes, la réalité créée par Dieu peut être connue uniquement par son esprit infini. C'est en cela que Vico s'oppose fondamentalement à la théorie de la connaissance développée par Descartes. Comment peut-on avoir une idée claire et distincte des choses dont l'homme n'est même pas l'auteur ? Le critère cartésien d'idée claire et distincte est contesté par Vico, car il porte sur des éléments qui n'ont pas été créés par l'homme et qui sont extérieurs à lui. Dans le *De antiquissima* ¹²⁰. Vico, développe l'idée que l'être humain ne peut pas connaître la nature des choses, parce qu'il ne les renferme pas en lui. D'où le tort de Descartes, qui est de ne pas avoir compris que l'entendement humain ne peut avoir une idée claire et distincte de ce qu'il n'a pas créé lui-même et de ce dont il n'est pas l'auteur. Ainsi Vico remet-il fermement en question la preuve ontologique de l'existence de Dieu et la reconstruction de la réalité du monde extérieur qu'opère Descartes dans les *Méditations Métaphysiques*.

En effet, pour Vico, l'esprit humain est fini et limité. En conséquence, il ne peut comprendre les choses infinies. Il peut seulement en connaître un aspect limité et non leur totalité. Mais

¹¹⁷ Aristote, *La Poétique*, Seuil, Paris 1980. 1460 b 7-11

¹¹⁸ *Science Nouvelle* &349

¹¹⁹ *Science Nouvelle* §376

¹²⁰ J.B. Vico, *De antiquissima italorum sapientia*, ed F. Nicolini Bari, Laterza, 1914, chap.1, p.62

cet aspect limité est riche des expériences sensorielles et personnelles. Ainsi Vico cherche-t-il à élargir son champ de recherche gnoséologique à toutes les manifestations de son être, telles qu'elles se vivent dans leur rapport avec les choses du monde qui l'entourent. Les sens jouent un rôle essentiel dans notre connaissance du monde « Les sens inclinent naturellement l'esprit humain à se considérer à travers le corps »¹²¹. Ce sont tous ces éléments que notre entendement peut saisir et comprendre, et non les vérités, que seul Dieu sait être vraies, car il nous est impossible de vérifier ces vérités à moins de démontrer que ce sont les hommes, qui sont les créateurs de Dieu.¹²² Notons que Vico ne met pas en doute l'existence de Dieu, mais il ne pense pas que cette existence puisse être démontrée puisqu'il faudrait pour cela, en être l'auteur. Vico, qui demeure catholique, pense que l'existence de Dieu peut nous être révélée. Et cette révélation exclut toute forme de doute. En fait, la pensée divine est, pour l'être humain, l'infinie perfection qu'on ne peut atteindre. Si l'homme pouvait avoir la connaissance parfaite du monde, il serait semblable à Dieu. Dès lors, Vico opère une distinction fondamentale entre « verum » et « certum ». Le critère de vérité est, selon Vico, de « l'avoir faite », c'est-à-dire, d'en être l'auteur. C'est cette vérité que l'artiste exprimera. Croce explique que cette expression-là est Esthétique ; Esthétique comprise comme « science de l'expression et linguistique générale », titre de son œuvre philosophique.

En conséquence, la vérité peut être obtenue, par exemple, dans un raisonnement mathématique, où chaque étape est rigoureusement démontrée. Une telle connaissance peut seulement porter sur ce qu'elle a créé elle-même et Vico ajoute : « de ses propres mains ». Cela est vrai pour les connaissances mathématiques, puisqu'il s'agit de l'invention d'un système symbolique, que l'homme peut logiquement garantir uniquement parce qu'il en est l'auteur. Nous constatons encore une fois, l'opposition qu'il y a entre cette conception de Vico et celle de Descartes, pour qui les mathématiques sont une structure objective et éternelle. Ainsi pour Vico, si on ne connaît pas les processus naturels par leurs causes, parce que nous ne sommes pas l'auteur de leur création, il ne s'agira plus de « verum » mais de « certum ». Si Dieu seul peut connaître le monde physique parce qu'il l'a créé, nous ne pouvons pas affirmer que ce monde est « verum » mais uniquement qu'il est

¹²¹ *Science Nouvelle* §236

¹²² B.Croce, *Philosophie de J.B.Vico*, M. Giard et E.Bière, Paris 1913, (trad.H. Buriot-Darsiles et G.Bourgin) p.7

« certum ». De là découlent deux formes de connaissance : une connaissance par les causes (appelée « scienza »), qui peut donner des vérités complètes de ce qui a été ordonné par les hommes, comme la logique, les mathématiques, la poétique et plus tard ce que Croce appellera « Esthétique comme science de l'expression » (titre de son ouvrage) et une connaissance (appelée « coscienza ») qui est la simple conscience de la présence de l'extériorité du monde observé, de la nature des hommes et des choses.

Dans cette perspective, Isaiah Berlin, dans son article : « A note on Vico's concept of knowledge », souligne l'influence de Bacon et de Hobbes sur le philosophe napolitain « Là, Vico est sans doute influencé par Bacon et Hobbes, par l'expérimentalisme et par la possibilité de comprendre les processus et les objets que nous pouvons jusqu'à un certain degré, produire artificiellement dans un laboratoire »¹²³.

Si nous nous reportons au paragraphe 331 de la *Science Nouvelle*, nous constatons que Vico poursuit cette distinction en séparant le monde civil créé par les hommes, du monde physique créé par Dieu.

« Le monde civil est certainement l'œuvre de l'homme, et par conséquent on peut, on doit en retrouver les principes dans les modifications de son intelligence même. Qui réfléchit à la question, ne pourra que s'étonner de ce que les philosophes qui ont entrepris l'étude du monde physique - que Dieu seul, qui en est l'auteur, peut connaître - aient négligé le monde civil des nations que les hommes peuvent connaître parce qu'ils l'ont fait »¹²⁴

P.Hutton, dans son article sur Vico, appellera monde ontologique celui créé par Dieu et monde phénoménal, celui créé par les hommes : « Le monde ontologique, le monde idéal de l'histoire prédestinée éternelle de l'homme, est la création de Dieu, et par conséquent est inconnaissable (...) Mais le monde phénoménal, le monde sensible dans lequel l'homme s'est

¹²³ « Here Vico is undoubtedly influenced by Bacon and Hobbes, by experimentalism, the possibility of understanding processus and objects that we can to some degree produce artificially in the laboratory ». Isiah Berlin : « A note on Vico's concept of knowledge », in *G.B. Vico international symposium* by G. Tagliacozzo.ed. John Hopkins Press, 1969, p.371

¹²⁴ *Science Nouvelle* §331

développé historiquement, est une création de l'homme, et, par conséquent, peut être reconstruit. »¹²⁵

Il semble que la création de Dieu ne puisse pas être connue des hommes, alors que le monde phénoménal le peut. En fait, ce n'est pas la science (connaissance par les causes) du monde ontologique, à laquelle les hommes peuvent prétendre, mais simplement la conscience (coscienza). La première vérité est en Dieu et est infinie et parfaite. A ce niveau de la problématique vicchienne, peut-on parler d'influence platonicienne ? Y a-t-il une seule vérité qui serait celle des essences, à l'égard de laquelle toute autre forme de vérité serait vaine ?

Qu'en est-il du lien entre poésie et connaissance ? dans le système de connaissance de Vico, l'homme ne peut pas atteindre la vérité absolue du monde (physique) et doit donc y substituer un monde phénoménal, qui est cohérent et intelligible : à savoir, celui des fables et des mythes, dont il est l'auteur. Le poète (Croce élargira à l'artiste) est celui qui, ne séparant pas l'intelligence des sensations et des impressions, élabore, compose et fabrique des fables, et c'est par l'intermédiaire de l'imagination que son entendement s'empare des choses qui l'entourent, des sensations et des émotions qu'il ressent, pour ensuite les exprimer et les ordonner selon une logique qui lui est propre.

Tout comme les prisonniers de la caverne de Platon, le poète de Vico appréhende le monde par l'intermédiaire de ses sens. Comment ? Dans un rapport particulier qu'il crée continuellement en agissant et réagissant sur son environnement. C'est ce rapport, dont le poète lui-même est l'auteur, qui fonde la connaissance des premiers hommes, pour Vico. Cette forme de connaissance est d'abord sensorielle et intuitive. Plus tard, par un processus inductif, l'homme atteindra la connaissance rationnelle et conceptuelle du monde. Ainsi, la conviction de Vico, selon laquelle « tous les peuples ont été primitivement poètes »¹²⁶ implique que « c'est dans l'esprit humain qu'il faut en chercher les principes, parce que la nature humaine, dans ce qu'elle a de commun avec les animaux, présente cette propriété de

¹²⁵ « The ontological world, the ideal world of man's preordained eternal history, is God's creation, and hence unknowable (...) But the phenomenal world, the sensible world in which man has developed historically, is man's own creation, and, accordingly, can be reconstructed » P.Hutton, « The new science of G.Vico : Historicism in its Relation to poetics » – In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1972, p.360

¹²⁶ Science nouvelle § 470

ne pouvoir parvenir à la connaissance que par l'intermédiaire des sens »¹²⁷. La grande originalité de Vico, à l'égard de son siècle, est d'affirmer qu'il peut exister une autre forme de connaissance que celle acquise par la raison : la connaissance par les sens. Il ne s'agit donc pas d'opposer une réalité rationnelle, sur laquelle porterait la connaissance conceptuelle, à une réalité irrationnelle, qui serait connue par l'intermédiaire des sens. Mais au contraire, de défendre l'idée selon laquelle ce n'est pas exclusivement ce qui est humain qui est rationnel. D'autre part de constater qu'en dehors de la raison il n'y a que chaos et incompréhension. En fait, l'homme qui vit, dominé par ses passions et ses sentiments, ne peut saisir ses sentiments, ne peut saisir les réalités que sous leurs formes sensibles ou phénoménales. Connaître, pour le poète, signifie analyser les choses dans leurs particularités et les rassembler sous des « universaux fantastiques ». Croce ira plus loin en affirmant que l'expression de cette forme de connaissance (« verum » appelé par Vico) est l'Esthétique. Connaître c'est analyser, rassembler, composer. Cela n'était-il pas le propre de chaque artiste ? Par contre être capable d'accomplir un processus d'abstraction, de se détacher des événements singuliers qui tombent sous les sens et les pensées, sous formes de concepts universaux, telle est la tâche de la raison. Il y a donc opposition entre l'« universale fantastico » et l'universel conceptuel comme respectivement il y a distinction entre connaissance par intuition et connaissance par concept. En fait, il y a là une différence de degré que l'homme primitif va progressivement atteindre par le processus de civilisation.

« Les mœurs primitives, surtout celles qui sont l'expression de la liberté naturelle, ne se transforment jamais subitement mais par degré et avec le temps ».¹²⁸ Mais en un premier temps, les premiers hommes tentent d'atteindre l'universel par le particulier « car c'est justement une caractéristique de la mentalité barbare de généraliser toujours et d'étendre le sens des idées particulières ».¹²⁹ Ce qui constitue pour Vico, un processus permettant de saisir l'universel par les concepts.

Mais, que faut-il entendre par « universel fantastique » ? A ce titre, l'œuvre de l'activité poétique est création de mythes, d'histoires et de fables.

¹²⁷ *Science nouvelle* § 374

¹²⁸ *Science Nouvelle* §249

¹²⁹ *Science Nouvelle* §816

En effet, l'universel fantastique est le mode d'expression de la vérité phénoménale que les premiers hommes atteignent grâce aux fables. L'universel fantastique n'est pas un genre logique, qui, dans l'imagination du poète prend la forme d'une figure individuelle. La poésie, ne serait ainsi qu'une succession d'images juxtaposées, une réalité cachée au lieu d'être, elle-même, vérité phénoménale (ce qu'elle est). L'universel fantastique est au contraire comme un « personnage » qui personnifie la vérité dans tous ses aspects, sous toutes ses facettes. Ainsi écrit Vico : « Jupiter apparaît tout naturellement sous la figure poétique d'un caractère divin ou « universel fantastique » auquel les anciens peuples païens, par l'effet même de leur nature poétique, rapportèrent tout ce qui avait trait aux auspices »¹³⁰. D'où, le fait que les expressions fantastiques apparaissent avant les expressions conceptuelles, sous forme de fables et en vers.

C'est « En vertu des lois nécessaires de la nature humaine que le langage poétique a précédé l'apparition de la prose ; nécessité qui explique également la formation des fables comme universaux fantastiques avant les universaux rationnels ou philosophiques fixés par la prose ». ¹³¹

Aussi le langage poétique est-il la première forme humaine de la vérité ; car il s'agit bien de « narrazioni vere »¹³² puisque « les hommes des premières nations païennes simples et spontanés tout comme les enfants, ne purent imaginer rien de faux dans leur fables et que, celle-ci comme nous l'avons montré, ont dû constituer des récits véritables ». ¹³³

L'Italie méridionale dans le passé avait déjà une longue tradition philosophique avec Pythagore et Zénon, puis saint Thomas d'Aquin, Giordano Bruno, de Campanella et nous venons de le voir avec Jean-Baptiste Vico qui a fortement influencé Croce. Toujours à Naples, les philosophes Auguste Vera et Bertrand Spaventa développent un profond intérêt pour la philosophie allemande, sous l'influence de la pensée de Hegel, à partir des années 1840. Puis, malgré une période d'oppression de l'Eglise (notamment avec Pie IX), l'essor philosophique prend un nouveau tournant à partir de 1860 à Naples. L'idéalisme italien

¹³⁰ Science Nouvelle §381

¹³¹ Science Nouvelle §460

¹³² Science Nouvelle §205 (ed.Laterza p.90) « d'histoires vraies »

¹³³ Science Nouvelle §408 (ed.Laterza p.166)

propose un renversement complet et original au positivisme qui régnait dans le reste de l'Europe . Francesco De Sanctis puis Benedetto Croce, en sont les protagonistes. Qu'en est-il de l'influence hégélienne sur la pensée de Croce et comment s'en démarque-t-il?

Chapitre 5 Distance de Croce par rapport à Hegel

En fait, Benedetto Croce dans son essai sur Hegel, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*¹³⁴, s'oppose à celui-ci pour mieux en dégager sa propre Esthétique. La façon dont il traite la notion des « contraires » dès le premier chapitre intitulé « La dialectique ou la synthèse des contraires » est à cet égard révélatrice. Nous savons que pour Hegel, les contraires ne sont pas une illusion. Certes ils s'opposent entre eux mais ils ne s'opposent pas à l'unité, puisque l'unité vraie et concrète n'est autre chose que la synthèse des contraires. De plus, on sait que cette synthèse n'est pas immobilité mais mouvement, elle est développement. Les contraires pris en eux-mêmes, sont appelés par Hegel des moments. Ces deux moments sont certes niés quand ils sont pris séparément, mais ils restent conservés dans la synthèse.

« C'est toute la dialectique selon laquelle la vérité est dans le devenir. Or le devenir est le premier concept concret. »¹³⁵

A ce niveau, Croce se fonde sur cet aspect du devenir, de la dialectique de Hegel, pour constituer l'analogie entre la poésie et la philosophie.

« Le concept philosophique est un universel concret, et, par cela, il est la pensée de la réalité en tant qu'à la fois unie et divisée. Ainsi seulement, la vérité philosophique répond à la vérité poétique et la palpitation de la pensée à la palpitation des choses.»¹³⁶

Mais Croce soulève à ce niveau, une première objection et en cela, nous donne une autre lecture de Hegel. La pensée de l'unité n'est pas inconciliable avec celle de l'opposition. En fait, on peut et doit penser cette opposition sous la forme du concept, laquelle est l'unité suprême. C'est, en effet, une erreur que de considérer les contraires en dehors de la synthèse. Dans ce sillage il poursuit sa démonstration en proposant une définition

¹³⁴ Etude publiée pour la première fois en 1906 dans *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* et a été ultérieurement intégrée à l'ouvrage *Saggio sullo Hegel*, Bari, Laterza, 1927

¹³⁵ Croce, *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel*, Giard et Brière, Paris 1910, p.16

¹³⁶ op.cit p.16

intéressante de la pensée ingénue comme pensée philosophique en germe qui tient l'unité et la division comme conciliable.

« Elle (la pensée) reconnaît que la vie est lutte et cependant harmonie ; que la vertu est un combat contre nous-mêmes et qu'elle est cependant nous-mêmes ; que, une fois une opposition surmontée, du sein même de l'unité naît une nouvelle opposition laquelle est surmontée à son tour pour faire place à une nouvelle, et ainsi de suite, mais que c'est justement en cela que consiste la vie. Elle ignore les systèmes exclusifs. »¹³⁷

Dans cette perspective, Croce rapproche le poète du philosophe en ce que ce premier lui aussi cherche le vrai, et « a soif de réalité ». Comme le philosophe, le poète s'écarte des abstractions arbitraires et tend vers ce qui vit et ce qui est concret. Ainsi le poète n'est-il pas condamné à l'inaccessible qui serait la réalité traversée d'oppositions, mais, il les contemple, il les rend vibrantes et cependant il en cherche l'unité. Croce se demande pourquoi le philosophe ne peut pas faire de même ? Cette démarche est particulièrement originale pour son époque.

« La philosophie n'est-elle pas contemplation, comme la poésie ? Pourquoi le concept philosophique, en tous points analogue à l'expression esthétique, manquerait-il de la perfection que possède cette dernière, de ce pouvoir de résoudre et de représenter l'unité dans l'opposition ? Certes, la philosophie est-elle une contemplation de l'universel, et, par cela même, pensée, et la poésie, contemplation de l'individuel, est, par cela même, intuition et imagination. Mais pourquoi l'universel philosophique ne pourrait-il pas, comme l'expression esthétique, être à la fois divers et un, discordant et concordant, divisible et indivisible, fixe et mobile ? Pourquoi quand l'esprit s'élève de la contemplation du particulier à celle de l'universel, la réalité perdrait-elle son caractère propre ? L'universel n'est-il pas aussi vivant en nous que le particulier. »¹³⁸

Une autre objection que soulève Croce sur l'interprétation de Hegel apparaît quand il explique comment l'imagination et l'intellect sont des concepts philosophiques particuliers par rapport au concept d'esprit ou d'activité spirituelle.

¹³⁷ Op.cit.p.13-14

¹³⁸ op.cit p.16

« L'universel concret, avec sa synthèse des contraires qui lui imprime le caractère du concret, n'est pas un concept logique, parce qu'il introduit tacitement un élément sensible ou intuitif, c'est-à-dire la représentation du mouvement et du développement. »¹³⁹

En effet, pour Hegel, le mouvement et le développement ne sont rien de particulier. Il s'agit d'un universel qui à ce titre ne relève pas de la sensibilité. C'est une pensée, un concept. Mais de quel concept s'agit-il? Celui de la réalité. La théorie logique de ce concept est l'universel concret qui est la synthèse des contraires. Mais le moment où la critique de Croce apparaît particulièrement innovante, est quand il déclare qu'en fait Hegel n'aurait pas identifié le concept de la logicité à une abstraction arbitraire mais aurait plutôt donné au concept logique un caractère concret et intuitif. L'universel concret est l'unité dans la distinction et dans l'opposition. La philosophie est ainsi mise en relation avec la poésie. Attitude qui fut celle de, Giambattista Vico, un siècle avant Hegel¹⁴⁰.

Croce reconnaît que Hegel a donné une grande impulsion à l'étude des problèmes esthétiques. C'est d'ailleurs une période riche pour toutes les théories esthétiques où l'on constate une certaine renaissance pour la philosophie de l'art et pour la critique et l'historiographie littéraire et artistique. Certes, Hegel fait de l'art un élément très important de la vie de l'humanité, un moyen de connaissance et d'essor spirituel. Mais Croce, dans le chapitre VI « La Métamorphose des concepts particuliers en erreurs philosophiques » de son essai *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel*, dénonce l'attitude de Hegel qui réduit l'art à une erreur philosophique dont la conséquence est que l'art doit disparaître. Quand la philosophie, dans le système hégélien, s'est développée complètement, l'art n'est plus. Nous l'avons expliqué un peu plus haut. De même l'histoire de l'art tracée par Hegel vise à montrer la dissolution successive de la forme artistique,

¹³⁹ op.cit p.22

¹⁴⁰ « Ce sont les conceptions, et souvent les métaphores mêmes, images et tournures de Hegel : ce qui est d'autant plus étonnant que le philosophe allemand – du moins à l'époque où il méditait sa philosophie et composait *La phénoménologie de l'esprit* – ne semble pas avoir connu l'autre phénoménologie méditée déjà un siècle auparavant à Naples, sous le titre de *Scienza Nuova*. Il semble presque que l'âme du catholique philosophe italien soit passée dans le penseur allemand, et qu'elle reparaisse, plus mûre et plus consciente, à un siècle de distance. » op. cit. p.63.

laquelle à l'époque moderne n'intéresse plus et devient passé. La philosophie s'est développée complètement, l'art n'a plus sa place parce qu'il ne correspond plus à l'expression du contenu spirituel hégélien. L'art doit mourir. Croce dénonce là un certain paradoxe. D'une part, dans la dialectique de Hegel, mourir c'est renaître aussi sous une autre forme comme dans l'esprit de l'homme la poésie débouche sur la philosophie, quand l'intuition s'élève à l'universel. Mais, par ailleurs, Hegel explique effectivement la fin de l'art, dont l'art moderne constitue le dernier degré dans le mouvement historique. Ce qui signifie qu'il est en fait, sans retour. Il semble que Hegel n'arrive pas à reconnaître l'essence vraie ni de la fonction esthétique ni de la fonction historiographique ni de la fonction naturaliste : autant dire, ni de l'art, ni de l'histoire, ni des sciences physiques et naturelles. La confusion entre synthèse des contraires et rapport des concepts distincts, ne permet pas à Hegel de reconnaître l'autonomie des diverses formes de l'esprit et de leur attribuer leur propre et juste valeur.

Croce écrit « C'est ainsi que s'explique que le système de Hegel – dont le principe du concept concret, uni à la dialectique, est d'inspiration franchement esthétique, - ait paru dans la suite, et non sans raison, un froid intellectualisme inconciliable avec la conscience artistique. Et la négation de l'art y fait sentir son action mauvaise sur tous ces problèmes philosophiques dans lesquels le concept de l'art doit entrer comme une donnée strictement nécessaire ».¹⁴¹

En effet, pour Benedetto Croce, il est erroné de dire que toutes les formes de l'esprit, exceptée la dernière et suprême, ne sont autre chose qu'une manière provisoire et contradictoire de saisir l'Absolu. Hegel n'admet pas qu'il y ait une forme théorique première qui soit la région de l'intuition, de l'imagination pure, du langage dans son caractère essentiel, comme peinture, musique et chant : c'est le domaine véritable de l'art. Situation que Giambattista Vico a très bien décrite dans *La scienza nuova*. Croce note que Hegel commence l'analyse des phases de l'esprit, non par le tout commencement initial où les hommes sont des poètes, où le langage est art (comme le décrit Vico), mais dans un lieu où cette phase est déjà dépassée. Hegel commence avec la forme qui est pour lui, la certitude

¹⁴¹ op.cit p.107.

la plus simple de toutes. Forme dans la quelle se situe l'instant, mais qui dans l'instant suivant est autre chose et ainsi de suite, avec pour conséquence que la réalité s'enfuit, s'échappe d'une forme toujours abstraite qui ne peut la saisir. Cette forme a déjà en elle une réflexion de l'intellect où le sujet et l'objet sont distincts.

« La phénoménologie tire ses impulsions de la certitude sensible, la forme qui, pour Hegel, est la plus simple de toutes : celle dans laquelle, dit-il, nous nous comportons envers la réalité d'une manière immédiate ou réceptive, sans y rien changer et en nous abstenant de tout travail conceptuel. Dans cette perspective, Hegel n'éprouve aucune peine à montrer qu'une telle contemplation, qui semble la plus riche et la plus vraie, soit au contraire la plus abstraite et la plus pauvre : la chose est maintenant, et n'est plus dans l'instant suivant ; elle est ici, et, aussitôt après elle est, dans cet ici, autre chose : ce qui : demeure seulement, c'est l'abstrait ceci, ici, maintenant ; le reste s'enfuit. »¹⁴².

Or nous savons que pour Croce, la certitude sensible dont parle Hegel, n'est pas la première forme théorique. Elle n'est pas, non plus la certitude sensible originelle pure et simple. Elle n'est pas, comme le croit le philosophe italien la conscience immédiate. Nous venons de le voir, elle est déjà mêlée de réflexion intellectuelle. En cela Croce se distingue, car pour lui dans la contemplation esthétique, il n'y a pas de distinction entre sujet et objet. Il n'y a pas comparaison d'une chose avec une autre. Il n'y a de classement ni spatial ni temporel. Différemment Hegel soutient fréquemment que le sujet sans prédicat est ce qu'est, dans le phénomène, la chose sans qualité particulière, la chose en soi, un fond vide et indéterminé : c'est le concept en lui-même, lequel ne se différencie et ne se détermine qu'avec le prédicat.

Croce écrit : « Mais, l'art est précisément, sujet sans prédicat et il est tout autre chose que le néant et le vide de la chose en soi et de la chose sans qualité particulière. C'est l'intuition sans rapports intellectuels, c'est le frémissement que nous communiquons une poésie et qui nous ouvre la vue sur une réalité que nous ne pourrions jamais rendre en termes intellectuels, et que nous ne pouvons posséder qu'en la chantant, ou en la rechantant. »¹⁴³

¹⁴² op.cit p.100.

¹⁴³ op.cit p.101.

Une des conséquences de cette opposition porte sur le langage. Hegel conçoit le langage comme œuvre de la mémoire qu'il appelle « productive », parce qu'elle produit des signes ; Pour Hegel, la forme du langage est intellectuelle parce qu'elle manifeste l'intelligence dans sa représentation externe. Le signe est explicitement défini comme une intuition immédiate qui représente un contenu éminemment différent de celui qui est le sien propre. En cela le langage pour Hegel, devient une contradiction organisée. Dans le sens où il veut exprimer l'individuel et ne peut le faire. Le langage est intellectuel dans le sens où il est le produit d'un instinct logique qui se théorise ensuite dans la grammaire. Croce souligne comment Hegel se réfute lui-même car il entreprend d'exprimer l'individuel et exprime toujours l'universel. Or pour Croce, le langage est, radicalement, poésie et art : par le langage, par l'expression artistique, l'homme saisit la réalité individuelle, cette nuance individuelle dont son esprit a l'intuition et qu'il ne rend pas en terme de concepts, mais en sons, tons, couleurs, lignes et ainsi de suite. C'est pourquoi le langage, entendu dans sa véritable essence et dans toute sa véritable extension, est adéquat à la réalité.

Croce donne l'exemple du papier : « Ainsi le papier, ce papier dont je parle, n'est pas seulement ce qu'expriment les mots « ce papier », détaché du reste et rendu abstrait ; c'est au contraire ce que mes yeux, ou mieux, mon esprit tout entier a devant lui ; et, en tant qu'il se le représente, il peut le rendre, extérieurement aussi, par le son, la couleur, etc... Si je dis : « juste ce papier », c'est parce que je l'ai devant moi et que je le montre aux autres : les mots qui sortent de ma bouche reçoivent leur pleine signification de toute la situation psychologique dans laquelle je me trouve, et, par là même, de l'attention, de l'intonation et du geste avec lesquels je les prononce. Si nous les abstrayons de cette situation, ils apparaîtront certainement inadéquats à cet individuel : mais ils le seront parce que nous les avons rendus tels en les mutilant.»¹⁴⁴

Par là même, Croce se différencie de Hegel sur la notion de langage. Celui-ci reste pur signe et est essentiellement différent des lignes et des couleurs de la sculpture et de la peinture, ainsi que des sons de la musique. En cela, Hegel dans son Esthétique quand il passe du langage de la prose au langage poétique, ne comprend pas vraiment ce qu'est le langage.

¹⁴⁴ ¹⁴⁴ op.cit p.103.

Comme le philosophe allemand n'avait pas une idée de l'état esthétique, en tant qu'état individuel primitif, il considère le langage comme une forme mutilée et intellectualisée. Croce va plus loin dans sa critique et affirme que Hegel, ne maltraite pas seulement le langage poétique mais aussi l'art qui n'est pas situé à sa véritable place. Le philosophe allemand le transfère à une place qui ne lui appartient pas et l'art comme le langage finit par devenir une imperfection et une erreur. Hegel ne pouvait pas faire de l'activité esthétique un complément de l'activité philosophique. Car la solution qu'il propose de la dialectique, appliquée aux concepts distincts conduit à une situation où l'activité artistique n'est distincte de l'activité philosophique que par son imperfection, que parce qu'elle saisit l'Absolu sous une forme sensible et immédiate, alors que la philosophie saisit l'Absolu dans l'élément pur de la pensée. Ce qui signifie que l'art pour Hegel, se réduit à une erreur philosophique. L'art doit mourir. Il n'est pas éternel. C'est un passé. La position du philosophe napolitain est à l'opposé de son maître allemand.

Ce qui est intéressant et qui concerne directement notre sujet de recherche est l'exemple de l'art contemporain avec la naissance de l'art abstrait. Gilles Tiberghien, dans sa préface du *Bréviaire d'Esthétique* note, à juste titre, que « l'art contemporain qui a rompu avec le modernisme et ses préoccupations formelles est beaucoup plus en phase avec ce genre de pensée dans la mesure où l'histoire, l'économie, la morale, la psychologie participent de sa production même pour créer un tissu de relations complexes entre artistes, spectateurs, connaisseurs, institutions, réseaux économiques et culturels aux ramifications toujours plus complexes. Cette façon de mobiliser tout l'esprit, c'est-à-dire toute la culture, trouve une résonance singulière dans une philosophie qui, à première vue, peut lui paraître étrangère.»¹⁴⁵

De plus, Croce, rattache l'esthétique à toutes les activités de l'esprit. N'oublions pas que Croce est arrivé à la philosophie par la médiation de l'esthétique¹⁴⁶. C'est là un cas presque

¹⁴⁵ Croce, *Bréviaire d'esthétique*, préface Gilles-A Tiberghien, trad. Georges Bourgin, Le félin 2005, pp 22-23

¹⁴⁶ Paolo d'Angelo « Rileggendo l'Estetica di Benedetto Croce » *Studi di Estetica*, III série, 2002, p.13 -in *Bréviaire d'esthétique*, préface Gilles-A Tiberghien, trad. Georges Bourgin, Le félin 2005, p. 8

unique parmi les grands philosophes qui d'habitude traitent de l'art quand ils ont déjà traité des problèmes de la connaissance ou de la morale.

Dans la préface du *Bréviaire*, à l'édition française¹⁴⁷, Croce explique qu'il a cherché à rendre toujours plus esthétique la philosophie.

« j'ai montré quelles conséquences dérivait d'une esthétique précise bien établie pour la philosophie du langage, la logique, la théorie de l'histoire et même pour la philosophie pratique et pour la conception philosophique en général ; Je n'entends pas par là revendiquer pour l'esthétique aucune suprématie sur les autres disciplines philosophiques, mais je peux protester contre l'ignorance ou la connaissance sommaire et superficielle des problèmes de l'art - et qui leur paraissait d'ordinaire suffisante - , constatée chez les personnes qui s'occupent de philosophie. Celles-ci s'en remettent aux hommes de lettres et aux critiques et ne s'aperçoivent point qu'elles se privent ainsi d'un élément essentiel pour comprendre l'esprit humain. Ce n'est pas sans raison que la grande philosophie moderne, de Kant et même de Vico, à Hegel a été marquée par un intérêt croissant pour l'étude de la nature de l'art. »¹⁴⁸

A ce niveau Croce s'oppose radicalement au positivisme de son époque.¹⁴⁹

Croce continue en ces termes : « Ce que j'ai cherché à montrer, c'est qu'en concevant la philosophie en général comme une méthodologie (méthodologie de la connaissance dans le plan concret et historique), je donne aussi à l'Esthétique ce caractère de méthodologie - méthodologie de la critique et de l'histoire artistique et littéraire. La critique artistique et littéraire s'est toujours développée dans la dépendance des idées en cours sur l'art, c'est-à-dire de l'Esthétique des différentes époques ; on le constate même chez les critiques qui n'avaient pas connaissance directe de l'Esthétique et de la philosophie et qui ressentaient cependant l'influence de la philosophie de leur temps. »¹⁵⁰

¹⁴⁷ Croce, *Bréviaire d'esthétique*, le félin, Paris, 2005, pp 27-29

¹⁴⁸ op.cit. p.29

¹⁴⁹ « Et le positivisme démontre son infériorité philosophique par la rudesse et la grossièreté de ses conceptions sur l'art, qu'il réduisait à la physiologie (et souvent à la pathologie), ou qu'il expliquait, tout au plus, comme une association psychologique purement mécanique. » op.cit. p.29

¹⁵⁰ op.cit.p.29 et Croce l'a développé dans *Ariosto, Shakespear e Corneille*, Bari, 1920, in-8

Ainsi, les doutes et les difficultés qui se manifestent dans le domaine de la critique, sont tous des doutes et des difficultés philosophiques, qui pour Croce se trouvent résolus sur un plan philosophique et plus proprement Esthétique . Dès lors une multiplicité de questions se posent au philosophe italien : La critique est-elle possible ? Le critère de jugement doit-il se limiter à la forme artistique ou s'appliquer à la matière ? Peut-on se représenter, dans son évolution, l'histoire littéraire et artistique¹⁵¹ ?

« L'Esthétique, si elle est habilement enseignée, sert mieux qu'aucune autre discipline philosophique, d'introduction à l'étude de la philosophie, car il n'y a pas de matière qui éveille aussitôt l'intérêt et la réflexion des jeunes gens que l'art et la poésie. »¹⁵²

Et Croce continue :

« Le problème de l'art, au contraire amène plus facilement et plus spontanément l'esprit, non seulement à acquérir l'habitude de la spéculation, mais aussi à goûter la logique, l'éthique et la métaphysique, car sans chercher davantage, en comprenant la relation du contenu et de la forme, dans l'art, on commence à comprendre la synthèse a priori ; en comprenant la relation de l'intuition et de l'expression, on arrive à dépasser le matérialisme et en même temps le dualisme spiritualiste »¹⁵³

Croce va encore plus loin en faisant un parallèle entre le philosophe et l'artiste. Dans cette situation, on constate de nouveau la distance du philosophe italien à l'égard de son maître allemand, Hegel. En effet, Croce opère une analogie entre l'activité esthétique dans sa formulation et dans sa production intellectuelle et la philosophie. Toutes les formes de l'esprit se tiennent et la différence entre elles n'est que de degré. L'activité philosophique-critique et esthétique- est aussi une forme d'activité « poétique ». On peut se référer au romantisme allemand : l'intuition dans le concept et la poésie dans la prose.

« Les deux expressions, en tant qu'expression, sont de même nature et ont toutes les deux la même valeur esthétique... Il n'y a aucune raison de reconnaître la qualité de poète au

¹⁵¹ Nos recherches ne traiteront pas de l'histoire littéraire qui nous nous éloignerait trop de notre sujet.

¹⁵² op.cit.p.31

¹⁵³ op.cit.p.32

compositeur d'un sonnet et de la refuser à ceux qui ont composé la *Métaphysique*, *La phénoménologie de l'esprit*, *La Scienza Nuova* ou ont raconté l'histoire de la guerre du Péloponnèse, de la politique d'Auguste, ou l'histoire universelle »¹⁵⁴.

Certes, existe-t-il une distinction entre ces attitudes, mais il ne faut pas les détacher l'une de l'autre. Au contraire, il convient de les concevoir dans un même développement. En effet, l'art est intuition et l'intuition est la première forme de connaissance distincte de la connaissance logique qui fait appel à l'entendement. Or, ces deux formes nous venons de le préciser, ne sont pas séparées. Certes, pour Croce, la forme esthétique est indépendante de la forme intellectuelle mais la forme intellectuelle ne peut exister sans l'Esthétique. La connaissance logique dépend de l'art. Comme l'art est intuition et toute intuition est art. Art et science sont donc à la fois distincts et conjoints. Ils sont liés par l'Esthétique. D'où le rapport de « double » degré qui existe entre connaissance intuitive et connaissance conceptuelle : le premier degré est l'expression et le second le concept. Ici, Il semblerait qu'on se rapproche de la définition de Baumgarten, selon laquelle l'intuition est prise au sens de « science de la sensibilité », dans la tradition philosophique qui vient de Leibnitz et conduit à Kant. Mais la grande différence avec Kant est que pour Croce, l'intuition n'a pas besoin du concept pour devenir connaissance. L'intuition est une élaboration de la sensation, une synthèse représentative. Dans ce cadre, l'art est une construction de son propre objet ; il ne reproduit rien qui existe, mais produit toujours quelque chose de nouveau, il peut former aussi, une nouvelle situation spirituelle et pour cette raison il n'est pas imitation mais création.

¹⁵⁴ op.cit. p.92

Chapitre 6 Proximité et distance de la pensée de Croce à l'égard de la philosophie de Francesco De Sancti

Certes, Croce se réfère à Francesco De Sanctis dans son *Esthétique*¹⁵⁵ mais de 1907 à 1911 il prendra une certaine distance dans *La letteratura della nuova Italia*¹⁵⁶, notamment en ce qui concerne les rôles respectifs de l'histoire et de l'esthétique dans la critique littéraire. Tout en lui gardant une grande admiration et en lui reconnaissant sa place dominante sur les représentants de l'école historique, Croce lui reproche le manque d'esprit de système de son esthétique et de sa méthode critique. Ainsi, A partir de 1915 Croce a recours à un système ou plutôt à une méthode de pensée inductive-déductive qui met en rapport son activité pratique de la critique littéraire avec son activité théorique, dans son esthétique.

Francesco De Sanctis est, comme Benedetto Croce, Napolitain. Les intellectuels italiens exilés en 1848 reviennent en 1861 avec une forte influence hégélienne. Ainsi de Sanctis illustre bien ce courant intellectuel napolitain (jusqu'en 1883) alors qu'une grande partie de l'Europe (surtout en France) s'est orientée vers le positivisme. Mais il l'assimile, à sa façon, en y apportant de fortes critiques et même en intégrant les idées positivistes de l'époque. Cela illustre le caractère spécifique de la philosophie napolitaine de cette seconde moitié du XIXème siècle, dont Croce héritera. Question que nous avons précédemment traitée.

Dans ce contexte, il ne s'agit pas d'examiner la philosophie de Francesco De Sanctis pour elle-même. Cela nous écarterait de notre sujet, mais d'en délimiter les points essentiels, qui vont nourrir la pensée esthétique crocienne. D'une part l'art, est conçu comme synthèse créatrice autonome. D'autre part, il apparaît comme l'harmonie établie entre l'idée et la forme. Il convient dès lors de ne jamais séparer ces deux éléments¹⁵⁷. On reconnaît ici la tradition hégélienne. Mais aussi, De Sanctis s'oppose à l'idée hégélienne, d'une forme extérieure indépendante. Il développe à la place de cette conception, l'existence d'un art qui

¹⁵⁵ B. Croce, *Esthétique*, chapitre XV partie II.

¹⁵⁶ *La letteratura della nuova Italia* Laterza, Bari, 1914-1915, pp357-377

¹⁵⁷ «L'art est l'harmonie entre l'idée et la forme, ce qui ne devrait jamais être inégalée. Le point où l'idée s'incarne et se manifeste dans la forme, est la situation de l'art» *La critica*15, Napoli 1917 p.104 *le lezioni di letteratura di Francesco de Sanctis dal 1839 al 1848*.

est synthèse créatrice souveraine de la forme et du contenu.¹⁵⁸ Par la notion de forme, De Sanctis accentue le caractère de création souveraine qu'il confère à l'art. Ce sera le concept esthétique central de Croce, celui-ci choisissant aussi comme point de départ l'art comme création autonome souveraine. Par ailleurs la notion de contenu prendra tout son sens en fonction de la forme¹⁵⁹. Dès lors, il y a un glissement de sens concernant la définition du contenu, qui dépend du contexte dans lequel le philosophe italien se situe en tant qu'historien ou en tant que critique d'art. Certes, De Sanctis, « replie » le contenu sur l'idée, celle-ci perdant son rôle prépondérant au point de disparaître. Ainsi fait-il jouer, en quelque sorte, au poète le rôle de « bourreau »¹⁶⁰. Gosta Svenaeus, dans *La méthodologie et spéculation esthétique*,¹⁶¹ souligne le glissement, dans la pensée de De Sanctis, d'un contenu antécédant et extérieur à l'acte artistique, vers un contenu constitutif de l'acte artistique. En effet, De Sanctis a pris comme point de départ l'art en tant que création autonome indépendante, mais il lui avait paru nécessaire de faire entrer le contenu en ligne de compte. Dès lors il laisse glisser sa pensée d'un contenu résidant hors de l'acte artistique à un contenu inhérent à cet acte sans indiquer nettement la métamorphose que la situation a subie. Le contenu prend vie et se développe. Il se métamorphose. Il devient « forma- tal contenuto, tal forma ». Il n'est plus question de considérer le contenu comme un élément qui se situerait hors de ce qui est spécifiquement esthétique, comme un antécédant, comme un problème à résoudre. Mais il s'agit désormais de comprendre le contenu comme possédant lui-même les qualités proprement artistiques. Le contenu est quelque chose qui apparaît dans la forme. Cela nous reporte à la forme hégélienne, où la forme est de nouveau l'instrument extérieur mis au service d'un contenu déjà qualifié.

¹⁵⁸ *Scrittori d'Italia* Bari 1954, p.345

¹⁵⁹ Thème que nous allons développer au cours de notre deuxième partie.

¹⁶⁰ « le poète est né pour tuer la pensée » *Scrittori d'Italia*, p.339

¹⁶¹ G. Svenaeus, *Methodologie et spéculation esthétique*, Hakan Ohlssons, Bohthyckeri, Lund, 1961

Qu'en est-il de la distance De Sanctis par rapport à Hegel ?

Avant la publication de l'Esthétique de Benedetto Croce, Francesco de Sanctis¹⁶², fait apparaître très tôt Hegel dans le débat et influence indirectement mais considérablement, la façon dont le problème se posera chez Croce.

Certes, De Sanctis en exposant la structure fondamentale de l'esthétique hégélienne, prendra position contre elle, en critiquant ce que nous avons noté plus haut sur le contraste entre l'art conçu comme synthèse créatrice, et l'effondrement, la dissolution de l'art. C'est entre ces deux aspects opposés que De Sanctis va développer sa philosophie esthétique qui défendra l'art comme synthèse créatrice autonome. Notons cependant que De Sanctis reste toujours attaché à l'idée de Hegel, selon laquelle l'art est l'harmonie établie entre l'idée et la forme et qu'il ne faut jamais séparer ces deux éléments. Le point de jonction entre l'idée et la forme dans lequel le processus d'incarnation se produit, c'est la situation, explique De Sanctis. Nous l'avons expliqué au début de notre travail.

Ainsi, De Sanctis va soulever une contradiction essentielle située, au cœur de la définition hégélienne de l'art comme manifestation sensible de l'idée. A ce titre, il dénonce un « schisme fondamental-irrémissible » au sein même du système hégélien. Il écrit « à quoi cela sert-il de parler d'une unité indissoluble et indestructible, si, alors même que l'on affirme l'unité, on la brise en distinguant l'idée de sa manifestation ? »¹⁶³

La division interne fondamentale dont Hegel formule la définition se rattache étroitement au fait que c'est par cette définition que l'art peut s'intégrer à l'ensemble du système – ce système qui aboutit à l'effondrement, à la dissolution de l'art. Le processus n'est possible que grâce au fait que l'idée est abstraite de l'expression. En conséquence, la critique émise par De Sanctis contre Hegel va viser le système tout entier, l'engagement de l'art dans ce système. C'est l'idée abstraite de la forme qui en est la manifestation externe. La scission

¹⁶² Pour plus d'information sur De Sanctis, voir Benedetto Croce, *Saggio sullo Hegel*, Bari 1927 et *Una famiglia di patrioti*, Bari 1927 et aussi *Gli scritti di Francesco De Sanctis, saggio bibliografico*, Bari 1917. Voir également Edmondo Cione, *L'Estetica di Francesco de Sanctis*, Milano 1945

¹⁶³ *Scrittori d'Italia*, Bari, Laterza, 1954, p.340

une fois opérée, l'idée va faire brèche partout et la digue que pourra opposer à ce contenu écrasant une forme, elle même abstraite et conçue comme élément de figuration extérieure, sera bien fragile. L'idée est dense de signification et le rôle que va jouer la forme, qui en est la représentation extérieure, ne peut guère être autre chose qu'une entière subordination permettant d'exprimer cette plénitude et cette signification. Si l'on part de cette conception de la forme, on est impuissant à contenir « le raz de marée de l'idée », et à défendre les positions de l'art libre¹⁶⁴. Le travail d'effritement accompli par l'idée se manifeste avant tout par une intellectualisation de l'art.

Comme le souligne Svenaeus, dans *Methodologie et spéculation esthétique*¹⁶⁵ toute la critique de Hegel, par De Sanctis, se pose dans le terme de « forme ». La notion de forme utilisée par De Sanctis, certes, se fonde, jusqu'à un certain point, sur la forme hégélienne, dans la mesure où celle-ci apparaît dans les définitions par lesquelles Hegel décrit l'art classique comme synthèse créatrice. En ce sens, De Sanctis est bien disciple de Hegel. Mais, il s'oppose, également à son ancien maître, sur cette notion de « forma ». En donnant une nouvelle définition à la forme, il veut surtout sortir de la contradiction hégélienne dont nous venons de parler à propos de la manifestation sensible de l'art, définie en terme de scission. En effet, De Sanctis s'oppose à l'idée hégélienne, contre la forme extérieure pour ensuite faire valoir l'existence d'un art qui est synthèse créatrice souveraine.

Aussi, plus tard dans *La critica del Petrarca*¹⁶⁶ De Sanctis continue à défendre le caractère souverain de l'art. Si on devait élever une statue au seuil des salles de l'art, ce devrait être un monument à la forme. On peut noter dès lors qu'à la fin de ce parcours, la notion de forme change de définition : De Sanctis ne la définira plus en tant que synthèse créatrice de l'art. Ce qu'il veut, en fait c'est enraciner l'art dans la réalité, par le terme de « forme » et de façon générale, accentuer le fait que l'art appartient à la vie, et non à son contraire.

¹⁶⁴ Op.cit.p.341.

¹⁶⁵ G. Svenaeus, *Methodologie et spéculation esthétique*, Hakan Ohlssons, Bohthyckeri, Lund, 1961

¹⁶⁶ Croce, *Scrittori d'Italia*, Bari, Laterza, 1954, p.20

N'acceptant plus la définition hégélienne¹⁶⁷ le degré de vie et de plénitude vitale devient un critérium esthétique, qu'il met à l'opposé de la forme, à savoir le chaos.

Avec la notion de « forme » développée par De Sanctis, on peut mieux comprendre le point de départ de Benedetto Croce, dans son *Esthétique*. Celui qui affirme que l'art est création souveraine et autonome. En effet, le concept esthétique central de Croce « l'intuition », est fondamentalement « forma », au sens que De Sanctis donne à ce terme dans sa critique de Hegel. De plus la notion de contenu prend son sens en fonction de cette notion de forme. C'est pourquoi, De Sanctis présente un intérêt majeur pour nous quand il définit la notion de « contenu ». Mais il faut faire attention parce qu'il va y avoir plusieurs glissements de sens sur cette définition. Au départ, De Sanctis reprend la définition hégélienne d'idée pour le « contenu ». Mais en fait il en donne, presque immédiatement une définition négative qui va enfin se métamorphoser en « forme ». Qu'en est-il de ces glissements de sens au sein de la définition ? Quand De Sanctis se réfère à Hegel, sur la notion d'Idée comme contenu, son attitude est plutôt négative. C'est grâce à cette négation que le philosophe italien réussit à sauvegarder l'autonomie de l'art ; Négation qui aboutit à la notion de forme.¹⁶⁸ De Sanctis désigne ainsi, par le terme de « contenu » l'art dans sa forme.

Pendant il y a un nouveau glissement de sens qu'opère De Sanctis avec le terme « contenu » qui est lié au fait que l'auteur n'est plus focalisé sur la critique de l'idée. Il se prononce plutôt, sur la polémique de l'art en critique et en historien. Le contenu lui apparaît dès lors comme une donnée, que l'on ne peut caractériser uniquement en termes négatifs. Le contenu n'est plus quelque chose dont on peut se débarrasser, c'est une donnée, dont il est extrêmement important de tenir compte. Le contenu constitue en effet « quelque chose qui précède le processus artistique ».¹⁶⁹ Il n'est pas question de refuser de s'occuper du contenu ni de le déclarer insignifiant, mais de lui trouver sa juste place. De Sanctis, n'a pas plus tôt donné sa vraie place au contenu comme antérieur au problème artistique, qu'un glissement se produit dans son raisonnement. Le contenu prend vie et se développe. Il se métamorphose. Il devient « forme ». Il n'est plus alors question de considérer le contenu comme un élément auquel on concède une certaine importance, mais qui se situe hors de ce

¹⁶⁷ *ibid.*.

¹⁶⁸ *Op.cit.* p.345.

¹⁶⁹ « un antecedente, o un dato del problema artistico » *Op.cit.* p.268

qui est spécifiquement esthétique, comme un « antécédant », comme un problème à résoudre. Le contenu possède lui-même les qualités proprement artistiques, il en est la clef. Il porte en lui l'élément esthétique actif de la situation.¹⁷⁰ Le contenu est quelque chose qui « apparaît » dans la forme. Mais cela ne nous remet-il pas en présence du contenu hégélien ? qui plus est de la forme hégélienne ? La forme est de nouveau l'instrument extérieur mis au service d'un contenu déjà qualifié et elle n'a plus rien de commun avec la forme que décrit De Sanctis lorsqu'il oppose sa notion de « forma » au système de Hegel.

De Sanctis avait pris pour point de départ l'art en tant que création autonome indépendante, mais il lui avait paru nécessaire de faire entrer le contenu en ligne de compte. Il laisse glisser sa pensée d'un contenu résidant hors de l'acte artistique à un contenu inhérent à cet acte sans prendre le temps d'indiquer nettement la métamorphose que la situation a subie de ce fait. Le philosophe italien, ne se perd-il pas dans les distinctions hégéliennes entre contenu et forme jusqu'à voir dans le contenu quelque chose qui apparaît dans la forme ? Ne nous retrouvons-nous pas devant la situation face à laquelle il a si vigoureusement opposé l'argument de sa notion de forme ? En effet, nous venons de voir comment De Sanctis a défini la notion de forme dans le but de refuser la mort de l'art. L'art appartient à la vie à la réalité vivante. Le degré de vie et de plénitude vitale devient un critérium esthétique.

Certes dès la fin de ses études secondaires Benedetto Croce explique dans *Contribution à ma propre critique*,¹⁷¹ qu'il étudia les œuvres de De Sanctis et on voit une influence très nette de ce penseur sur sa pensée. Pourtant Croce, n'aurait connu et publié l'étude dans laquelle De Sanctis polémique le plus nettement contre Hegel, la *Critica d'ell estetica hegeliana*¹⁷² qu'assez tardivement bien après l'époque où il écrivit, *l'Esthétique*. A ce titre il est intéressant de noter qu'au tout début de ses réflexions esthétiques, vers les années 1892, Benedetto Croce y associe aussi l'histoire. En effet, il travaillait sur l'historiographie et en même temps il éprouvait le besoin de la comparer à l'art en expliquant que tous deux,

¹⁷⁰ « L'indépendance de l'art est le premier canon de toute l'esthétique et c'est le premier article du Credo. Aucune esthétique n'est possible, sans cette fondation » op.cit p.268

¹⁷¹ *Contribution à ma propre critique*, trad. J. Chaix-Ruy Paris, Nagel, 1949

¹⁷² *Atti dell'Accademia pontaniana*, volume XLIV, Mem.n°8, Napoli 1914.

histoire et art ont pour mission de représenter la réalité. C'est d'ailleurs, le thème général de *La storia ridotta sotto il concetto générale dell'arte*¹⁷³. Croce n'avait donc pas encore découvert toute la discussion de De Sanctis sur « la forme » et c'est pourquoi il essaye dans son traité sur *l'Histoire* d'établir une distinction entre l'histoire et l'art. Il tient alors un raisonnement fondé sur la scission de l'art en un quelque chose, qui doit être exprimé d'une part, et d'autre part les moyens par lesquels ce quelque chose est exprimé. Nous retrouvons ainsi la façon de poser le problème qui caractérise la définition de l'art donnée par Hegel : l'art manifestation sensible de l'idée, l'idée en constituant le contenu tandis que la manifestation sensible en est la forme. On se rappelle que c'est précisément ce dualisme ainsi que le concept de la forme qui en découle, qui orientaient essentiellement la critique dirigé par De Sanctis contre Hegel.

Alors que De Sanctis critique l'antagonisme que Hegel fait régner entre le contenu et la forme, qui conduisait à « la mort de l'art », Croce accepte totalement le dualisme hégélien qui constitue en réalité la structure de base de ses définitions. Si l'on doit décrire la différence entre l'art au sens strict du terme et l'histoire, il est évident dit Croce, qu'on ne peut pas le faire à partir de critères purement esthétiques, puisque l'un et l'autre sont liés à la définition générale de l'art. Le contexte donne à comprendre que ce qu'entend Croce par « critères purement esthétiques », relève de ce que l'on peut reconduire à la catégorie des moyens d'expression.¹⁷⁴ Pour en revenir à la distinction entre l'histoire et l'art proprement dit, celle-ci ne peut être établie selon les schèmes qui nous servent à distinguer, par exemple l'art des mots de l'art plastique. Il s'avère en effet que l'historien peut se servir non seulement du mot mais de l'image. Dans un texte antérieur, Croce a donné des exemples de ce fait. Nous faisons abstraction de l'éclairage sous lequel le parallèle, qu'établit Croce, entre l'historiographie et la peinture fait apparaître l'art plastique, pour ne souligner que la scission entre le contenu et la forme – au sens hégélien du terme - que ce raisonnement présuppose.¹⁷⁵ C'est au contraire le contenu qui est conduit à servir de point

¹⁷³ Atti....pontaniana, volumeXXIII, Mem.n°7, Napoli1893 qui fait partie d'un volume publié plus tard par Croce, *Primi saggi*, seconda edizione, Bari 1927

¹⁷⁴ Atti....pontaniana, volumeXXIII, p.20, Napoli1893. Cf *primi saggi* p.28

¹⁷⁵ Atti....pontaniana, volumeXXIII, p.20, Napoli1893. Cf *primi saggi* p.28-29

de départ aux déterminations selon lesquelles Croce distingue l'art proprement dit de l'histoire : l'histoire représente ce qui s'est effectivement passé, l'art, au sens spécifique, uniquement ce qui est possible¹⁷⁶.

A ce propos Croce soulève, de façon générale, la question du contenu dans l'art. Bien des années après la publication de *La Storia ridotta*, Croce s'exprime encore en des termes dualistes contenu/forme. La forme étant quelque chose d'extérieur, de plaqué sur le contenu. C'était dans les années 1897 quand il publiait l'ouvrage de De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*¹⁷⁷, et plus tard, dès 1900 dans *Tesi Fondamentali di un Estetica come Scienza dell'esspressione e Linguistica générale*¹⁷⁸ et bien sûr dans son *Esthétique* de 1902, qu'il y a un retournement radical des conceptions de Croce. L'influence de la notion de « forme » de De Sanctis est très présente et c'est par elle qu'il s'oppose à celle de Hegel. En effet, si le contenu est intéressant, ce n'est plus parce qu'il est porteur de valeurs humaines universelles, c'est parce qu'il fait partie de l'acte expressif, qui est l'acte créateur artistique ou, pour reprendre la terminologie de De Sanctis, qui est « la forme ». Benedetto Croce ne fait plus entrer en ligne de compte un contenu isolé, il n'envisage pas non plus une forme qui se rattacherait à celui-ci. Ses pensées esthétiques ont pour point de départ la forme de De Sanctis, la forme considérée comme acte créateur autonome. En fait, Croce reprend ouvertement la définition de De Sanctis lorsqu'il écrit dans le deuxième chapitre de *l'Esthétique* :

« Dans le fait esthétique, l'activité expressive ne s'ajoute pas au fait des impressions, mais celles-ci sont élaborées et formées par elle. Les impressions réapparaissent dans l'expression comme l'eau qu'on met dans un filtre et qui reparaît, la même et en même temps différente, de l'autre côté du filtre. Le fait esthétique est par là forme, et rien autre que forme. »¹⁷⁹

Le terme d' « expression » ainsi que celui d' « intuition » sont les termes par lesquelles Croce souligne que l'art est un acte créateur autonome, la détermination fondamentale qu'il

¹⁷⁶ Atti....pontaniana, volumeXXIII, p.24,25.

¹⁷⁷ *Scuola leberale- sciola democratica*. –Pubblicate con prefazione e note da Benedetto Croce, Napoli1897, p.XXXV.

¹⁷⁸ Atti dell'Accademia pontaniana, volumeXXX, Mem.n°3, Napoli 1900

¹⁷⁹ *L'Esthétique*, p.17

leur donne ainsi, s'inspire, de façon intéressante, de la notion de forme de De Sanctis.¹⁸⁰ Le point central du texte est le mot « expression » mais il est essentiel de ne pas confondre l'acception naturaliste et l'acception esthétique du terme. A ce sujet, Croce donne l'exemple de la colère où « un homme emporté par la colère » n'est pas « un homme qui exprime la colère ». Il y a différence entre l'expression et l'impression. De plus, l'activité de l'homme n'est-elle pas une réalité ? Et qu'est-ce que l'homme sinon activité ?¹⁸¹ Ainsi peut-on noter la manière dont Benedetto Croce s'est dégagé des spéculations esthétiques allemandes qui pesaient sur ses premiers écrits. De plus, lorsque Croce présente de Sanctis dans la partie historique de l'Esthétique ce n'est plus comme hégélien, c'est comme anti-hégélien. Mais comme nous l'avons déjà fait remarquer, Croce n'a pas encore à sa disposition l'ouvrage – *Critica dell'estetica hegeliana* – de De Sanctis, dans lequel celui-ci explique très clairement ses intentions. Or ce processus de libération de la philosophie hégélienne n'a pas son unique source chez De Sanctis, mais aussi, ne l'oublions pas, chez un autre compatriote, plus loin dans le temps, Giambattista Vico.¹⁸²

L'expression est intuition mais n'est pas impression. C'est par ce que l'expression révèle l'intuition, parce qu'elle y est intimement liée, que l'art est création unique et universelle. D'où après avoir traité de l'intuition, il est important de se pencher sur ce que Croce entend par expression.

¹⁸⁰ Notons que dans *l'Esthétique*, chapitre 2 « l'intuizione e espressione » : ce dont nous traiterons principalement. Alors que dans *Tesi fondamentali*, écrit 2 ans plus tôt, « l'expression comme activité » est à comprendre dans le sens esthétique et non naturaliste. *Tesi fondamentale*, p.2-3

¹⁸¹ Op.citp.6

¹⁸² C. Boulay, Benedetto Croce, trente ans de vie intellectuelle, Droz, 1981 p. 50

Deuxième partie

De la définition et de la question de l'expression dans l'esthétique de Croce

Chapitre 1 L'intuition est expression

Croce écrit dans le *Bréviaire d'Esthétique*, qu'un peintre ne peut pas être peintre sans savoir s'exprimer. Et pourtant, l'expression selon le philosophe italien ne peut conférer ni des moyens ni des fins. Selon cette attitude, Croce s'oppose au dualisme intuition expression. Question traitée dans la première partie. L'intuition est expression. C'est cet ensemble qui forme un tout. L'intuition est une création de l'esprit. Par ailleurs l'esprit n'a d'intuition qu'en s'exprimant. Dans la théorie de la connaissance de Croce, l'intuition est bien plus qu'une sensation, qu'une impression ou qu'une perception produite sur nous par un élément extérieur. Dans son *Esthétique*, Croce explique que l'intuition est une représentation c'est-à-dire un acte de l'esprit, une forme de premier degré de connaissance, antérieure au concept. De ce fait, l'intuition est esthétique. Ainsi, l'artiste en créant une œuvre, n'imité pas ni ne reproduit le réel. L'art est une création, une action qui s'exprime.¹⁸³ On peut noter que le lien entre création artistique et connaissance relève d'un héritage direct du romantisme allemand, dont Croce ne se cache pas.

Mais de quelle expression s'agit-il ? Et quel est son rapport avec l'activité artistique ? Il serait erroné de limiter le sens de l'expression au seul concept de langage. Il n'y a pas qu'une seule expression : l'expression verbale. Il y en a d'autres :

« Mais il y a aussi des expressions non verbales, comme celles des lignes, des couleurs, des tons : et à toutes celles-là s'étend notre affirmation. L'intuition et l'expression tout ensemble, d'un peintre est picturale : celle d'un poète est verbale. Mais picturale ou verbale ou musicale ou de quelque nom qu'on la nomme, l'expression ne peut faire défaut dans aucune intuition, puisqu'elle est une partie indivisible de la nature de celle-ci.»¹⁸⁴

Il résulte de ce constat que ceux qui pensent posséder un grand nombre d'idées, qu'ils nommeraient intuition, sans pouvoir les exprimer se trompent. Car pour Croce, ceux qui

¹⁸³ *Esthétique* p.8

¹⁸⁴ *ibid.*

pensent avoir toutes les intuitions du peintre ou du sculpteur, du musicien sans pouvoir les exprimer par ignorance picturale, sculpturale ou musicale, par manque de « technique », n'ont en fait aucune intuition¹⁸⁵. Ils ne possèdent que de vagues idées. Toutefois cela ne signifie pas que si quelqu'un possédait telle ou telle technique d'un peintre en particulier (Croce prendra l'exemple du peintre Raphael) il serait capable d'égaliser ce peintre. En aucune manière on ne peut associer l'expression à la technique ; un grand peintre est défini comme artiste par Croce, non parce qu'il possède une technique mais parce qu'il a une « expression » qui lui est propre. Si on ne peut pas être tel peintre, certes cela peut être par manque de technique mais aussi par manque d'expression et d'intuition.

Que constatons-nous ? Dès lors, Croce insiste sur l'identité de l'expression qui semble être la même que celle de l'intuition. Or, nous venons de voir que l'expression n'est pas uniquement verbale et qu'elle n'est pas synonyme de technique. De plus, nous savons que l'activité théorique est indépendante de l'activité pratique. Si on suppose que le langage (l'expression verbale) est un acte pratique et qu'il peut, en conséquence, être considéré comme utile, on peut supposer dès lors, que la pensée peut exister indépendamment de toute expression puisque, nous venons de le dire, l'activité théorique est indépendante de l'activité pratique. Or Croce se demande s'il est convenable d'admettre qu'une idée ou un sentiment puisse exister sans qu'il soit immédiatement exprimé ? Certes, non.

« Comment pouvons-nous avoir l'intuition véritable d'une figure géométrique si nous ne possédons pas son image assez nettement pour être en mesure de la tracer immédiatement sur le papier ou sur le tableau noir ? Comment pouvons-nous avoir l'intuition véritable du contour d'un pays, par exemple de la Sicile, si nous ne sommes pas en mesure de le dessiner comme nous le voyons dans tous ses méandres. »¹⁸⁶

De ce fait, nous comprenons comment l'intuition ne peut être dissociée de l'expression, dans ce processus cognitif.

¹⁸⁵ Nous utilisons le terme d'intuition tel que nous l'avons défini dans notre première partie.

¹⁸⁶ Ibid.

« L'une se produit avec l'autre, au même instant que l'autre, parce qu'elles ne sont pas deux, mais un seul phénomène ».

L'intuition et l'expression étant donc unies, nous pouvons dire que l'activité intuitive est aussi activité expressive. Comme ces deux activités se rejoignent, l'activité expressive porte aussi sur les choses singulières ou sur des intuitions toujours différentes les unes des autres . Cette activité expressive est, elle aussi, une activité théorique indépendante de l'activité conceptuelle.

Nous avons vu que l'intuition se distingue de ce qu'on sent, de la matière, en tant que forme. Cette forme (qui imprime sur la matière) est l'expression. En conséquence, il n'y a pas d'intuition qui ne soit en même temps expression. Intuition et expression ne sont pas du domaine pratique ; Qu'en est-il, dès lors de leur relation avec l'artiste ? En fait, l'artiste travaille à l'élaboration de la vision intérieure qu'il possède. Or, comme chacun possède une vision intérieure, qu'est-ce qui distingue le peintre de l'homme ordinaire ? Croce répond :

« Si le peintre est peintre c'est parce qu'il voit ce qu'un autre sent seulement, ou entrevoit, mais ne voit pas. Nous croyons voir un sourire mais en réalité nous n'en avons que la vague impression, nous n'apercevons pas les traits caractéristiques dont il résulte, comme après y avoir travaillé, doit les apercevoir le peintre qui pour cette raison peut les fixer sur la toile.»¹⁸⁷

Le travail de l'artiste n'est d'aucune manière uniquement technique, mais il est spirituel. Ainsi Croce, reprenant les propos de Michel-Ange, écrit « qu'on peint avec le cerveau non avec les mains ». Plus loin il poursuit son propos en rappelant que Léonard scandalisait le prieur du couvent parce qu'il méditait sur « La Cène » sans y porter le pinceau, déclarant que « les génies élevés lorsqu'ils travaillent le moins, agissent le plus, cherchant l'invention avec l'esprit.»

Croce approfondit la différence entre expression au sens esthétique et celle connue dans le sens pratique, dont le chapitre XIII de *l'Esthétique*, développe la distinction. L'expression dans le sens pratique est l'expression physique ou naturaliste qui s'oppose à l'expression théorique ou esthétique. L'expression esthétique, telle que nous venons de la définir n'a nul

¹⁸⁷ op cit p.10

besoin d'être extériorisée dans une image plastique. Que nous pensions dans le silence (comme le faisait Léonard de Vinci devant sa toile) n'est en aucune façon le signe d'une absence d'expression. A chacune de nos intuitions correspond l'expression adéquate ; Mais ces expressions sont purement spirituelles et n'ont besoin d'aucun fait physique pour exister. L'extériorisation de l'expression ou sa matérialisation sont un fait de nature tout différent ; elles relèvent aussi d'une activité différente et réclament l'intervention d'une autre faculté : la volonté. Cela signifie que l'expression, au sens vrai du terme, nous est donnée en même temps que l'intuition, que nous le voulions ou non, tandis que nous sommes libres de l'extérioriser, de la matérialiser ou de la garder pour nous. Telle est la différence entre le théorique et le pratique : le premier est activité cognitive, le second est activité volontaire, de l'esprit. Identique à l'activité intuitive, l'activité expressive peut donc être considérée comme connaissance ; elle est connaissance dans la mesure où elle est une forme qui s'applique à une matière informe et qui donne naissance à une chose singulière. On voit, dès lors, combien le phénomène proprement dit de l'expression diffère du phénomène physique qui permet de l'extérioriser et de le fixer afin d'en accomplir la production.

Certes, pour Croce, l'expression en tant qu'extérieure à la raison, est une intuition spécifiquement artistique. Voyons désormais comment, la notion d'expression est définie selon la tradition, afin de mieux comprendre l'originalité de la définition de Croce.

L'œuvre d'art est considérée comme l'expression soit d'une idée à laquelle elle donne une forme concrète, soit d'un sentiment qu'elle exprimerait en le communiquant au spectateur. Cette conception traditionnelle se fonde sur une communication immédiate entre l'artiste et son public. On peut toutefois se demander si cette définition serait incomplète si elle ne tenait pas compte de l'artifice et de l'autonomie du langage et de l'œuvre d'art ? Cette situation sous-entendrait alors que l'œuvre d'art serait, l'élaboration d'une volonté d'expression qui se plie à sa propre loi formelle et qui en même temps la contraindrait à sa spontanéité initiale. En ce sens, l'expression serait la mise en forme calculée et raisonnée, opposée à ce que Croce propose.

Par ailleurs, nous ne pouvons pas ne pas nous référer à la définition de l'expression dans l'art sans penser au mouvement expressionniste du début du XX^{ème} siècle, où l'expression

est justement, le principe même de son style. Nous nous limiterons à une simple référence de façon à éclairer l'éventail de la définition de l'expression.

« L'expression devient un principe subversif et rejette toute stylisation du vécu qui le priverait de son immédiateté, de sa spontanéité, de sa violence. L'expression, le cri, est appelé à sauver l'homme de l'esclavage qu'il subit du monde extérieur. L'irrationnel au for intérieur de l'homme est valorisé par rapport à toute production des réalités perceptibles ; le flux informe des paroles, des images et des sons est opposé à toute forme conventionnelle ou calculée. »¹⁸⁸

Cette définition rejoindrait celle de Croce du fait que l'expression n'est ni de l'ordre de la raison, ni de celui du concept.

Dans le vocabulaire Européen des philosophes, il est indiqué que c'est seulement vers 1650 que le mot « expression » entre dans le vocabulaire français de la peinture¹⁸⁹. Le Brun y est cité. En effet, dans ses *Conférences académiques du 7 avril et du 5 mai 1668*¹⁹⁰ le sens général d'expression est compris comme synonyme de représentation du sujet du tableau « qui est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on veut représenter ». L'autre sens d'expression limiterait sa définition à celui de représentation des passions « qui marque les mouvements du cœur, et qui rend visible les effets de la passion. » Le premier sens laissera place progressivement au second, ce qui implique la distinction entre représentation et expression. Là, Croce se démarque de cette attitude.

¹⁸⁸ Encyclopédie Universelle, André Jacob, Les notions philosophiques, Tome1, PUF1990

¹⁸⁹ Notons que « espressione » est absent du vocabulaire toscan de l'art du dessin de Baldinucci (1681). En allemand expression est traduit par « Ausdruck ». Mais est-ce qu'à un certain point « Einfühlung », traduit en terme d'empathie, ne serait pas plus proche de la définition d'expression de Le Brun, comme le souligne Tiberghien dans ses notes d'*Essais d'esthétique*, textes choisis et traduits par Gilles A. Tiberghien, Gallimard, 1991, p.181

¹⁹⁰ Jacqueline Lichtenstein, dans *Le vocabulaire européen des philosophies*, sous la direction de Barbara Cassin, Paris seuil, le Robert, 2004, p.787

Dans un sens plus large, le dictionnaire Lalande¹⁹¹ définit l'expression comme « action d'exprimer, c'est-à-dire de constituer une donnée présente correspondant d'une manière analogique à une réalité éloignée ou cachée ».

Qu'en est-il de cette réalité éloignée ou cachée ? Si le terme d'expression désigne l'action ou le fait pour un objet de se rapporter à un contenu, qu'est ce que cela désigne au juste ? Dans la philosophie du langage, (comme en logique ou en mathématiques) le terme d'expression désigne la partie signifiante du discours : l'expression peut être un mot (ou un signe arithmétique en mathématiques) renvoyant à une signification propre. Une question se pose alors, est-ce que le rapport entre l'expression et son contenu significatif est arbitraire dans la visée intentionnelle de celui qui utilise le signe ? C'est ce que nous verrons, avec Croce, dans la section de notre recherche consacrée au langage¹⁹².

Notons que la philosophie des formes symboliques chez Cassirer reprend et développe l'étude des espèces de l'expression, dans le champ de la métaphysique, de la théorie de la connaissance et de la sémiotique.

Par exemple, en sémiotique : l'expression apparaît comme un système de signes construit selon cet idéal et qui obéit à « la loi de l'expression ». On peut ajouter que, de même que l'idée de la chose à exprimer est composée des idées des choses qui la composent, l'expression de la chose peut être composée des caractères de ces choses. Un système de signes sera d'autant plus expressif qu'il s'approche de cet idéal, mais on peut aussi dire qu'il y a « expression » même là où la loi de correspondance est moins parfaite. Ce que Croce défend, mais en des termes différents ; pas en terme d'imperfection mais en terme de pluralité de l'universel.

Lorsque Carole Maigné écrit à propos de Cassirer, « Dès le moment de l'esthétique transcendentale, le signe intervient, car l'activité symbolique agit dès le stade le plus originaire de notre perception. Il y a donc constamment « interpénétration de l'expression

¹⁹¹ Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Quadrige 1997

¹⁹² Voir troisième partie

sensible et de l'expression spirituelle »¹⁹³, ne peut-on pas rapprocher ce stade originaire à celui d'intuition-expression de Croce ?

Il peut sembler, pour certains lecteurs de Croce, que sa définition de l'expression dans son *Esthétique* soit multiple. Voyons pourquoi. R.B. Patankar explique que Croce donne trois définitions de l'expression¹⁹⁴. Quelles sont ces trois définitions? L'une d'entre elle se rapporte directement à ce que nous venons d'écrire ci-dessus. Mais en premier lieu, il est important de confirmer que de façon générale, la notion d'expression est comprise comme manifestation ou extériorisation de quelque chose qui est dans l'esprit. En ce sens, il importe de comprendre que pour Croce, l'expression est d'abord interne. Certes, quand l'artiste se place devant une personne pour faire son portrait, explique Croce,¹⁹⁵ c'est d'un coup d'œil rapide qu'il se dispose à en prendre une véritable intuition, en tant que monde à découvrir derrière la vision ordinaire qu'est le visage. Et pourtant, ce visage, même celui d'une personne que l'on connaît bien, que l'on côtoie quotidiennement, qui semble vif et précis, se révèle extérieurement, à l'artiste comme presque rien, comme quelques traits vagues. Tout l'art de l'artiste est de nous dévoiler un sourire, de nous faire croire que nous voyons un sourire mais si nous nous approchons de la toile, en réalité nous en avons une vague impression, et l'on peut dire qu'on ne le voit pas. C'est ainsi que Croce continue son raisonnement en ces termes

« Le fait esthétique s'épuise tout entier dans l'élaboration des impressions. Quand nous avons conquis la parole interne, conçue nette et vive une figure ou une statue, trouvé un motif musical, l'expression est née et elle est complète. Il n'est besoin de rien d'autre.»¹⁹⁶

L'œuvre d'art, en tant qu'œuvre esthétique, en tant que fait esthétique, est interne, pour Croce. Position qui, nous le verrons un peu plus loin, dans nos recherches, est en rupture avec la définition classique d'expression telle qu'elle apparaît dans certaines théories sur l'art.

¹⁹³ Maigné C., *Ernst Cassirer*, Paris, Belin, 2013 p.70-71

¹⁹⁴ « En passant de l'une à l'autre sans vraiment s'en rendre compte » écrit-il. Nous verrons plus loin si cette critique est légitime. Patankar R.B., « What does Croce mean by Expression », vol 1, n°1, *The British Journal of aesthetics*, Oxford University Press, 1960

¹⁹⁵ *Esthétique* p.10

¹⁹⁶ *Esthétique* p.50

La définition, à laquelle nous faisons allusion porte sur l'expression telle qu'elle est communément comprise comme représentation ou signification d'une chose par une autre. Mais, Patankar ne semble pas avoir bien compris la définition du langage de Croce dans *l'Esthétique*, quand il affirme que Croce restreint la définition d'expression au langage seulement, et qu'il écarte les signes naturels comme « expression dans un sens naturaliste ». Ils sont soit des réflexes physiques involontaires ou à peine des phénomènes physiques. En ce sens il y manque « le caractère d'activité et de spiritualité qui distingue l'expression dans son sens spirituel. »¹⁹⁷ Ce que Pantakar semble oublier.

Certes, Croce a tendance à insister sur le caractère unique et individuel de l'expression. Deux mots identiques n'existent pas selon lui. Croce est conscient qu'en plus d'éléments logiques il y en a qui ne sont pas logiques dans le langage qui sont appelés « emphatique, complémentaire coloré ou musical. » Il pense que le vrai langage est caché dans ces éléments non logiques. En ce sens, il n'est pas légitime que Patankar se pose la question de savoir si Croce met en doute l'efficacité du langage. Croce a très bien compris que l'expression déborde de la définition classique du langage. Ce qui ne signifie pas pour autant que le langage n'est pas efficace. Nous développerons cette question dans notre troisième partie.

La dernière et troisième définition de l'expression à laquelle Patankar fait allusion est celle que nous avons traitée dans la première partie ; à savoir lorsque Croce associe expression à intuition. Intuition et expression ne sont pas distinctes. Ce point a été clarifié. Par contre, là où Patankar¹⁹⁸, mentionne des critiques concernant la position de Croce, c'est sur la totale indépendance de l'intuition, qui sous-entendrait, indépendance du poids psychologique. Or, il semblerait qu'il aille trop vite dans sa critique. En fait, Croce tient compte de cet aspect « psychologique » qu'il ne nomme pas comme tel, mais dont il fait référence en expliquant que « l'impression visuelle est complétée par des impressions vécues par d'autres sens ». ¹⁹⁹

¹⁹⁷ « L'esthétique, science de l'expression spirituelle, n'a rien de commun avec une sémiotique, médicale, météorologique, politique, physiologique ou chromatique » *Esthétique* p.91

¹⁹⁸ Patankar R.B., « What does Croce mean by Expression », vol 1, n°1, *The British Journal of aesthetics*, Oxford University Press, 1960, p.115

¹⁹⁹ *Esthétique* p.18

Selon cette perspective, chaque homme élabore et interprète le présent à la lumière de l'expérience passée.

Mais Patankar se pose alors la question suivante « est-ce qu'on peut appréhender ce verre d'eau comme un verre d'eau sans employer le concept d'eau en général ? »²⁰⁰ Evidemment non. Or, il se peut que Croce ne rejette pas tous les concepts sous toutes leurs formes. Il pourrait mettre de côté ceux qui sont trop explicites ; Par concept explicite il veut dire appréhension du général et de l'universel par opposition au particulier. Quand il reconnaît le verre d'eau comme un verre d'eau, un certain degré de conscience de l'eau en général est implicite. Mais cette conscience n'est pas libérée dans la représentation de l'intuition. Cette conscience est implicite ou cachée dans la conscience du verre d'eau que l'on regarde. Ainsi dans son *Bréviaire d'Esthétique* Croce ne nie pas l'universel. Ce qu'il dénie c'est que dans l'intuition comme telle, l'universel soit logiquement et explicitement pensé. Cette attitude constitue une idée forte et emblématique de la pensée de Croce.

Dès lors, une question peut se poser ; Comment Croce lie-t-il l'intuition à l'espace et au temps. Le philosophe écrit dans son *Esthétique* que

« Nous avons des intuitions sans espaces ni temps : la couleur du ciel, la couleur d'un sentiment, un cri de douleur et un effort de volonté, objectivé dans la conscience : ce sont des intuitions que nous possédons qui n'ont rien de commun avec l'espace et le temps .»²⁰¹

Wildon Carr²⁰² dit que Croce nie que l'appréhension esthétique soit toujours ou nécessairement spatiale et temporelle. Peut être que finalement l'idée fondamentale de Croce est que dans l'intuition, nous n'avons pas besoin d'une conscience explicite de l'espace et du temps comme étant séparée des objets particuliers. Croce affirme que la plus part des intuitions des hommes civilisés sont imprégnées de concepts. Mais dans ses intuitions, les concepts sont seulement présents comme des moyens, subordonnés à l'activité intuitive. Il écrit

²⁰⁰ Patankar R.B., « What does Croce mean by Expression », vol 1, n°1, *The British Journal of aesthetics*, Oxford University Press, 1960, p.116

²⁰¹ *Esthétique* p.4

²⁰² Wildon Carr, *The Philosophy of Benedetto Croce*, MacMillan and Co, 1917, p.43

« Les concepts qui se trouvent mêlés et fondus dans les intuitions, en tant qu'ils y sont vraiment mêlés et fondus, ne sont plus des concepts, ne conservent plus leur indépendance et leur autonomie. Ils ont été des concepts mais ils sont devenus, à présent, de simples éléments d'intuition. Les plus grandes philosophies, mises dans la bouche d'un personnage de tragédie ou de comédie, ne font plus la fonction de concepts, mais sont de simples caractéristiques de ces personnages : de la même manière que le rouge dans une figure peinte n'y est pas comme le concept de la couleur rouge des physiciens, mais comme élément caractéristique de cette figure. C'est le tout qui détermine la qualité des parties. Une œuvre d'art peut être pleine de concepts philosophiques : elle peut même en avoir en plus grande quantité, et de plus profonds, qu'une dissertation philosophique ; celle-ci peut être à son tour riche et débordante de descriptions et d'intuitions. Mais malgré tous ces concepts, la résultante de l'œuvre d'art est une intuition. »²⁰³

Telle est la force de la pensée esthétique de Croce qui, nous le verrons dans une troisième partie est aussi valable pour l'art abstrait²⁰⁴.

Croce, établit une différence importante entre intuition d'une part et d'autre part sensation, impression, sentiment, émotion, impulsion ; ces derniers expriment les éléments passifs de la connaissance humaine. La connaissance humaine a deux éléments hétérogènes : ce que l'esprit reçoit passivement et ce que l'esprit produit activement. L'intuition représente la spontanéité de l'esprit, et l'impression, la sensation la passivité de l'esprit. Pour Croce la fonction de l'intuition n'est ni spatialisatrice ni temporalisatrice mais elle caractérise. C'est une catégorie de fonction qui donne la connaissance des choses dans leur aspect concret et individuel. Nous voyons, dès lors, comment cela nous conduit avec Croce à distinguer entre intuition, expression et perception, impression. L'expression n'est ni perception ni impression. Avant d'examiner le fond du problème, revenons à la distinction, qu'établit Croce, entre intuition et perception. Dans son premier chapitre de *l'Esthétique* le philosophe explique que bien souvent on a tendance à comprendre, par intuition, la perception de la

²⁰³ *Esthétique* p.2

²⁰⁴ Paradoxalement, Croce ne s'intéressait guère au mouvement d'abstraction, pourtant contemporain de ses écrits esthétiques. Voir chapitre 5 de la troisième partie.

réalité arrivée, la perception de quelque chose comme réel. Or, nous avons vu dans notre première partie que, pour Croce, la distinction entre réalité et non réalité est secondaire en ce qui concerne la nature de l'intuition.

« Certainement, la perception est une intuition : la perception de la chambre dans laquelle j'écris, de l'encrier et du papier que j'ai devant moi, de la plume que j'ai à la main, de ces objets que je touche et dont j'use comme instruments de ma personne qui, puisqu'elle écrit, existe donc, sont bien des intuitions. Mais est également intuition l'image qui maintenant me passe par la tête d'un moi qui écrit dans une autre chambre, dans une autre ville, avec papier, plume et encrier différents.»²⁰⁵

L'intuition est à la fois la perception du réel et de la simple image du possible. Dans l'intuition, l'être humain ne s'oppose pas à la réalité externe, comme être empirique mais il objective simplement ses impressions.

Voyons dès lors, pourquoi. La perception et le jugement individuel sont identiques. Le jugement individuel implique toujours que le sujet du jugement existe²⁰⁶. On ne peut pas juger de ce qui n'existe pas. La perception est la connaissance de la réalité actuelle, l'appréhension de quelque chose de vrai. Mais la distinction entre ce qui est réel ou pas est secondaire pour la vraie nature de l'intuition. Nous venons de le préciser. Certes, la perception est liée à l'intuition mais c'est quelque chose de plus puisqu'elle implique aussi la réalité de l'existence de ce qui est perçu.

A ce niveau, la philosophie de Croce ne doit pas se confondre avec celle de Coleridge. Cette dernière traite de la connaissance de la non réalité de l'objet contemplé. Alors que pour Croce la suspension de la non croyance n'intervient pas dans l'intuition car ce qui doit être suspendu n'est pas encore de l'être. Or, il importe de souligner que Croce ne dit pas que dans l'intuition, l'existence soit niée pour l'objet ; Il dit simplement que la question de l'existence ne se pose pas au niveau de l'intuition. Dès lors, il ne convient pas de faire l'amalgame avec la théorie selon laquelle l'expérience esthétique est différente de l'expérience ordinaire. Certes, nous serions remplis d'horreur à la vue d'un meurtre, alors

²⁰⁵ *Esthétique* p.3

²⁰⁶ Argument qu'il reprend dans « La logique comme science du concept pur », volume 2 de *La philosophie de l'esprit* (le volume 1 étant *l'Esthétique*). *Les oeuvres complètes de Benedetto Croce*, sous la direction de Gilles A. Tiberghien, Paris, Le félin, 2005

que devant la scène du meurtre de Desdémone nous pouvons éprouver un plaisir esthétique puisque nous savons que Desdémone n'existe pas et qu'il n'y est pas question d'un meurtre « réel » ; Or pour Croce (comme pour Kant) la contemplation esthétique n'a pas de lien avec la réalité de l'existence de ce qui est représenté dans l'œuvre d'art. Pourtant Croce nous dira que l'homme ordinaire est plutôt tourné vers le monde réel. Il perçoit donc toujours des réalités et il est rarement dans une attitude intuitive. Il doit pour cela faire un effort particulier pour être au niveau de l'intuition. Attitude qui n'est pas automatique.

Ajoutons que la spontanéité de l'esprit réclame que tout ce qui apparaît à l'intuition soit individuel. L'intuition est une activité ; Cette activité est la fusion des impressions dans un ensemble du tout. L'expression est la synthèse du varié et du multiple dans l'unité. La forme est l'unité, la matière est la multiplicité. Synthétiser est associer la matière avec la forme. Croce appelle cela la synthèse esthétique a priori. Elle ne doit pas être confondue par exemple, avec quelques synthèses empiriques comme celle de l'association.

« L'équivoque naît justement du mot association. Ce mot, ou bien s'entend comme mémoire, association mnémorique, souvenir conscient, et en ce cas apparaîtrait évidente l'absurdité de vouloir réunir dans la mémoire des éléments qui ne sont pas aperçus, distincts, possédés en quelque sorte par l'esprit, ni produits par la conscience ; ou bien il s'entend comme association d'éléments inconscients, et en ce cas on ne sort pas de la sensation.»²⁰⁷

Croce dénonce ainsi la dérive de la relation entre intuition et sensation et association de sensations.

Quand les impressions sont synthétisées ou exprimées les images sont nées. Le mot image, ne doit pas être limité uniquement à son sens psychologique, comme on aurait tendance à le croire. Le mot image pour Croce, couvre à la fois l'impression et la sensation et pourquoi pas aussi, l'image propre aux psychologues. Puisque l'intuition est l'unité indifférenciée de la perception du vrai et de la simple image du possible²⁰⁸. Les images dans leur sens le plus large sont les produits des activités expressives ou intuitives. Ici, l'imagination est l'activité qui produit ou crée des images, images qui sont particulières et individuelles. Dès lors, ce

²⁰⁷ *Esthétique*. p.7

²⁰⁸ *Esthétique* p.4

n'est pas l'imagination, dans un second sens, qui serait capable de reproduire ou d'associer des images de l'expérience passée.

Chapitre 2 De quelques confusions concernant la définition de l'expression comme intuition

Toute la discussion de la définition épistémologique du terme « expression » est résumée par Croce en ces termes :

« La connaissance intuitive est la connaissance expressive. Indépendante et autonome par rapport au fait intellectuel, indifférente aux distinctions postérieures et empiriques de réels et d'irréels et aux formations et aperceptions postérieures de l'espace et du temps, l'intuition ou représentation se distingue de ce qu'on sent et subit, de l'onde ou flux sensitif, de la matière psychique, comme forme ; et cette forme, cette prise de possession, est l'expression. Intuition, c'est expression, et rien d'autre, rien de plus, mais rien de moins qu'expression.»²⁰⁹

Pourtant, à ce niveau, certains lecteurs de Croce, plutôt que de comprendre les termes d' « expression », « impression », de « sentiment », « émotion » dans un sens technique d'épistémologie, en font une lecture en un sens plutôt psychologique. Cette confusion peut se comprendre du fait que Croce écrit :

« Combien de fois nous nous tourmentons dans l'effort d'apercevoir clairement ce qui s'agite en nous ; Nous entrevoyons quelque chose, mais nous ne l'avons pas présent à l'esprit objectivé et formé. »²¹⁰

La formule est suffisamment vague pour laisser place à une libre interprétation psychologique de certains lecteurs²¹¹, qui y voient une analogie entre la différence des impressions non exprimées et exprimées avec celles entre sensations absentes et sensations présentes²¹². Serait-ce, comme l'écrit Pantakar²¹³ un sens épistémologique assez inhabituel

²⁰⁹ *Esthétique* p.11

²¹⁰ *Esthétique* p.6

²¹¹ Comme Collingwood dans *Principle of Art*, New-York Oxford University Press, 1964

²¹² George Frederick Stout, *Manual of Psychology*, Book 1, ch III, Hinds, Noble, & Eldredge, 1915

²¹³ Patankar R.B., « What does Croce mean by Expression », vol 1, n°1, *The British Journal*, 1960, p.119

que Croce utilise ? Comme pour les penseurs du Moyen-Age, le mot « exprimer » se réfère à l'opération par laquelle l'esprit fait évoluer ses concepts et ses images, qui sont appelés « species expressae », par contraste à « species impressae », compris comme sens. La forme passive de la connaissance est l'impression et l'élément spontané est l'expression. Toutefois Croce a légèrement modifié la définition médiévale d'expression en limitant le sens à son aspect spontané de la connaissance au seul niveau du sensible.

Il est intéressant, à ce niveau de la discussion, de s'interroger sur d'autres critiques de Patankar²¹⁴, concernant les possibles confusions de Croce sur la définition de l'expression et l'intuition.

Patankar désigne par E1, l'expression comprise comme langage, puis par E2, l'expression comme intuition. Or c'est ce second sens qui est le plus utilisé par Croce dans son *Esthétique*. La question est d'abord, de savoir, quelle est la relation entre E1 et E2, puis, quand Croce identifie l'art à l'expression, de quelle expression il s'agit ? De E1 ou de E2 ?

Pour la première question : quelle est la relation entre E1 et E2 ? Croce le dit clairement, E1 et E2 sont identiques. Nous le voyons dès le titre de son livre *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*. Dans le chapitre XVIII, le philosophe explique que la thèse de la science de l'art et celle du langage esthétique et linguistique, conçues comme de vraies sciences ne sont pas distinctes mais bien identiques. Ainsi écrit-il :

«...pour que la linguistique fût une science différente de l'esthétique, qu'elle ne devrait pas avoir pour objet l'expression, qui est le fait esthétique même : or il semble superflu de démontrer que le langage est expression. Une émission de sons, qui n'exprime rien, n'est pas le langage : le langage est le son articulé et délimité en vue de l'expression. »²¹⁵

Patankar voit dans ces propos, une confusion entre E1 et E2. Il explique que la linguistique a E1 comme son objet alors que l'Esthétique étudie E2. Quand Croce écrit : « mais une émission de sons qui n'exprime rien n'est pas le langage », ces mots indiquent clairement que le langage est langage tant qu'il exprime quelque chose. Mais cela n'a aucun rapport, pour Patankar, avec le problème de l'intuition. Or, Croce insiste bien, au début de

²¹⁴Op.cit. p.119-120

²¹⁵ *Esthétique* p.137

l'Esthétique sur le fait que l'esthétique est une science de l'expression dans le sens de l'intuition. Cela signifie que même si l'esthétique et la linguistique ont toutes deux l'expression comme objet, elles ne sont pas identiques puisque « l'expression » aurait deux sens différents dans deux domaines de recherches différents.

Le deuxième argument de Croce est que les deux sciences sont identiques parce qu'elles résolvent les mêmes problèmes. Mais si on examine de plus près E1 et E2, les deux sciences ne peuvent pas être identiques puisque elles étudient deux problèmes différents. E1 est la relation entre le langage et le sens (nous venons de le voir ci-dessus), alors que E2 est la relation entre la matière et la forme quand ces derniers sont compris dans leur sens épistémologique. L'expression d'une impression n'est pas la même que l'expression du sens. Les défenseurs de Croce peuvent répondre alors que E1 et E2 sont identiques parce que E2 accompagne toujours E1 et que le premier ne peut être complet sans le dernier, ce qui fait qu'ils sont deux aspects d'un même processus. Or, même si l'on accepte cet argument, il n'est pas prouvé que E1 et E2 soient identiques, continue à expliquer Patankar. En effet, même s'ils sont toujours ensemble ou s'ils sont deux aspects d'un même processus cela ne prouve pas qu'ils soient identiques.

Une autre objection que Pantakar soulève concernant l'identité entre E1 et E2 est sous entendue dans l'analyse que fait Croce du tableau comme œuvre d'art, quand celui-ci explique que :

« C'est une curieuse illusion que de croire qu'une peinture nous donne des impressions simplement visuelles. Le velouté d'une joue, la chaleur d'un corps juvénile, la douceur et la fraîcheur d'un fruit, le tranchant d'une lame affilée, et ainsi de suite, ne sont-ce pas des impressions que nous recevons même d'une peinture ? et qu'ont-elles de visuel ? Que serait une peinture pour un homme hypothétique qui privé de tous ou d'une grande partie des sens, acquerrait d'un coup le seul organe de la vue ? Le tableau, que nous avons devant nous et que nous croyons voir seulement avec les yeux, n'apparaîtrait à ses yeux que comme bien peu de chose de plus que la palette barbouillée d'un peintre »²¹⁶.

Quand on voit le tableau d'un fruit ce qu'on voit en réalité, est une étendue colorée. Le sucré n'est pas vu. Cette sensation n'est ajoutée que grâce à nos expériences antérieures du

²¹⁶ *Esthétique* p.19

fruit. Nous avons eu antérieurement le goût sucré du fruit parce que nous l'avons mangé et expérimenté le sucré et non l'amer. D'où nous associons à la couleur et à la forme le goût du sucré et non de l'amer. On ne peut pas nier que l'image d'une couleur étendue fasse appel à une autre image celle du sucré. La deuxième dépend de la première. La première suggère la seconde comme des nuages noirs suggèrent la pluie. La première agit comme un signe de la seconde. Mais les signes permis en E2 sont expressément refusés en E1. Cela serait impossible si E1 était identique à E2.

Passons maintenant, à la deuxième question soulevée par Patankar. A savoir si E1 et E2 ne sont pas identiques, que signifie alors l'argument selon lequel l'art est expression ? Est-ce que Croce identifie l'art à E1 ou à E2 ? Croce semble identifier l'art aux deux. Parfois il identifie l'art à l'intuition et à d'autres moments il l'identifie à la linguistique.

« Nous avons nettement identifié la connaissance intuitive ou expressive avec le fait esthétique ou artistique, en prenant des œuvres d'art comme exemples de connaissances intuitives et en attribuant à celles-ci les caractères de celles-là et réciproquement. »²¹⁷

Mais plus loin il écrit « Une épigramme appartient à l'art : pourquoi pas une simple parole ? Une nouvelle appartient à l'art : pourquoi pas une note de chronique dans un journal. »²¹⁸

C'est évident, pour Patankar, qu'en ce point Croce pense à la notion de langage. Mais il poursuit en se demandant laquelle des deux doctrines de l'expression E1 ou E2 est considérée comme faisant partie de l'Esthétique dont Croce traite ? A ce titre, nous pouvons nous interroger sur la pertinence de sa question. Ne comprend-t-il pas le langage, comme expression d'expression, alors que Croce explique clairement que l'art est expression d'impressions et non d'expression.

« L'art recueille des intuitions plus vastes et plus complexes que les intuitions communes, mais ce sont toujours des intuitions de sensations et d'impressions ; l'art est l'expression d'impressions, non l'expression de l'expression. »²¹⁹

Dès lors, il semble que Patankar tombe dans l'erreur que dénonce Croce.

²¹⁷ ibid. p.13

²¹⁸ ibid. p.15

²¹⁹ ibid. p.14

Pourtant, Patankar poursuit son argumentation en expliquant que dans les écrits plus tardifs et donc peut être plus mûrs, comme dans l'article dans *l'Encyclopédie Britannique* ou dans le *Bréviaire d'Esthétique*, Croce semble utiliser E1 ou E2 alternativement sans se préoccuper véritablement de la légitimité de leur identité. En effet, dans ce passage de *l'Encyclopédie Britannique*²²⁰, il traite d'expression « mentale » ou « esthétique » comme seule capable d'exprimer, c'est-à-dire de donner au sentiment une forme théorique qui le convertisse en mots, ou en chansons et à l'extérioriser en forme. Dire que l'expression donne des formes théoriques au sentiment c'est utiliser l'expression comme E2. Mais dans un autre passage du même article Croce écrit

« L'intuition est l'intuition pour autant qu'elle se réalise dans l'acte d'exprimer. Une image qui n'exprime pas, qui n'est ni un discours, ni une chanson, ni un dessin, ni une peinture, ni une sculpture, ni une architecture, mais qui serait seulement un discours murmuré à soi-même, une chanson seulement faisant écho dans sa poitrine, des lignes et des couleurs seulement vues dans son imagination et qui colorent de ses propres tintes toute son âme et son organisme, ce sont des images qui n'existent pas....cette profonde doctrine philosophique, de l'identité de l'intuition et de l'expression, et un principe du sens commun, qui se moque des gens qui disent qu'ils ont des idées mais, qu'ils ne peuvent pas les exprimer ou qu'ils ont imaginé un grand tableau mais qu'ils ne peuvent pas le peindre. »²²¹

Là, Croce associe clairement l'expression à E1 et non à E2 comme précédemment.

De même, dans le *Bréviaire d'Esthétique*²²², Croce semble maintenir une certaine part de confusion entre E1 et E2 quand il associe la définition d'expression au sentiment. L'art est intuition en tant que l'artiste produit une image ou un rêve. Mais bien entendu l'artiste n'est pas un rêveur. Pendant que les images de l'artiste forment un tout cohérent, celui du rêveur est décousu et manque de cohérence. Parce que ce qui donne cohérence et unité c'est le sentiment. Les intuitions sont telles parce qu'elles représentent des sentiments. Ce n'est donc pas la pensée mais les sentiments qui donnent à l'art sa légèreté et son symbolisme.

²²⁰ *Encyclopedia Britannica*, London, 1929, vol 1 « Aesthetics », B. Croce

²²¹ op.cit. p.263-272,

²²² *Bréviaire d'esthétique*, Gilles-A Tiberghien, et Georges Bourgin ,2005

L'art est un idéal dans les quatre coins de l'image. L'art est toujours lyrique parce que c'est l'épique et le drame des sentiments. Ce que nous admirons dans des œuvres authentiques d'œuvre d'art, c'est la parfaite forme imaginative dont un état d'âme se revêt. C'est ce qu'on appelle la vie, l'unité, la consistance, la plénitude, de l'œuvre d'art. Ce qui nous offense dans de fausses œuvres d'art c'est la discorde, le manque de cohérence entre des idées abstraites et des passions non esthétiques qui donnent une unité superficielle creuse. Croce utilise le vocabulaire classique des critiques quand il utilise « sentiments » dans un sens psychologique et non épistémologique. Or comme l'affirme Patankar, justement, en tant qu'épistémologue Croce ne devrait pas affirmer que le sentiment donne de l'unité à l'intuition. Au contraire, « le sentiment, au sens épistémologique, c'est la matière non encore formée et la multiplicité auxquelles l'unité est conférée, par la spontanéité de l'esprit. Mais si l'intuition est comprise comme révélant une batteries d'images, il n'est pas difficile de voir comment le sentiment (dans le sens psychologique du terme) constitue le principe de l'unité (dans le sens psychologique). »²²³ Ce qui signifierait que les différentes parties d'un poème authentique sont fusionnées dans l'unité de l'émotion. Cas de figure qui correspond à E1 et non plus E2.

Enfin, il semble que Croce continue cette confusion entre E1 et E2 dans sa *Logique*²²⁴ lorsqu'il explique que l'expression est un signe distinctif du concept pur. Il n'y a pas de concept sans qu'il soit exprimé sous quelques formes de langage que ce soit. Penser c'est aussi parler. Celui qui ne sait pas exprimer les concepts, c'est qu'il ne les possède pas. Il n'existe pas de concept uniquement pensé, sans qu'il soit immédiatement traduit par des mots. Nous sommes dans la définition de E1. Et pourtant, plus loin, Croce poursuit en disant que le concept n'existe pas, et ne peut exister, sauvegarder dans l'expressif, et dans les formes intuitives, ou dans ce qui est appelé langage. C'est-à-dire, qu'il s'éloigne de la définition de E1, ou plus exactement E1 n'est pas une définition qui se suffit à elle-même. Elle est complétée par E2. Différemment de ce que dénonce Patankar, ce n'est pas une confusion, c'est un approfondissement de sa définition, une double épaisseur.

²²³ Patankar R.B., « What does Croce mean by «Expression », vol 1, n°1, *The British Journal*, 1960, p.122

²²⁴ « La logique come science du concept pur », *Les œuvres complètes de Benedetto Croce*, sous la direction de Gilles A. Tiberghien, Paris, Le félin, 2005-

Semblerait-il, comme l'affirme Patankar, que Croce a développé simultanément deux théories de l'art, l'une où l'art est E1 et l'autre où l'art est E2 ? Ces deux assertions totalement différentes impliquent deux propositions sur l'art qui ne sont pas liées l'une à l'autre. La proposition que l'art est interne vient de l'équation que l'art est E2. Mais le même énoncé semble étrange voire même absurde dans la perspective que l'art est E1. De même, l'énoncé que l'art est une connaissance intuitive est vraie si l'art est E2. Mais il n'a pas de validité si l'art est E1. D'autre part, l'énoncé « ce qui donne unité et cohérence à l'intuition est le sentiment » c'est lié à la proposition que l'art est E1. Mais cela n'a rien à voir avec la proposition que l'art est E2.

Ainsi cette discussion nous conduit à une seule conclusion écrit Pantakar. Croce associe de temps en temps l'art à E1 et de temps en temps à E2. Derrière le terme « expression », se cache deux théories de l'art. La théorie que l'art est E2 est certes, plus importante pour le philosophe Croce, pour qui sa principale préoccupation dans l'esthétique est d'appuyer sur l'allégation des « sens » à la spiritualité. L'autre théorie selon laquelle l'art est E1, est importante pour Croce en tant que critique d'art. L'utilisation que fait Croce du terme « expression » à n'importe quelle occasion, est déterminée par la théorie particulière qui domine son esprit à ce moment là. Parfois ces deux théories se suivent l'une et l'autre si rapidement dans son esprit qu'elles se superposent même dans une seule et même phrase. Ce qui fait dire à Patankar que pour certains lecteurs, cette superposition est déroutante.²²⁵ Pourtant Croce précise bien, dès le début de son travail

« Il n'y a pas une science de la petite intuition et une autre de l'intuition artistique, mais une seule Esthétique, science de la connaissance intuitive ou expressive, qui est le fait esthétique ou artistique. Et cette esthétique est le véritable pendant de la Logique, qui embrasse, comme faits de la même nature logique, la formation du plus petit et du plus ordinaire des concepts , et la construction du plus compliqué des systèmes scientifiques et philosophiques. »²²⁶

Il n'y a pas confusion, ou un échange intempestif d'une définition E1 par une autre définition de l'expression E2, comme le sous-entend Patankar. Mais il y a bien une double dimension

²²⁵ Patankar R.B., What does Croce mean by « Expression », vol 1, n°1, The British Journal. P.124

²²⁶ *Esthétique*, p.15

de la notion d'expression, à la fois intuition et langage intrinsèquement liés l'un à l'autre, qui ne peut exister l'un sans l'autre sans quoi, la définition crocienne de l'intuition serait dénaturée.

Chapitre 3 L'expression et la représentation

Dans le domaine de l'art, il est important d'analyser la relation entre expression et représentation. Bien souvent, en histoire de l'art classique, l'expression est logiquement opposée à la représentation dans le sens où il y a dans l'expression, une intention qui déborde la représentation. Or, Comme le souligne Giorgio Colli²²⁷, il n'y a pas d'antinomie entre représentation et expression. Comme pour Croce, dans les théories modernes de l'histoire de l'art et plus particulièrement dans le post impressionnisme, l'expression est une composante fondamentale de la représentation. Si on revient au XIX^{ème} siècle, on constate qu'elle est marquée par les conceptions positivistes de la nature, dans lesquelles on entreprend des recherches sur la constitution de la matière et sur l'exploration de l'esprit humain en psychologie expérimentale. En ce sens, le phénomène objectif de la nature observée est un produit de la conscience humaine qui dépend de la méthode et du sujet observant.²²⁸

Des théories plus contemporaines, donnent une nouvelle définition des termes représentation et expression. Comme on le sait, c'est Gombrich dans *Art et Illusion* qui va réorienter les théories de l'art en fonction de la psychologie moderne. Il affirme dans cet ouvrage, que la perception dépend de la structure de base de l'esprit et de la connaissance accumulée et des désirs fondés sur des expériences connues. Ainsi les œuvres d'arts sont-elles dépendantes de ces facteurs (structure de l'esprit, connaissance cumulée et désirs). Il ne peut pas y avoir une réalité pure, naturelle de l'expérience visuelle, comme le prétendaient les impressionnistes (théorie de l'oeil innocent).²²⁹ Nelson Goodman²³⁰, dans la prolongation de Gombrich, donne une théorie plus contemporaine, en affirmant que la représentation innovante peut révéler des différences et des ressemblances, et ainsi, nous forcer à découvrir de nouvelles associations et à refaire le monde. Nous sommes, à ce titre, dans la lignée de la pensée crocienne selon laquelle refaire le monde n'est pas compris

²²⁷ Giorgio Colli, *Philosophie de l'expression*, éditions de l'Eclat, 1988

²²⁸ Par exemple avec les théoriciens psychologues comme Emile Littré, Théodale Ribot et Hippolyte Taine, ou comme avec des psychologues comme Gustave Fechner et Charles Henry.

²²⁹ Il ne s'agit pas de développer les idées de Gombrich. Cela nous écarterait de nos propos.

²³⁰ Nelson Goodman, *Language of art*, 1976

exclusivement comme imiter, mais créer un autre monde, fabriquer des « fantaisies » dans le sens adopté par Vico.

Certes, l'art comme certaines formes expressives est composé de formes visibles et individuelles produites par l'interaction des couleurs, des lignes, des surfaces, des lumières ou des ombres relevant de tout ce qui est situé dans l'œuvre. En ce sens, l'art peut aussi bien changer d'apparence que de représentation. C'est dans cette optique que Susanne Langer²³¹ affirme que l'art est une illusion, que c'est une abstraction développée par un medium, quelle nomme « presentational symbolism ». Cette conception développe une image métaphorique selon laquelle l'art serait un produit de l'intuition qui met en évidence l'ordre des sentiments. Les sentiments sont compris comme des formes vivantes. Mais on pourrait reprocher à cette conception, de se focaliser plutôt sur la forme de l'œuvre et d'exclure l'artiste créateur. Dès lors, on retomberait dans une opposition entre expression et représentation où l'expression de l'artiste s'efface devant la représentation de ce que propose l'œuvre. Théorie contemporaine sur l'art qui se détache de celle de Croce.

Différemment, pour Alan Tormey²³² l'expression est une composante fondamentale de la représentation. La théorie du langage, qu'il développe, s'oppose à la séparation de la description de l'expression des composants linguistiques. Tormey a réussi dans son ouvrage sur l'expression à clarifier la distance qui s'établit entre les objets expressifs, les actes artistiques et les intentions. Pour lui, toutes les formes de la théorie de l'expression se fondent trop sur des prédicats anthropomorphiques impliquant des références à la personnalité artistique. L'erreur, dit-il, est d'assumer que l'existence de qualités expressives d'une œuvre d'art implique un acte antérieur d'expression. Ce qui nous conduit à affirmer que les qualités expressives d'une œuvre d'art résident dans les faits que propose l'œuvre d'art. Il prend comme exemple, le David de Bernini²³³. Selon ses critères, la sculpture, certes, représente David dans son « intense expression de détermination » mais l'œuvre elle-même n'illustre pas nécessairement une intense expression de détermination voulue antérieurement par l'artiste. Alan Tormey cherche à établir la réconciliation entre représentation et expression dans le sens où les œuvres d'art peuvent développer des

²³¹ Susanne Langer, *Feeling and Form : a theory of art*, NY, 1957, p.47

²³² Alan Tormey, *The concept of expression*, Princeton University Press 1971

²³³ op.cit., p.139

commentaires expressifs, sur les contenus représentés. Il donne comme exemple celui de l'angoisse²³⁴, dans lequel il montre que l'ambiguïté expressive inérrante dans la plus part des œuvres d'arts, semble éliminer la possibilité de lire définitivement l'œuvre d'art comme une intention spécifique de l'artiste qui voudrait exprimer par exemple l'angoisse plutôt que la tendresse ou la nostalgie. A ce niveau de la discussion, ne pouvons-nous pas constater que, dans la tradition analytique, Tormey ne s'oppose pas véritablement aux théories sur l'expression de Susanne Langer ? Ce philosophe, préfère aussi distinguer les propriétés expressives d'une œuvre des expressions représentées au sein de l'œuvre. Ne peut-on pas voir dans cette situation, un dualisme renouvelé entre représentation et expression qui conduit à se focaliser sur la forme de l'œuvre, et par conséquent à en exclure l'artiste créateur ? En cela c'est une autre approche que celle de Croce.

²³⁴ iop.cit., p.127

Chapitre 4 Peut-on concevoir le débat entre l'intuition et l'expression selon les termes de l'opposition entre le contenu et la forme ?

Pour Croce, l'expression esthétique est une synthèse de la forme et du contenu, car l'expression est un tout unique. La forme est expression mais aussi intuition. A vrai dire, quel est le fait esthétique ? Le contenu ou la forme ? Pour Croce, la relation entre la forme et le contenu est une relation artistique.

« Toute expression est une expression unique. L'activité est la fusion des impressions en un tout organique. C'est ce qu'on a toujours voulu noter en disant que l'œuvre d'art doit avoir de l'unité, ou ce qui revient au même, de l'unité dans la variété. L'expression est la synthèse du varié, ou multiple, dans l'un »²³⁵.

Ainsi, pour Croce, il s'agit d'aller au-delà de la dualité du contenu avec la forme. Il convient d'examiner désormais pourquoi et comment ce dépassement doit être traité et comprendre comment la situation de l'œuvre d'art se précise peu à peu.

Dans le chapitre II du *Bréviaire d'Esthétique*, Croce parle de l'esthétique de l'intuition comme de l'esthétique de la forme. En effet, l'intuition est présentée par Croce comme la synthèse d'impressions hétérogènes fournies à l'artiste par la réalité antérieure au moment où il crée, c'est-à-dire, dans sa vie pratique. Ces impressions reçues par l'artiste ne peuvent donner naissance à une œuvre d'art véritable, si elles ne sont pas au préalable, senties esthétiquement. Pour l'artiste, il ne suffit pas de concevoir l'idée d'un tableau ou d'un roman et de savoir tout ce qu'il y mettra, mais il faut voir son sujet avec toutes les circonstances particulières qui donneront à l'œuvre d'art une vie intérieure. La forme sous laquelle l'œuvre d'art prend forme est le fait esthétique.

Dans ce contexte, il ne s'agit pas d'une forme qui viendrait, s'appliquer à un contenu déterminé d'avance. Car, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'élaboration même, est déjà forme et c'est pour cela que l'intuition est aussi expression. Dès lors contenant et contenu ne peuvent se distinguer ; l'artiste voit la réalité et il l'exprime telle qu'il la voit. Ce qui fait que la forme n'est pas exclusivement l'expression. Elle est la vision

²³⁵ *Esthétique* p.21

elle même de la réalité qui fait l'oeuvre d'art. En ce sens Croce dit que l'intuition est forme, forme intuitive et expressive à la fois (puisque intuition est expression) où le contenu et le contenant coïncident parfaitement.

Chaque oeuvre d'art a sa forme particulière parce que chaque oeuvre d'art est une vision particulière ou encore est la création d'un objet réel qui ne peut se comparer à autre chose. Dès lors, si l'oeuvre d'art touche profondément le spectateur, c'est bien parce que l'oeuvre concrétise une réalité singulière et vivante qui provoque des émotions. Le contenu d'une oeuvre d'art pris en lui-même, ne contient pas le fait artistique. Certes, le spectateur peut se laisser prendre par le contenu parce qu'il y trouve des points communs à sa propre vision de la vie. Mais, il suffit que le même contenu soit mal exprimé, c'est-à-dire ait par exemple une forme dogmatique, pour que ce même contenu ne l'intéresse plus, ou ne l'émeuve plus. C'est en ce sens, que le fait artistique ne réside pas uniquement dans le contenu mais aussi dans la forme. Croce prendra pour exemple, la *Divine Comédie*, de Dante. Ce qui nous émeut dans cette oeuvre est certes le témoignage historique et social de la pensée de l'époque, mais c'est encore plus d'avoir créé un monde vivant singulier. Ainsi la singularité est la caractéristique de l'oeuvre d'art et de l'activité artistique. Cette singularité réside dans le fait que le contenu ne peut être dissocié de la forme.

« Les partisans du contenu admettraient que le contenu (l'élément constitutif du beau selon eux) pourrait trouver quelque utilité à s'orner de formes belles également, et à se présenter comme unité, synthèse, harmonie et ainsi de suite ; ceux de la forme, à leur tour, admettraient que , sinon l'art, du moins l'effet de l'art, pouvait s'accroître de la valeur du contenu, car on avait devant soi, dans ce cas non plus une valeur, mais la somme de deux valeurs »²³⁶.

Croce s'insurge contre ces partisans. « Ce qui dans ces esthétiques, nous intéresse, c'est précisément la dialectique qui aboutit à ce que les partisans du contenu deviennent involontairement partisans de la forme et réciproquement ; et que les uns se mettent à la place des autres. Ce qui les conduit à s'y arrêter dans l'incertitude, et à revenir à la leur, qui leur cause la même incertitude ».²³⁷

²³⁶ *Bréviaire d'Esthétique* p.46

²³⁷ Ibid.

a- De l'opposition de la forme et du contenu

En premier lieu, il est important de comprendre l'enjeu du débat sur le contenu et la forme, tel qu'il se pose chez Hegel. Ce débat apparaît déjà très tôt, en Italie, chez De Sanctis et a influencé directement la façon dont Benedetto Croce, dans son *Esthétique*, traite de la notion d'expression.²³⁸ En effet, dans le cadre de nos recherches, il s'agit de se maintenir sur la distinction entre la forme élément sensible et la forme synthèse créatrice, c'est-à-dire entre forme ou mode d'expérience artistique, sans se limiter à la définition que donne Hegel dans son *Esthétique*. Nous nous tiendrons à la notion de forme comme synthèse artistique, comme mode d'expérience plutôt qu'à la notion de forme comme unique élément extérieur sensible. Bien entendu, lié à la forme comme synthèse artistique, il est nécessaire d'analyser le contenu qui y est intimement lié. Hegel en définissant l'art comme manifestation sensible de l'idée – l'idée constituant le contenu et l'élément sensible de la forme, confère à l'art des obligations paradoxales. En effet, il lui a donné à résoudre ce qui ne peut l'être, puisque les deux éléments placés en présence l'un de l'autre par cette définition, le contenu et la forme sensible représentent deux modes, deux formes de conscience différentes. Une forme affronte l'autre, selon le dernier sens qui est conféré au terme de forme. Benedetto Croce souligne dans son ouvrage sur Hegel²³⁹, comment se présente ce conflit qui surgit entre ces deux formes de conscience, qui ne peut se terminer, que par la victoire de l'Idée. De ce fait, le contenu de l'œuvre d'art défini comme Idée pure chez Hegel, porte en lui « l'arme » qui va dissoudre l'art (la mort de l'art écrit Croce) pour laisser place à la philosophie. Dans le cadre de l'histoire de l'esprit du philosophe allemand, seule la philosophie est le plus intimement liée à l'idée et à l'esprit.

Voyons plus en détail comment la notion de contenu est génératrice de conflits qui iront jusqu'à porter la fin de l'art. Croce s'oppose à son maître allemand (Hegel) en dénonçant que non seulement l'art n'est pas mort mais que l'art est autonome.

Ainsi, pour mieux comprendre l'origine de la pensée de Croce sur l'esthétique, il est important aussi, de revenir sur celle de Hegel et d'en voir ses influences directes ou

²³⁸ Problème traité dans les chapitres 5 et 6 de la première partie.

²³⁹ *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel* (étude publiée pour la première fois en 1906 et qui a été ultérieurement intégrée à l'ouvrage *Essais sur Hegel*).

indirectes. il sera aussi intéressant de souligner comment certains arguments de l'Esthétique de Hegel, peuvent se rapporter à l'art contemporain et notamment à l'art abstrait.

Hegel, distinguait trois époques dans le cours de l'histoire : la symbolique, la grecque et la chrétienne. Au cours de la première, celle de l'art symbolique, l'œuvre d'art se détache de l'objet naturel, lequel appartient intégralement au sensible, n'étant rien d'autre qu'une chose matérielle limitée à elle-même. Il est intéressant de noter comment à ce premier stade qui manifeste l'époque symbolique, le problème proprement esthétique émerge. Car il s'agit de l'origine de l'art. Un contenu est en train de se dégager de l'objet naturel pur et simple. Mais, il s'agit, selon Hegel, d'un contenu qui est plus intensément en lutte contre la forme. « C'est un combat entre le fond encore opposé à la vraie notion de l'idéal et la forme et la forme qui ne lui est plus homogène. »²⁴⁰

L'explication du symbole se trouve impliquée dans l'idée qui existe en elle-même et a conscience d'elle-même, dans l'esprit²⁴¹. D'où la prééminence de la forme sensible à l'égard du contenu. De façon générale, écrit Hegel, il y a un manque de coordination entre la forme et le contenu. Sans entrer dans les détails de la discussion, car cela nous éloignerai trop de notre sujet, Hegel écrit qu'à ce stade de l'art symbolique - il donne l'exemple des pyramides égyptiennes - la forme est comme un revêtement qui enveloppe le contenu. En conséquence celui-ci est mort dans le sens où il ne lui est pas donné de pénétrer la forme, de la faire vivre. En effet, les pyramides donnent l'image la plus simple de l'art symbolique, comme celle d'énormes « cristaux », d'enveloppes produites par l'art qui entourent un intérieur caché. Mais il s'agit d'un intérieur dépourvu d'attributs naturels et qui n'a de sens que par le rapport qu'il entretient avec lui.²⁴² Hegel poursuit en affirmant que les Egyptiens sont « le peuple véritablement artiste, parce que chez eux, l'esprit encore retenu, il est vrai, dans la réalité extérieure, fait effort, et montre une activité infatigable pour satisfaire ce besoin qui le tourmente, de manifester sa pensée au-dehors par des phénomènes naturels comme de façonner ceux-ci pour en faire des objets d'intuition, non de pensée »²⁴³.

²⁴⁰ Hegel, *Esthétique*, édition Jankélévitch, Aubier, Paris, 1945, désignée par J. (J.II, p.25)

²⁴¹ Voir à ce propos l'ouvrage D'Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, 1989.

²⁴² op.cit. J.II.p.67

²⁴³ op.cit J.II, p.65

C'est en ce sens que Hegel en souligne les limites en concluant que les monuments des Egyptiens restent toujours muets et mystérieux, sans mouvement parce qu'ils n'ont pas trouvé la vie qui leur est propre, ni le langage clair de l'esprit.²⁴⁴ D'où le caractère énigmatique des symboles. Mais Hegel reconnaît que par le moyen de l'art, les Egyptiens ont le mérite de chercher à prendre conscience de leur vie intérieure, de se l'approprier, par des formes extérieures même si cela demeure une entreprise incomplète.

Lorsque cette période symbolique se dissout et se laisse absorber par l'époque classique, cela signifie que la tentative a réussi. Les grecs ont résolu l'énigme de l'art et libéré l'art égyptien des bandelettes qui le paralysent. Ce n'est qu'avec l'art grec que nous nous trouvons en présence d'une création artistique au sens propre du terme. Un changement décisif se produit où les deux parties sont réconciliées.

« Du moment où l'esprit s'est compris comme esprit, tout devient fixe, clair et précis. Son union avec la forme qui lui convient, est aussi quelque chose de positif, qui n'a plus besoin d'être une combinaison artificielle de l'imagination »²⁴⁵.

Le contenu et la forme conjuguent leurs effets et se rejoignent, formant un tout. L'art devient totalité, où le spirituel y est rendu sensible et le sensible spiritualisé. Ainsi, l'hermétisme de l'art symbolique éclate-t-il, et le contenu apparaît ouvertement, clairement. Il pénètre la forme qui l'enveloppe, se laisse absorber et par la forme sensible, et celle-ci ne fait plus qu'un avec lui. La beauté classique dit Hegel est animée d'une signification qu'elle n'emprunte pas ailleurs. Elle ne signifie pas autre chose, elle porte sa propre signification. Nous ne sommes pas obligés de sortir de l'œuvre d'art pour en découvrir le sens, nous n'avons qu'à l'accepter, tel qu'il apparaît dans la fusion complète du contenu et de la forme ; c'est-à-dire tel qu'il apparaît dans l'incarnation esthétique. La Beauté classique dit Hegel est animé d'une signification qu'elle n'emprunte pas ailleurs. Elle ne signifie pas autre chose, elle porte sa propre signification. Nous ne sommes pas obligés de sortir de l'œuvre d'art pour en découvrir le sens, nous n'avons qu'à l'accepter, tel qu'il apparaît dans la fusion

²⁴⁴ *ibid.*

²⁴⁵ *op.cit.*J.II, p.150

complète du contenu et de la forme- tel qu'il apparaît dans l'incarnation esthétique²⁴⁶. Certes Hegel pense à l'art grec lorsque la mythologie grec se révèle dans la sculpture « classique » mais nous ne pouvons pas nous empêcher de penser à l'art abstrait²⁴⁷.

Or, c'est par cette fusion que l'artiste exprime toute la liberté artistique.²⁴⁸

« Cette liberté ne s'obtient qu'autant que l'artiste sait fondre complètement la signification générale dans la forme individuelle, et, en même temps, élever les formes physiques à la hauteur de l'expression vraie du sens spirituel. Par là nous voyons l'art abandonner, à la fois, cette raideur et cette contrainte qui l'enchaînaient à son début, ainsi que ce défaut de mesure qui fait que l'idée dépasse la forme individuelle destinée à l'exprimer. Il acquiert cette vitalité par laquelle les formes du corps perdent l'uniformité abstraite d'un type emprunté, aussi bien que l'exactitude naturelle jusqu'à l'illusion. Il atteint à l'individualité classique, qui, au contraire, en même temps qu'elle anime et individualise la forme générale, fait du réel et du sensible l'expression parfaite de l'esprit. »²⁴⁹

Mais cette réconciliation entre l'intérieur et l'extérieur, la signification et son incarnation sensible, l'heureux accord entre le contenu et la forme obtenue dans l'art grec, ne devaient cependant pas durer. Certes, l'époque classique, pour Hegel, implique l'avènement réel de l'art. C'est une synthèse créatrice qui a réussi. Mais dès qu'il s'agit des rapports de celui-ci avec l'art romantique, le passage s'oppose différemment et prend un même sens opposé à celui du passage de l'art symbolique à l'art « classique ». Voyons ce qu'il en est.

Lorsque nous passons de l'art classique à l'art romantique, nous assistons à la désintégration de la synthèse, qui constituait l'art classique et même l'art en général. Si on compare le problème de cette époque à celui que se posaient les anciens égyptiens, on s'aperçoit qu'il est diamétralement opposé. En effet, dans l'art symbolique, l'enveloppe extérieure étouffait sous la masse pesante, le contenu était emprisonné dans l'énorme pyramide. Dans l'art romantique, en revanche, la force et le dynamisme du contenu sont tels qu'ils font craquer

²⁴⁶ Nous constatons une directe influence de Hegel sur l'origine du débat entre contenu et forme qu'entretient Croce dans son *Esthétique*.

²⁴⁷ Voir chapitre 5 de la troisième partie

²⁴⁸ Nous verrons dans la troisième partie de nos recherches, comment cette définition de la liberté artistique donnée par Hegel peut être rapprochée de celle qui semble être donnée par l'art abstrait.

²⁴⁹ op.cit.J.III, 1ère partie, p.189

l'enveloppe. N'oublions pas que le vrai concept de l'esprit, selon Hegel doit abandonner cet accord avec le monde sensible qu'il avait atteint avec tant de grâce et de beauté, dans l'âge classique. Ainsi l'esprit doit-il trouver sa nature intime qui « a pour essence la conformité de lui-même avec lui-même, l'unité de son idée et de sa réalisation. Il ne peut donc trouver de réalité qui lui corresponde que dans son monde propre, dans le monde spirituel du sentiment et de l'âme, en un mot de l'intériorité. Par là il parvient à la conscience d'avoir en lui-même son objet, son existence comme esprit, à jouir ainsi de sa nature infinie et de sa liberté.»²⁵⁰

Nous comprenons le principe fondamental de l'art romantique comme étant l'esprit qui s'élève jusqu'à lui-même et qui de ce fait ne cherche plus une forme dans le monde sensible, comme aux âges précédents. Ainsi, pouvons-nous dire que l'art romantique se distingue par la dilution successive de la forme extérieure. En conséquence, Hegel se référera à la peinture, à la musique et à la poésie en tant qu'arts caractéristiques de l'époque romantique.

Réfléchissons, un instant sur la peinture dans l'art romantique décrit par Hegel comme dépassement de l'expression. Le contenu essentiel de la peinture est le sentiment qui devient sujet. La peinture représente l'intérieur sous la forme d'objets extérieurs. Mais, souligne Hegel « ce qui fait ici comme le noyau de la représentation, ce ne sont pas ces objets en eux-mêmes, c'est la vitalité et l'animation de la conception et de l'exécution personnelle, c'est l'âme de l'artiste qui se reflète dans son œuvre et qui offre, non pas une simple reproduction des objets extérieurs, mais lui-même et sa pensée intime. »²⁵¹

Croce, en parlera comme de la synthèse artistique. Ainsi, le sentiment traverse l'objet qui passe au second plan. Cette situation ne peut-elle pas se rapporter à l'art abstrait?²⁵² L'expression du sentiment en tant qu'écho des impressions de l'âme s'éloigne de la sculpture et de l'architecture mais se rapproche de la musique ou de la poésie. La peinture constitue une étape transitoire à l'égard de ces deux dernières. C'est la surface où le solide est transformé, réduit à sa bidimensionalité, qui manifeste la concentration de l'âme en elle-

²⁵⁰ op. cit. J.II, p.243

²⁵¹ op.cit. J.III, 1ère partie, p.207

²⁵² En effet, avec l'art abstrait l'objet ira jusqu'à disparaître. Voir chapitre 5 de la troisième partie

même. L'étendue efface seulement une des trois dimensions mais déjà en cela elle s'affranchit de la matière, devient plus abstraite et constitue le progrès nécessaire qui conduit à se dépasser vers l'esprit. Les objets deviennent un reflet de l'esprit, ne sont plus des objets naturels. Il y a révélation de la spiritualité par la destruction de l'existence réelle. A ce titre, Hegel oppose la sculpture à la peinture pour mieux souligner ce progrès.

« La particularité dont la sculpture fait abstraction, c'est la couleur ; de sorte qu'il ne restait plus que l'abstraction de la forme visible. Dans la peinture, c'est le contraire qui s'offre à nous. Car ce qui fait le fond de ses représentations c'est l'intériorité spirituelle, qui ne se manifeste dans les formes du monde extérieur qu'autant qu'elle paraît s'en détacher pour se replier sur elle-même. »²⁵³

En cela l'art s'adresse à l'esprit et le plaisir qu'à le spectateur n'est pas dans la reconnaissance de l'objet réel mais dans celle de la manifestation de l'esprit à travers la forme, la couleur et la lumière.²⁵⁴ Ainsi Hegel, explique-t-il en détail comment ces trois éléments de la peinture contribuent à révéler l'esprit. Nous ne rentrerons pas dans le détail car cela nous éloignerait de notre sujet.

Toutefois, il est intéressant de noter un ou deux exemples concernant la couleur, qui révèlent le caractère universel de l'art. Certes, Hegel, se réfère aux peintres classiques mais il n'en demeure pas moins, que l'on peut rapprocher ses propos, de ceux des peintres contemporains. Ainsi, écrit-il :

« Il n'en est pas moins vrai, que c'est seulement par l'emploi des couleurs que la peinture atteint, dans l'expression de l'âme, jusqu'au degré où elle paraît véritablement vivante. »²⁵⁵

Dans ce contexte, Hegel prend l'exemple des peintres vénitiens et hollandais qui selon lui, sont les maîtres de la couleur en ce que celle-ci devient véritablement vivante parce qu'elle se manifeste comme l'expression de l'âme. La peinture à l'huile est un procédé qui permet à l'œil de capter un jeu d'illusions où on ne peut dire où une couleur commence et où elle finit

²⁵³ op.cit. J.III, 1ère partie, p.208

²⁵⁴ Nous développerons, dans les chapitres suivants, la question du jugement esthétique du spectateur.

²⁵⁵ op.cit. J.III, 1ère partie, p.243

et « cela d'une manière si insaisissable si fugitive que la peinture commence à passer dans le domaine de la musique »²⁵⁶.

Comme les notes de musiques, les couleurs se croisent se superposent s'enchaînent et apparaissent l'une à travers l'autre, « comme une force qui agit du dedans à travers une forme extérieure » poursuit Hegel. Ne peut-on pas rapprocher cette comparaison a de nombreux peintres abstraits qui associent aussi la musique à la peinture?

Hegel essaye parfois, conscient de la difficulté, de présenter le processus de dissolution de la matérialité formelle, comme une spiritualisation de la matière. C'est dans cette perspective qu'il peut considérer la musique comme un progrès sur la peinture.

« Mais c'est la musique qui seule, va jusqu'à cette négation complète de l'étendue, et consomme cette transformation progressive. La peinture au contraire, laisse encore subsister l'étendue ; elle efface seulement une des trois dimensions ; de sorte qu'elle prend pour élément de ses représentations, la surface. Cette réduction du solide à la surface, est une conséquence du principe de la concentration de l'âme en elle-même. »²⁵⁷

Ainsi nous comprenons que lorsque Hegel traite de la poésie, qui constitue encore un progrès à l'égard de la musique, il ne peut plus dissimuler ce dont il s'agit : la subtilisation de tout élément sensible. La singularité caractéristique de la poésie, ce troisième art de l'époque romantique, réside dans le pouvoir qu'elle a, qui permet à l'esprit de ne plus être lié à la matière sensible. Arrivé à ce point l'art est un paradoxe parce qu'il s'évade de lui-même. Le son, l'élément musical, n'est plus, en ce qui concerne la poésie. Hegel décrit, à ce propos l'art du poète comme l'art dans lequel l'esprit n'est plus lié à une matière sensible. Arrivé à ce moment, l'art atteint un point critique paradoxal. Il s'évade de lui même dès l'instant où il quitte ce qui constitue ses fonctions spécifiques, qui sont de permettre à l'esprit, enfin réconcilié avec le sensible, de se révéler.

L'art romantique aboutit à un dilemme que Hegel formule aussi en déclarant que le contenu de l'art, dans son égocentricité, devient indifférent à la forme et à la figuration. L'extérieur a perdu la faculté d'exprimer l'intérieur, écrit Hegel, mais s'il lui est encore demandé de le

²⁵⁶ op. cit.

²⁵⁷ op.cit. J.III, Ière partie, p.207

faire, il ne peut y parvenir qu'en soulignant son impuissance à exprimer son rôle jusqu'à n'être plus que le signe indicateur qui dirige l'attention vers le contenu, celui-ci seul constituant l'essentiel. Remarquons que cet acheminement de l'art symbolique vers l'art classique et finalement vers l'art romantique, que nous venons de retracer est caractérisé de façon insuffisante si nous négligeons de faire entrer en ligne de compte le fait que l'histoire de l'art s'inscrit dans un tout plus vaste, l'histoire de l'esprit.

Ainsi pour résumer, le passage d'un âge à un autre, est « édification » pour le mouvement allant du symbolique au classique, et au contraire, dans le rapport classique romantique, il se manifeste comme destruction de l'art. Dans ce dernier cas, il s'agit véritablement, d'un effondrement, d'une dissolution de l'art. En effet sachant que pour Hegel la clé de voûte du royaume de l'art est l'art classique, celui-ci seul constitue la base solide de l'art. Croce parlera plutôt, de la « mort » de l'art.

Lorsque Hegel amalgame l'histoire de l'art à l'histoire de l'esprit, c'est parce que pour lui, l'art est la manifestation sensible de l'idée. Cet élément extérieur est appelé forme. L'idée est le contenu. Mais dès l'instant où l'art s'est établi, où il constitue l'un des royaumes de l'esprit - mode de conscience et forme de réalité - un glissement essentiel de sens du terme forme se produit. Certes Hegel affirme-t-il que les stades traversés par l'esprit sont identiques quant au contenu, que seule la forme se modifie. Mais cette distinction radicale n'est pas maintenue jusqu'au bout. En effet, quand Hegel doit décrire le stade esthétique, c'est-à-dire sa forme sensible, il est conduit à élargir le champ de la forme. Parce que la forme s'empare du contenu, dont il est dit qu'elle ne peut s'en séparer et qu'elle ne fait qu'un avec elle. Alors, la forme cesse d'être cette zone extérieure sensible, qui permettait de la distinguer du contenu ; la forme est l'art dans toute sa consécration substantielle. Elle prend la valeur de la synthèse artistique ; Synthèse artistique que Croce développe longuement dans son *Esthétique*.

Hegel évoque l'art grec et souligne que ce que les artistes de cette époque avaient à dire, ne venait pas d'ailleurs mais était un, avec la façon de le transmettre. C'est pourquoi les artistes de l'époque classique créaient des œuvres d'art dans un sens qui ne se limite pas à la création de la forme extérieure. Ils ont créé, au sens plein et substantiel du terme, les dieux de leur peuple. En ceux-ci, l'art se révèle synthèse créatrice, bloc cohérent, phénomène

homogène, mode de conscience et royaume de l'esprit. Cette cohérence, cette homogénéité, cette synthèse créatrice seront repris dans *l'Esthétique* de Croce.

Nous venons de voir comment le glissement d'une notion de forme à une autre est intimement lié chez Hegel, à la coordination de l'histoire de l'art à l'histoire de l'esprit. Dès lors, examinons plus en détail comment la notion de contenu est génératrice de conflits qui iront jusqu'à conduire à la fin de l'art. Dans la pensée de Hegel, l'art est considéré comme un stade de l'évolution de l'esprit, dans l'ensemble des autres formes de conscience. Notons que dans le système hégélien, ce ne sont pas uniquement les différents stades de l'art qui trouvent leur mode d'existence extérieure par une suite de processus de dissolution ; c'est en effet, le cas de tous les différents éléments de l'esprit.

Nous avons montré précédemment comment dans l'art romantique il y avait une dissolution, qui non seulement permettait le passage de l'art classique à l'art romantique, mais qui était dissolution de l'art en général. Revenons précisément à la notion de contenu qui est la source de ces dissolutions. Ainsi, est-ce en raison du contenu que l'art classique, et partant la synthèse esthétique créatrice, est le mode de conscience esthétique, et qu'il vole en éclats. En effet, le contenu de l'art romantique (qui suit l'art classique) vient de l'extérieur en empruntant les données de la religion chrétienne. La question de contenu porte en elle le conflit qui va mettre fin à l'esthétique. Celle-ci, ne peut exister, selon Hegel, que s'il y a unité totale du contenu et de la forme sensible. On comprend, que dans la logique de Hegel, l'art classique est bien supérieur à l'art romantique, mais le contenu qui est la cause de l'infériorité esthétique de l'art romantique, occupe à un point de vue différent et définitif, un rang plus élevé. L'art classique, a certes, atteint l'apogée de l'art, mais cet apogée ne met pas le point final aux possibilités de développements de l'esprit et l'art romantique indique le champ sur lequel s'ouvre les possibilités. L'art passe à un autre mode de conscience, à la forme religieuse qui réalisera avec plus de richesse les possibilités de l'esprit. Lorsque le contenu de l'art romantique gagne en puissance et que la forme sensible s'affaiblit et se dissout, ce n'est pas vraiment la forme sensible au sens limité qui se désintègre, c'est la forme esthétique tout entière, le mode de conscience artistique. En passant par le contenu, un nouveau mode de conscience entre en scène. Ce qu'apporte l'art romantique, c'est moins une contribution à l'histoire de l'art qu'une contribution à celle de l'esprit. L'art romantique fait apparaître, en effet avec évidence, que si l'essence de l'esprit doit pouvoir

se manifester en conformité avec son caractère définitif, il faut que l'esprit ait à sa disposition des ressources plus vastes que celles que l'art peut offrir. L'art romantique aboutit à un éclatement, écrit Hegel, par lequel tout lien un peu profond entre l'extérieur et l'intérieur est rompu, dans lequel le contenu et la forme sensible se juxtaposent en éléments étrangers et qui, par conséquent, marque la démission de l'art au profit d'une forme, d'un mode de conscience plus apte à faire entendre avec autorité le message de l'idée.

En effet, dans l'accidentel, tout objet est objet de l'art. La matière que l'art met en œuvre est accidentelle et extérieure; Hegel oppose l'art classique à l'art romantique pour mieux comprendre la prépondérance de l'accidentel qui va conduire peu à peu à la « ruine de l'art »²⁵⁸. Ainsi écrit-il « Dans les œuvres plastiques de l'art classique, l'élément intérieur et spirituel est si étroitement lié à l'élément extérieur, que celui-ci est la forme même de l'intériorité et ne s'en détache pas comme terme indépendant. Mais dans l'art romantique où l'âme se retire en elle-même, tout ce que renferme le monde extérieur obtient le droit de se développer séparément, de se maintenir dans son existence propre et particulière. »²⁵⁹

D'où l'intériorité romantique peut se manifester dans de multiples situations, dans diverses circonstances dans les relations les plus opposées. Car ce que l'on cherche, explique Hegel ce n'est pas une idée objective, un principe général mais la manière d'être de l'individu, son aspect subjectif. Ainsi, dans l'art romantique, toutes les manifestations (grandes ou petites, morales ou immorales) de la vie ont une place; d'autant que comme, l'art devenant de plus en plus profane, l'artiste a d'avantage de liberté pour représenter les détails du monde réel, les incidents secondaires, l'accidentel ou les accessoires, comme le définit Hegel. Celui-ci donne un exemple très clair avec Shakespeare « Ainsi nous voyons dans Shakespeare des actions particulières, sans lien avec l'action totale, se disséminer dans la pièce présenter une foule d'incidents secondaires où toutes les situations viennent prendre place. Des plus hautes régions, des intérêts les plus importants, on descend aux détails les plus vulgaires et aux choses les plus insignifiantes : par exemple, dans *Hamlet* la conversation des sentinelles

²⁵⁸ Or, comme nous l'avons vu dans la première partie, Croce n'affirmerait pas que la matière, que l'art met en œuvre, soit « accidentelle ou extérieure ». Mais plutôt que la matière est totalement partie intégrante au contenu de l'art. En cela, « l'accidentel » défini par Hegel, participe pleinement à l'art, selon Croce, et n'est en aucune manière ruine de l'art.

²⁵⁹ op.cit. p.201

aussi bien que la cour royale ; dans *Roméo et Juliette*, les propos des domestiques ; dans d'autres pièces, sans compter les bouffons, les scènes de taverne, ou rien ne manque à la décoration ». Toutes ces particularités de la vie réelle sont certes, comme l'écrit Hegel, de simples accessoires par rapport au fond qui est de plus haute importance. Mais comme ils sont représentés pour eux-mêmes ils contribuent à la ruine de l'art, de l'art romantique. Or, avec Croce, on comprend justement, que ces détails du monde réel, ces incidents secondaires, associés à l'ensemble de l'œuvre, participent aussi à l'intégralité de la synthèse créatrice opérée par l'artiste. L'œuvre d'art forme un tout indivisible où la forme et le contenu sont indissociables. La réussite de l'œuvre, le talent de l'artiste réside dans l'équilibre atteint de la fusion du contenu avec la forme.

Cependant, Hegel poursuivant ses propos, explique que le talent de l'artiste quand il se montre seul et que l'intérêt pour l'objet représenté ne porte que sur l'exécution de l'œuvre et non sur l'œuvre elle-même, implique que c'est l'artiste lui-même qui s'introduit dans l'objet qu'il veut représenter. Hegel écrit :

« sa (celle de l'artiste moderne) tâche consiste principalement à refouler tout ce qui tend à obtenir ou paraît avoir une valeur objective et une forme fixe dans le monde extérieur, à l'éclipser et l'effacer par la puissance de ses idées propres par des éclairs d'imagination et des conceptions frappantes....la représentation n'est plus qu'un jeu de l'imagination, qui combine à son gré les objets, altère et bouleverse leurs rapports, un dévergondage de l'esprit qui s'agite en tout sens et se met à la torture pour trouver des conceptions extraordinaires pour lesquelles l'auteur se trahit, lui et son objet. »²⁶⁰

Argument intéressant de Hegel, qui critique l'artiste moderne mais qui justement explique le chemin emprunté par les artistes contemporains de l'abstraction, où l'objet se transforme et disparaît.

Or, ce que dénonce Croce c'est l'attitude de Hegel, quand il explique la subjectivité de l'artiste qui ne concerne plus les moyens extérieurs de l'œuvre d'art, mais le fond même de la représentation d'où en découle que l'art n'est plus. Pour Hegel c'est la fin de l'art. En effet, l'apparence en elle même est objet essentiel de l'art, les moyens de représentation deviennent eux-mêmes un but, l'habileté de l'artiste dans l'emploi des moyens techniques,

²⁶⁰ op.cit. J.II p.333

devient aussi important voir plus, que l'objet réel dans les œuvres d'art, ce qui conduit Hegel à critiquer l'art moderne en l'associant à la fin de l'art (romantique). Pour Hegel, l'artiste moderne met sa subjectivité au-dessus de l'œuvre et de son contenu ; l'artiste croit que par sa puissance et par son choix, il peut s'affranchir de toutes les conditions imposées dans la nature déterminée du fond comme de la forme. A cela, Croce s'oppose en défendant le travail de l'artiste qui n'est pas, comme nous venons de le voir avec Hegel, de mettre la forme au dessus du contenu (dans la situation de l'artiste moderne), mais de fusionner la forme au contenu. Pour Croce, l'artiste ne trahit ni lui-même, ni « son objet ». Il réalise l'expression de sa connaissance intuitive du monde.

Nous savons que dans la pensée de Hegel, l'art est considéré comme un stade de l'évolution de l'esprit, inclus dans l'ensemble des autres formes de conscience. Notons que dans le système hégélien, ce ne sont pas uniquement les différents stades de l'art qui trouvent leur mode d'existence extérieure par une suite de processus de dissolution ; c'est en fait, le cas de tous les différents éléments de l'esprit. Hegel écrit que « l'homme ne peut pas s'en tenir à l'intériorité comme telle, à la pure pensée, au monde des lois avec leur universalité ; il a besoin aussi d'une existence sensible, de tout ce qui relève du sentiment du cœur, de la vie affective »²⁶¹.

Cette attitude, va conduire à une contradiction que Hegel explique sous forme de lutte et qui peut donner naissance à l'insatisfaction, au tourment voire même au désespoir. L'homme alors aspire à une satisfaction qui est de trouver une solution à cette contradiction en résolvant les besoins immédiats de la vie (la faim, la soif, la satiété)). Mais cette satisfaction est finie et limitée et à son tour crée de nouveaux besoins. De même pour la soif de la connaissance Hegel écrit « le désir impulsif de savoir, la soif de connaissance (du plus bas degré de l'échelle jusqu'à l'échelon suprême où se situe l'inspection philosophique) procède toujours de cette aspiration à dépasser cet état qui est le contraire de la liberté pour s'approprier le monde par la représentation et la pensée »²⁶².

L'objectivation immédiate de la liberté se situe dans le désir, le savoir, le vouloir. Par exemple la liberté dans l'action s'efforce de donner une réalité à ce qu'il y a de rationnel

²⁶¹ op.cit. J.1, p.130

²⁶² op.cit

dans la volonté. Cet élément rationnel, la volonté le réalise par exemple sous la forme vivante de l'état. Pourtant, poursuit Hegel, le contenu de cette liberté et de cette satisfaction demeure limité. En effet, la liberté et le contentement possèdent un caractère fini. Or là où il y a finitude, l'opposition et la contradiction réapparaissent. D'où pour Hegel, le vrai seul est solution absolue, et l'art, la religion, la philosophie sont capables d'approcher l'absolu²⁶³. Mais la vérité suprême (et non relative), la vérité en tant que telle, constitue la solution de l'opposition et de la contradiction suprême. Le vrai seul, est solution absolue.²⁶⁴ Hegel poursuit « Et c'est seulement quand on atteint à la réalité de cette suprême unité, qu'on est dans la région de la vérité, de la liberté, de la satisfaction ».

Or pour Croce, cette unité réside dans la transposition esthétique. En ce sens, l'art est ce moment absolu qui procure satisfaction à l'homme, parce qu'il permet à celui-ci, d'exprimer sa connaissance du monde, et d'en prendre conscience.²⁶⁵

Pour ce qui est de l'art, le sensible est spiritualisé dans l'art comme l'esprit y apparaît sous une forme sensible. C'est en ce sens que le sensible dans l'œuvre artistique participe à la sphère de l'idée, mais à la différence des idées de la pensée pure, cet élément idéal doit en même temps se manifester extérieurement comme une chose. D'où le fait que, pour Hegel, les créations de l'art ne sont pas des pensées ni des concepts, mais un déploiement extérieur du concept, qui s'appréhende dans ce qui est autre que lui et pourtant qui est à lui. Comment s'opère ce mouvement ? Hegel l'explique en ces termes :

« Le besoin général de l'art est donc le besoin rationnel qui pousse l'homme à prendre conscience du monde intérieur et extérieur et à en faire un objet dans lequel il se reconnaisse lui-même. Il satisfait ces besoins de liberté spirituelle d'un côté, intérieurement, en faisant être pour soi ce qui est, mais aussi en réalisant extérieurement cet être pour soi,

²⁶³ op.cit. J.1, p.134. Ajoutons, que pour Hegel, la religion constitue la sphère générale dans laquelle l'homme prend conscience de la totalité concrète unique comme étant à la fois sa propre essence et l'essence de la nature. Il explique aussi que l'art appartient aussi à la sphère absolue de l'esprit et se place par son contenu, sur le même terrain que la religion et que la philosophie.

²⁶⁴ op.cit. J.1, p.132

²⁶⁵ Voir première partie

et partant, en mettant ce qui est en lui à la portée du regard de la connaissance des autres et de lui même, grâce à ce dédoublement. »²⁶⁶

Nous venons de voir comment ce glissement d'une notion de forme à une autre est intimement lié chez Hegel, à la coordination de l'histoire de l'art à l'histoire de l'esprit. Mais dans le cadre de nos recherches, il est fondamental de maintenir la distinction entre la forme, élément sensible et la forme, synthèse créatrice, entre forme ou mode d'expérience artistique, sans se limiter à la définition que donne Hegel dans son Esthétique. Nous nous tiendrons à la notion de forme comme synthèse artistique, comme mode d'expérience plutôt qu'à la notion de forme comme élément strictement extérieur et sensible. Bien entendu, lié à la forme comme synthèse artistique, il est nécessaire d'analyser le contenu qui y est intimement lié.

Pour Hegel, le contenu porte en lui le conflit qui va mettre fin à l'esthétique²⁶⁷. Or dans l'Esthétique de Croce, à aucun moment, il n'est question de dissolution d'un genre d'art pour laisser place à un autre, puisque chaque moment artistique participe à la définition de l'art, étant chacun la réalisation de la synthèse créatrice. Ainsi, le philosophe italien, ne fait pas de distinction entre les différentes époques d'artistes (artistes égyptiens, artistes grecs, artistes classiques, artistes romantiques, artistes modernes). L'art est bien vivant²⁶⁸ et universel quelle que soit l'époque ou le lieu.

Mais, pour Hegel, ce n'est qu'avec le dernier stade de prise de conscience, qui est la philosophie, que les « malentendus » des formes spirituelles précédentes sont définitivement éliminés. En cela, la philosophie est plus intimement liée à l'Idée de l'esprit que l'art et la religion. Elle occupe une position maîtresse.

L'esprit a créé l'art et l'œuvre d'art comme un chaînon conciliateur, un intermédiaire. Mais même dans ce rôle, l'art, ajoute Hegel, n'est pas à la hauteur, puisqu'il est lui-même indissolublement lié à l'extérieur et au sensible. Dès lors nous pouvons dire que, ce contenu, dont l'art doit se saisir et auquel il a mission de donner une figuration sensible, projette une

²⁶⁶ op.cit.J.1, p.55

²⁶⁷ Ce que nous avons précédemment décrit avec comme exemple le passage de l'art classique à l'art romantique.

²⁶⁸ Pour reprendre les propos de Croce dans *Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel*.

ombre sur les spéculations esthétiques de Hegel, et menace l'existence même de l'art. Spéculations esthétiques que De Sanctis et Croce, ont distancées.²⁶⁹

b- De la circularité de l'esprit.

Alors que Hegel, développe linéairement les différentes étapes de l'esprit, Croce démontre que la vie de l'esprit n'est ni compartimentée, ni linéaire. On peut parler de circularité de l'esprit. La position de Croce repose sur la réalité, comme un système dynamique aux formes interdépendantes. Pour emprunter les propos de F. L. Muller²⁷⁰, cette conception crocienne de la circularité spirituelle s'apparente au cours et recours de Giambattista Vico. A l'instar des post-kantiens, Croce conçoit la réalité comme un système dont on ne peut isoler une des formes sans se condamner à l'incompréhension. Dire qu'une idée est intelligible, c'est affirmer qu'elle a sa place dans un système rationnel, en-dehors duquel elle serait incompréhensible, tandis que ce système lui-même apparaîtrait incomplet. La tâche essentielle du philosophe est par conséquent de distinguer les diverses formes de l'esprit, de s'efforcer d'en découvrir les relations, et de montrer comment leur union peut constituer le monde concret de l'expérience. Aussi, Croce après ses recherches sur l'art, se penche-t-il sur la question des rapports de l'activité esthétique avec les autres activités de l'esprit. Si l'art n'est pas du domaine de la logique, qu'est-ce que la logique ? Si l'art est unité indifférenciée du possible et du réel qu'est-ce que l'histoire ? Est posé alors, le problème du réel et de la connaissance. A la question : Qu'est-ce que le réel ? C'est en parfait accord avec la pensée moderne que Croce répond : le concret seul est réel. C'est pourquoi les sciences, au pluriel, toutes abstraites par nature, ne peuvent à ses yeux nous fournir une connaissance adéquate de la réalité²⁷¹. Seul l'intuition fournit l'universel concret.

Dans *La poésie*, Croce parle aussi de la circularité spirituelle :

²⁶⁹ Voir chapitre 5 et 6 de la première partie

²⁷⁰ Fernand-Lucien Mueller, *La pensée contemporaine en Italie et l'influence de Hegel*, Genève, 1941.

²⁷¹ Voir troisième partie

« Nous sommes parvenus par un processus logique, partant du sentiment et de son expression naturelle, passant à l'intuition ou fantaisie qui lui donne forme d'image et de parole et le transfigure en poésie, et de là à la pensée qui donne existence au monde des images, le juge, et de la pensée à l'action qui, à partir du monde ainsi connu, va créer un nouveau monde réel. »²⁷²

Croce poursuit en se demandant si une fois parvenu à l'action créatrice, on peut aller plus loin ? Est-ce qu'il y aurait possibilité d'une autre vie spirituelle qui lui succéderait ? A cela il répond que l'action une fois accomplie se retourne sur elle-même, comme si elle semblait revenir en arrière pour se refaire sentiment. Puis, se forme un nouveau cycle avec le sentiment, ainsi de suite, de façon régulière et croissante, ne cessant de s'enrichir et ne cessant de se perfectionner. C'est ainsi qu'il poursuit sa démonstration, en affirmant que « La vie de l'esprit doit être conçue non comme une série de compartiments séparés, qu'on appelait autrefois «faculté de l'âme», ni comme un développement linéaire du minimum au maximum, qui est, plutôt que mouvement état, c'est-à-dire position abstraite d'une forme, donc statique. »²⁷³

En fait dans le sentiment sont immanents le passé et le présent, l'histoire de l'humanité et les aspirations de l'avenir. D'où la question de savoir comment l'action redevient sentiment ? En fait, le sentiment dans son autonomie extra-poétique, n'est rien d'autre que la vie pratique elle-même, qui est à la fois agir et pâtir (en référence aux catégories aristotélicienne). Où alors, il est tout ensemble action et sentiment de l'action, action, plaisir et douleur. La pratique s'appelle « sentiment » en devenant matière de pensée. On peut noter avec Croce, que la vie pratique ou le sentiment quand ils ne sont plus actions actuelles, sont regardés sous le seul aspect de la passion.

« La matière du sentiment n'a pas besoin qu'on lui adjoigne des choses sublimes, justement parce que la vie pratique tout entière conflue en elle, depuis le plus élémentaire qui est la joie même de vivre, avec ses contradictions et sa souffrance, jusqu'aux rêves et peines de

²⁷² *La poésie, introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*. Trad. D. Dreyfus. Paris, P.U.F., 1951, p.27

²⁷³ *op.cit.* p.28

l'amour, au sentiment de la famille et de la patrie, aux luttes politiques et guerrières, à l'enthousiasme pour les idéaux, aux élans de l'héroïsme, au dévouement du sacrifice »²⁷⁴.

D'où Croce dénonce ceux qui pensent que parce que le sentiment est le fait le plus élémentaire de l'esprit et donc la plus pauvre des matières, il faudrait que les poètes ajoutent dans leur poésie, de la morale, de la politique, de l'histoire. Or justement, il n'est pas nécessaire « d'ajouter ». Certes le poète, ou l'artiste ne possède pas « la praxis, la pensée, la culture et les autres choses à la manière du guerrier dans le combat, du politicien dans l'action, du héros dans le sacrifice, du philosophe dans la recherche, c'est-à-dire de l'acte de production, car dans ce cas il serait guerrier, politicien, héros, philosophe et non poète, et artiste. » En fait, le point que Croce veut démontrer, est que le poète et l'artiste possèdent ces dimensions à travers les sentiments, qu'elles reposent en lui, comme si elles dormaient et que son génie les réveille. « Dès lors, ce monde englouti émerge, semblable et pourtant différent, frais et primitif, non plus pensé et agi, non encore soumis au travail de la pensée ni jeté dans les luttes de l'action, mais contemplé »²⁷⁵.

c- Caractère universel de l'expression artistique. Qu'en est-il de l'œuvre d'art ?

Intuition et conscience intellectuelle sont bien distinctes et le restent seulement si nous les pensons comme hétérogènes et comme « deux forces qui tirent chacune vers soi »²⁷⁶. En réalité l'Esthétique, nous l'avons expliqué, se configure indépendamment de la logique. Le penser est implicite dans l'intuition-expression, mais la logique ne peut se soustraire de l'expression : « penser logiquement, est ensemble parler »²⁷⁷ c'est-à-dire s'exprimer. Quand un homme se force, se concentre pour penser, sa pensée s'élabore dans un contexte de sentiments, d'intuitions qui sont vitalement liés à la formulation conceptuelle.

Or, le point fort de la pensée de Croce se situe quand le philosophe reconnaît à l'expression artistique le caractère de l'universalité, grâce à l'empreinte de totalité qu'il porte en soi.

²⁷⁴ op.cit. p29

²⁷⁵ op.cit. p.30

²⁷⁶ B.Croce, *Esthétique*, p.26

²⁷⁷ ibid

C'est ceci le point central de sa pensée, et pas seulement de la pensée esthétique, explique Armando Rigobello²⁷⁸. Par cette dimension d'universalité, celui-ci comprend que chez Croce, l'œuvre d'art est intégrée au processus esthétique.

Dans l'œuvre d'art, souffle « un air cosmique », des images qui lui sont propres, des situations très particulières assorties de sentiments tout aussi particuliers. Cet ensemble se charge, d'un sens universel, qui communique et avec lequel on se met en relation. Armando Rigobello tient à souligner que, d'abord, il ne s'agit pas d'un universel tiré d'un jugement. Puis, il explique que l'universalité de l'œuvre d'art ne réside pas non plus dans ses contenus ni dans ses fonctions pratiques. Il s'agit plutôt, d'une « synthèse poétique qui survient au cas où le sentiment, qui est au sein de l'art et qui n'est pas condition, se décante dans l'accomplissement de l'expression, quand il cesse d'être émotion pratique, tourments émotifs, et devient représentation dans lequel l'urgence émotive se place dans la sérénité expressive »²⁷⁹.

C'est ce qui est appelé « le moment lyrique » ; moment qui apparaît quand le sentiment est soulagé de la participation existentielle par le biais de son accomplissement dans l'image :

« ce n'est pas la douleur ni l'amour dans leur urgence passionnelle, mais la représentation de la douleur et de l'amour dans le soulagement et à la limite de la joie rassurante de l'expression »²⁸⁰.

Ce que veut dire Armando Rigobello c'est qu'une esthétique transcendantale qualifie l'image avec le tourment de la souffrance (et la transcende) et le contenu matériel de ce qui fait souffrir (mais qui est transcendé aussi). Ainsi reste-t-il seulement la forme expressive, une souffrance transcendantale qui n'est plus ni souffrance, ni quelques autres sentiments particuliers, mais l'appréhension, la compréhension esthétique, lyrique d'un concret universel. Dans quel sens précise Armando Rigobello ? « Le sens de la vie a été pris dans le lyrisme de son immanence. La célébration esthétique de la vie est la consommation de

²⁷⁸ Armando Rigobello *Il pensiero estetico crociano nell'orizzonte delle estetiche contemporanee*, Accademie e Biblioteche d'Italia, 48, 1980 p.14

²⁷⁹ ibid

²⁸⁰ ibid

chaque transcendance possible, la réalisation totale. Nous sommes devant quelque chose que nous pourrions appeler justification totale.»²⁸¹

Nous pouvons désormais nous replacer dans l'ensemble de la pensée de Croce concernant l'art. Dans les premières années du XX^{ème} siècle, nous venons de le voir, la revendication de l'autonomie de l'art, de l'affirmation de la substantielle unité de la forme artistique autour du fait commun d'être intuition-expression, sont les points forts de sa conception de l'art. Nous l'avons dit, le titre complet de son *Esthétique* de 1902 est *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, et ses thèmes majeures se retrouvent aussi bien dans la deuxième (1904), la troisième édition de 1908 que dans la dernière édition qui date de 1941. On peut aussi se référer à un groupe d'essais intermédiaires, une seconde esthétique²⁸² pour ainsi dire, avec le *Bréviaire d'esthétique* qui est de 1912, avec son appendice : « Le caractère de totalité de l'expression esthétique, et *Aesthetica in nuce*, publié en 1928. Enfin, *La poésie* (1935), qu'on peut appeler la troisième esthétique, représente le complément compréhensif de la pensée esthétique de Croce, le moment de conclusion. En somme son bilan. Dans *La Poésie*, son dernier travail esthétique large et systématique, Croce traite essentiellement de la littérature mais il est intéressant d'étendre ses conceptions, aux arts plastiques et plus particulièrement à la peinture. Quand le philosophe italien distingue la non-poésie de l'anti-poésie, la non poésie est déterminée par une attitude didactique ou d'une finalité pratique, présente comme mouvement ou comme ligne directrice dans l'œuvre d'art, dont la présence ne perturbe pas toutefois la formation artistique autonome du contexte expressif. Pour les arts plastiques ne serait-ce pas les théories de l'art ? Alors que l'anti-poésie est ce poème prétentieux qui se fait avec des moyens artistiques, mais qui est complètement subordonné à la thèse pratique, de telle façon qu'il interfère directement dans la formation

²⁸¹ ibid

²⁸² Pour revenir à sa seconde phase il est intéressant de noter comment la pensée esthétique de Benedetto Croce, sans se détacher de la conception exprimée dans *l'Esthétique* de 1902, et aussi réaffirmant les points fondamentaux, se préoccupe d'explicitier les connexions avec la pensée philosophique, à savoir avec un système néo-idéaliste et en particulier avec les conclusions de la réforme qu'il a introduit dans la dialectique hégélienne ; les travaux de cette période sont aussi particulièrement sensibles aux exigences de la conscience morale dans le sens délimité par Croce d'une défense de la liberté.

des images poétiques ce qui , dès lors, en perturbe l'expression. Ne serait-ce pas le cas de la définition du « mauvais » tableau ?

Alors, est-ce que ce qualificatif « mauvais » renverrait à la notion de « laid » par opposition au « beau » et/ou « bon » tableau ? Quelles en sont les définitions données par Croce.

Chapitre 5 De la définition de la beauté comme manifestation de l'expression réussie

a- La beauté comme manifestation de l'expression réussie

Croce n'associe pas spontanément, le terme de « beauté » à l'œuvre d'art. Mais il ne s'agit pas de comprendre ce terme uniquement dans sa définition la plus commune. Reconnaître la beauté, c'est constater l'existence de l'expression intérieure du créateur. La beauté peut se définir comme « l'expression réussie, ou mieux comme l'expression sans plus, car l'expression, quand elle n'est pas réussie, n'est point expression »²⁸³. L'expression manquée est celle où les divers éléments ne sont pas unifiés par la synthèse qui constitue précisément l'expression réussie. En fait, les degrés de la beauté, ne peuvent que refléter des œuvres imparfaites où la synthèse artistique n'est pas encore complète. Ainsi le beau se rapporte à l'expression réussie.

« Mon expression propre, si elle est propre, écrit Croce, est également belle, la beauté n'étant pas autre chose que la valeur déterminative de l'expression, et, par là, de l'image....l'expression et la beauté ne sont pas deux concepts, elles n'en forment qu'un, qu'il est permis de désigner par l'un ou l'autre mot»²⁸⁴. Pour reprendre la première citation de ce chapitre, la Beauté n'est pas un voile qui recouvre une image. Elle est l'expression réussie de l'image.

D'où le Beau ne peut s'appliquer, que dans son sens esthétique et qui découle de l'existence même de l'expression. Pour Croce, donner à la beauté son sens habituel, c'est confondre la beauté avec le « sentiment organique », qui accompagne l'activité

²⁸³ *Esthétique* p.77

²⁸⁴ *Bréviare d'Esthétique* p.55

esthétique²⁸⁵. Il s'agit plutôt, « d'expression réussie » dans la mesure où il y a parfaite harmonie, synthèse entre la forme et le contenu.

Le concept pur de beauté soulève une question intéressante. Quand on a l'intuition d'une œuvre d'art est-ce qu'on la juge comme étant belle ? Est-ce que le jugement esthétique est une partie de la contemplation esthétique ? Croce, à cela répond qu'au niveau de l'intuition esthétique, le jugement n'est pas formulé, puisque juger est une faculté de l'intellect. Quand on contemple une œuvre d'art nous sommes conscients de sa beauté sans être explicitement conscients de la nature de la beauté comme telle.

De plus, Le jugement esthétique qualifie l'un et l'autre. Par conséquence écrit Croce dans *La Poésie*²⁸⁶

« Il est d'autant plus nécessaire de réaffirmer avec force l'indivisibilité de la beauté, unique catégorie de jugement, que les divisions actuellement établies, non seulement comme les anciennes, rompent l'unité esthétique du genre humain, mais détruisent l'humanité elle-même, l'enferment en des sphères étrangères l'une à l'autre, ennemies irréconciliables pour l'éternité. »²⁸⁷

Le « beau » n'est pas un terme que Croce utilise souvent, comme le constate, Jean Lameere²⁸⁸. Il utilise plutôt, le terme de « beauté »²⁸⁹. En effet, « le beau » est un terme qui peut être embarrassant quant à sa définition. Il est difficile d'entreprendre (et cela nous écarterait de notre sujet) une liste exhaustive de sa définition. Certes dès l'antiquité, l'adjectif « beau » était souvent suivi de l'adjectif « bon ». Combien de fois les philosophes confondent « beau » et « bien » ? De nos jours l'épithète « beau » ne recouvre pas seulement l'activité artistique mais bien d'autres domaines voire des actions, des recherches

²⁸⁵ Tolstoï aussi, dans son traité *Qu'est-ce que l'art*, cherche le sens de l'art en le dissociant de la définition « organique » de la beauté.

²⁸⁶ Croce y consacre un chapitre entier intitulé « La Beauté, catégorie unique du jugement esthétique » *La Poésie*, p.110-115

²⁸⁷ *La poésie*, p.115

²⁸⁸ J. Lameere, *L'esthétique de Benedetto Croce*, Vrin, Paris 1936, p.269

²⁸⁹ « La bellezza » en italien.

scientifiques, une action morale, une démonstration d'un problème de géométrie, un objet naturel etc. D'où une certaine ambiguïté dont de nombreux esthéticiens, dont Croce, doivent tenir compte et pour cela l'utiliser avec grande prudence en analysant soigneusement ce que ce concept recouvre. Notre propos n'est pas de traiter chacun de ces domaines mais de nous concentrer sur la création artistique. Est-ce que l'art est production du beau ? Cela voudrait dire que l'art a pour fin la beauté. Mais alors le beau serait le résultat de la création artistique. La beauté se trouverait donc définie, par la nature de l'activité elle-même et du but qu'elle atteint et non comme valeur sur un plan pratique. Dès lors, si nous définissons la vérité par la considération de l'activité cognitive et des lois qui la régissent, nous pouvons aussi définir la beauté par la considération de l'activité esthétique et des lois qui la régissent. De plus, comme nous disons d'une démonstration qu'elle est vraie parce que cette démonstration possède certaines propriétés qui nous permettent de la reconnaître comme un résultat de l'activité cognitive, nous pouvons dire d'un objet qu'il est beau parce que cet objet présente certaines propriétés qui nous le font reconnaître comme une production de l'activité esthétique. Or, pour pouvoir déterminer la beauté d'une œuvre d'art, il nous faut savoir, au préalable, ce qu'est l'activité esthétique ou le fait de l'art. Le jugement esthétique ne pourra être que la reconnaissance de ce fait. L'objet que j'ai sous les yeux est un fait d'art s'il présente les caractères propres aux conditions de l'art et sera qualifié de beau. Par conséquent, il sera laid s'il ne satisfait pas aux exigences de l'activité esthétique. Quand Croce fait du jugement esthétique un jugement d'existence par lequel on affirme la réalité de la synthèse esthétique ou de l'intuition en tant que telle, il admet que l'art n'est pas seulement, la création de synthèses théoriques, mais d'objets qui ont pour caractère essentiel de n'avoir d'autre fin que d'exister. A ce titre, notons qu'à la différence des autres objets dont la valeur est déterminée par l'usage que nous pouvons en faire, et qui sont souvent soumis à une fin extérieure, les objets d'art ont leur valeur et leur propre fin en eux-mêmes. Ils nous intéressent indépendamment de leur utilité. Or, un objet d'art décoratif, un monument ou un objet quotidien, peuvent être utiles en tant qu'ils satisfont une fin extérieure à eux-mêmes. Cependant, ils peuvent être aussi objet d'art. En effet, il arrive souvent de prendre sous l'angle de l'art, des objets de fabrications étrangères à l'activité artistique. C'est ce que Etienne Souriau appelle la production fortuite du beau²⁹⁰. Ainsi

²⁹⁰ Etienne Souriau, *Clefs pour l'esthétique*, Paris Seghers 1970

quand nous observons un objet pour sa ligne et non pour sa fonction, nous ne regardons que l'objet en soi qui n'a d'autre fin que d'être. Il prend l'exemple de la jarre. Quand nous la regardons, nous admirons ses formes, et nous en oublions l'usage pour lequel le potier l'a fabriquée (contenir des olives). Cependant, il est des objets créés, comme l'avion ou la maison, où l'adéquation de la fonction à l'objet devient une des conditions nécessaires de la beauté de l'objet. Si l'avion ne peut pas voler ou si la maison est inhabitable, ils perdent en même temps que leur fonction, leur valeur esthétique, par cette adéquation. Si leur utilité disparaît, ils disparaissent matériellement. Seuls échapperont à la destruction ceux qui sont significatifs par eux-mêmes, indépendamment de leur utilité. Celle-ci disparaît sans que l'objet lui-même disparaisse. En effet, certains de ces objets seront conservés (dans des musées ou dans des sites protégés) pour leur valeur de souvenir et de témoignage historique ou tout simplement pour leur beauté plastique. Leur fonction initiale, pour laquelle ils ont été fabriqués certes disparaît. Cependant, comme l'expliquerait Croce, une deuxième existence leur est donnée par la faculté poétique de l'homme : une existence esthétique, qui rejoindrait l'ordre et la synthèse propre aux œuvres d'art²⁹¹.

« La catégorie de la beauté est donc une et indivisible. Mais ses manifestations singulières sont infinies »²⁹², comme l'est l'expression artistique. Indépendante est universelle. Dans cette perspective, quelle est la place du critique d'art ?

²⁹¹ J. Lameere, *L'esthétique de Benedetto Croce*, Vrin, Paris 1936, p.272

²⁹² La poésie p.111

b- De quelques implications concernant les critiques d'art

« Toute Œuvre d'art vrai a violé un genre établi et dérangé les idées des critiques, qui ont été forcés d'élargir le genre. »

Croce, *Esthétique*, p.38

Est-ce que tout spectateur peut être aussi critique d'art?

Pour cela revenons à la démarche de l'artiste. Qu'en est-il ? Ne cherche-t-il pas une expression capable de communiquer ce qu'il sent ? D'où l'artiste cherche une combinaison précise, mais par exemple, ne la trouve pas satisfaisante ; il essaye d'autres combinaisons avec aussi peu de succès. Enfin, il la trouve, et c'est alors, qu'ayant trouvé la position d'où agir, l'artiste voit clair. Ce que le spectateur doit faire : c'est se placer lui-même dans la situation qu'il trouve formulée par l'expression adéquate. Il voit alors, lui aussi. Aucune erreur n'est possible, puisqu'en principe, il s'est alors identifié à l'artiste et puisque l'art constitue une forme de l'esprit. Artiste et spectateur disparaissent : seul subsiste un acte intuitif, identique chez l'un et l'autre. Nous lisons dans l'Esthétique : « si maintenant un autre individu que nous nommerons B, doit juger cette expression, et déterminer si elle est belle ou laide, il ne pourra que se mettre au point de vue de A (l'artiste), et refaire, avec l'aide du signe physique produit par A, son processus ; Si A a vu clair, B (qui s'est mis à son point de vue) verra clair lui aussi et sentira cette expression comme belle.»²⁹³

Nous voyons comment l'artiste, et le spectateur sont dans la même situation par rapport à l'œuvre accomplie. Lorsque nous regardons un tableau en spectateur engagé, il s'agit d'un acte intuitif essentiellement identique à l'acte créateur de l'artiste. Croce désigne l'acte reproducteur (du spectateur) par le terme de « goût », et l'acte créateur (de l'artiste) par celui de « génie ». Croce associe le goût au génie : « l'activité du jugement appelée le goût, l'activité productrice le génie : le génie et le goût sont donc substantiellement identique »²⁹⁴.

²⁹³ *Esthétique*, p.114

²⁹⁴ op.cit. p.116

L'œuvre d'art a la capacité de nous rendre des complices actifs. En cela l'artiste et le spectateur participent au mouvement de l'univers dans l'unité de l'œuvre d'art.

Une question se pose : Qu'en est-il du critique ? A-t-il la même position, que celle du spectateur, pour appréhender l'expression de l'œuvre d'art ? Par exemple, est-il en mesure d'établir une hiérarchie entre les œuvres d'art ?

En fait, Il n'y a pas de hiérarchie possible des œuvres d'art réussies, c'est-à-dire des chefs d'œuvre. Certes, il y a des degrés dans la laideur qui ne peut être totale parce qu'elle équivaldrait à l'absence d'intuition. Pour autant, Il n'y a pas de degrés dans la beauté, affirme Croce. « La catégorie de la beauté est une et indivisible »²⁹⁵ même si ses manifestations sont infinies.

Pourquoi ? Parce que comme l'explique Croce dans son *Esthétique* « Il y a des œuvres qui semblent belles aux artistes, sont ensuite reconnues comme laides par les autres, par les critiques : des œuvres, dont l'artiste était mécontent et qu'il jugeait imparfaites ou manquées, sont reconnues par contre encore belles et parfaites. »²⁹⁶

Pour Croce, « L'artiste arrive à la pureté de l'expression précisément en éliminant le laid, qui menace de l'envahir, et ce laid, ce sont ces passions d'homme, qui se révoltent contre la pure passion de l'art, ce sont ses faiblesses, ses préjugés, ses instincts, son laisser-aller, son va-vite dans l'exécution, le fait qu'il ait un œil sur l'art, un autre sur le spectateur, sur l'éditeur, sur l'imprésario, toutes choses qui interdisent à l'artiste la gestation physiologique et l'enfantement normal de son image-expression, au poète le vers qui résonne et qui crée, au peintre le trait précis et la couleur harmonieuse, au compositeur la mélodie, et qui s'ils n'arrivent pas à s'en défendre, introduisent des vers sonores vides, des incorrections, des fausses notes, des discordances dans leurs œuvres »²⁹⁷.

Dès lors, toute valeur esthétique absolue n'est plus possible puisque ce ne serait plus en fonction du tout mais en fonction des parties qu'elle se manifesterait.

²⁹⁵ *La poésie* p.111

²⁹⁶ *Esthétique* p.115

²⁹⁷ *Bréviare* p.99

Ainsi beaucoup d'œuvres n'atteignent-elles que partiellement l'existence esthétique. De ce fait, elle sera plus ou moins parfaite, conclut Croce. Seuls quelques rares chefs d'œuvres parmi les innombrables productions des hommes, sont complets. Ainsi, pour Croce il va de soi qu'une chanson populaire peut être, dans sa naïveté un objet d'art au même titre qu'une symphonie complexe. Jean Lameere,²⁹⁸ poursuit le raisonnement de Croce, en prenant l'exemple d'une nature morte de Chardin qui est un objet d'art au même titre que les fresques de Michel-Ange. Croce n'admettrait certainement pas qu'on pût établir entre les deux œuvres une hiérarchie quelconque. La seule question que le spectateur puisse se poser sur le plan esthétique serait : étant donnés les éléments dont disposait chacun des artistes, ceux-ci sont-ils arrivés à créer des synthèses qui sont des objets d'art ? Dès lors, si nous plaçons par exemple l'œuvre de Michel-Ange au-dessus de celle de Chardin, ce ne serait pas sur le plan esthétique, puisque ces deux créateurs sont des artistes à part entière en tant qu'ils déploient la manifestation de la synthèse créatrice. La question se poserait plutôt, sur le plan morale ou sur le plan de la vie²⁹⁹. Par exemple on pourrait dire que l'œuvre de Michel-Ange présente d'avantage d'humanité et que la nature du contenu serait au-dessus de celle d'une nature morte de Chardin. Serait-ce donc la nature du contenu qui permettrait de situer une œuvre comme étant supérieur à une autre et de procéder à la synthèse esthétique ?

Certes, il est des œuvres qui présentent des défauts et, où certaines parties défectueuses sont en nombre plus ou moins grand. Les parties manquantes sont celles qui demeurent abstraites et par là même qui sont extérieures à la synthèse créatrice de la réalité concrète. A partir de cette situation, Croce opère la distinction entre le talent et le génie³⁰⁰. Une peinture, une sculpture peuvent être vivantes dans telles ou telles de leurs parties et n'être point concrètes, parce que l'artiste y a introduit certains éléments auxquels il n'a pas su conférer la vie de l'art. Or, pour une œuvre réussie, tous les chefs d'œuvres se valent, sur le plan esthétique. Ils sont tous des faits d'art. Or des faits pris en eux-mêmes ne peuvent pas être plus ou moins réels. Ils sont ou ils ne sont pas. En ce sens, le jugement esthétique, consiste à reconnaître l'existence de l'intuition ou le fait d'art et ne peut en aucune manière

²⁹⁸ Lameere J., *L'Esthétique de Benedetto Croce*, Vrin, Paris 1936, p.272

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Dès le deuxième chapitre de son *Esthétique*, Croce établissait la distinction entre le génie artistique et le non-génie (l'homme du commun). *Esthétique* p.15

établir une hiérarchie entre les œuvres d'art. Dès lors, nous comprenons avec Croce que limiter la fonction du critique à l'acte permettant de qualifier le beau et le laid, c'est faire du critique « un homme de goût plutôt qu'un critique. »³⁰¹ Le critique n'a nul besoin de redécouvrir la beauté du beau et la laideur du laid. Il ne doit pas envahir l'art.³⁰²

Qu'en est-il alors du rôle du critique ? « C'est la critique qui nous rend familier ce monde et en fait notre propre demeure, celle de notre cœur, et de notre fantaisie. » écrit Croce.³⁰³ Le critique doit déceler ce qui palpète dans l'œuvre. « Les œuvres parfaites sont celles où palpète chaque élément dans la vie de l'ensemble »³⁰⁴.

Dans ce contexte, Croce a eu le mérite d'avoir fixé les limites et le caractère de la critique historique ou érudite. Est-il besoin de rappeler que lui-même fut un grand érudit et un grand critique littéraire ? En ce sens, il a une connaissance approfondie du problème.

Pour autant, combien de fois Croce s'en prend-il au critique ? Il justifie le dédain que certains artistes portent sur l'esthéticien d'autant plus que l'artiste estime celui-ci dans l'erreur quand il prétend lui imposer le contenu de son œuvre. L'artiste ne se préoccupe pas de morale, d'humanité ni de contenu. Il accomplit son œuvre avec sa propre matière ; il poursuit son but sans avoir besoin de savoir comment il le poursuit : il crée. Il ne se regarde pas créer. Il méprise avec raison celui qui, se croyant plus averti, veut le détourner de la fin qu'il s'efforce d'atteindre. Quand l'esthéticien veut lui enseigner la technique même de son art, il le repousse avec colère, lui qui précisément s'oppose à toutes les techniques précédentes et cherche celle que réclame l'objet même qu'il veut créer.

Croce sera parfois virulent quand il qualifie certains critiques « d'artistes manqués, dont les désirs tendent vers une certaine forme d'art qu'ils n'ont pu atteindre, soit parce que cette tendance était contradictoire et vaine, soit parce que les forces leur faisaient défaut, et qui,

³⁰¹ *La poésie*, p.117

³⁰² *Bréviare* p.101, Croce fait référence aux *Portraits littéraires* de Sainte-Beuve.

³⁰³ *La poésie* p.122

³⁰⁴ Lameere J., *L'Esthétique de Benedetto Croce*, Vrin, Paris 1936, p.273

de cette façon, gardent dans leur cœur l'amertume de l'idéal irréalisé, ne savent que de celui-ci et en pleurent partout l'absence, en réclament partout la présence. »³⁰⁵

Mais, Croce note aussi que les artistes eux-mêmes ignorent ce qu'est la vraie critique et souvent s'en font une idée fausse ; ces derniers attendant parfois de la critique une consécration de leur œuvre. Dès lors il importe de comprendre comment pour Croce, la critique est utile.

Certes, les critiques ont-ils, comme l'artiste, une sorte d'instinct de l'art. Beaucoup, par la pratique même de leur métier, sont conduits à réfléchir sur l'art, à fréquenter assidument les œuvres d'art et ainsi peuvent-ils parfois élaborer une véritable esthétique. Cependant l'instinct de l'art et la fréquentation des œuvres d'art n'empêchent pas toujours des erreurs de la part des critiques. L'étude des œuvres d'art exige la connaissance de la nature des œuvres d'art et de l'activité qui les produit. En effet, il ne suffit pas d'étudier les sentiments, les idées ou les concepts du contenu d'une œuvre d'art.³⁰⁶ Le critique aura beau connaître l'origine du contenu, expliquer pourquoi l'artiste a exprimé tel ou tel sentiment, il laissera toujours échapper le fait d'art lui-même et ce ne sera même pas un critique digne de ce nom.³⁰⁷

Pour autant, le critique a un rôle important. Croce explique que le don de l'artiste qui fait la valeur de l'activité créatrice ne nuit pas à la tâche du critique. Le rôle du critique est de reconnaître la présence ou l'absence du fait d'art. Cette œuvre est-elle ou n'est-elle pas une œuvre d'art ? Dans ce contexte, Croce soutient que la critique est philosophie et non pas art.

³⁰⁵ *Bréviare*, p.98

³⁰⁶ Pierre Wat, dans sa dernière édition de *Naissance de l'art romantique*, souligne combien aujourd'hui, les historiens de l'art reviennent d'avantage à l'œuvre elle-même plutôt que de rester aux niveaux des théories et des concepts. En ce sens, Croce est précurseur.

³⁰⁷ Croce va encore plus loin dans sa contestation des critiques « A quoi sert la sentence de la critique, si elle a été déjà prononcée par le génie et le goût. (...) La critique conçue comme magistrature, tue les morts ou souffle au visage des vivants qui sont bien vivants, en s'imaginant que son haleine est le souffle du dieu animateur, c'est-à-dire qu'elle fait quelque chose d'inutile-inutile parce que la beauté existe avant elle. » *Bréviare* p.100

« La véritable critique d'art est certainement la critique esthétique, non pas parce qu'elle dédaigne la philosophie comme fait la critique pseudo-esthétique, mais bien parce qu'elle travaille comme philosophie et conception de l'art. »³⁰⁸

Qu'en est-il désormais de « la critique légitime et vraie » ?

Il appartient à la véritable critique de montrer pourquoi l'œuvre considérée est objet d'art ou ne l'est pas. Situation que le philosophe italien appelle : penser l'œuvre. Attitude qui implique une discussion très particulière incluse dans le concept d'art. Cela signifie que la critique réside dans la reproduction de la synthèse esthétique ou de l'intuition et qu'elle se situe dans l'expression de cette reproduction. Le moment important de la critique est celui où se pose le jugement esthétique qui reconnaît la présence du fait d'art ou son absence et qui se demande si ce jugement est justifié. Or, comme le souligne Jean Lameere³⁰⁹, comment justifier ce jugement, sinon en montrant que l'objet envisagé satisfait ou non aux conditions exigées de l'œuvre d'art ? Cela suppose-t-il une reproduction par le critique de la synthèse esthétique ?

Certes, Croce affirme-t-il qu'il s'agit même d'une recreation de l'objet³¹⁰, car il faut être au moins poète pour saisir la réalité artistique. Il y a pour le critique un don de création qui lui permet de pénétrer dans la nature véritable de l'œuvre d'art. Privé de ce don, le critique n'est plus critique, il est historien d'art. Mais ce don du critique, se manifeste à un degré moindre que pour l'artiste. Ce don de création qui rapproche le critique d'art de l'artiste, s'accompagne chez celui-là d'une compréhension philosophique de la réalité artistique qui ne pourrait que contrecarrer l'activité créatrice de celui-ci, si elle existait en lui³¹¹. Ainsi, Croce note que les œuvres produites par des hommes, à la fois artistes et critiques, manquent fréquemment de spontanéité, parce que leurs auteurs sont trop conscients de ce qu'ils font. Toutefois, le don poétique ou artistique qui fait la valeur de l'activité créatrice ne saurait nuire à la tâche du critique.

³⁰⁸ Op.cit. p.110

³⁰⁹ Lameere J., *L'Esthétique de Benedetto Croce*, Vrin, Paris 1936, p.276

³¹⁰ *Bréviaire*, p.106

³¹¹ « Ce qu'a fait l'esthétique, laquelle implique de penser et de concevoir l'art, avec le simple goût, dépourvu de concept. » op.cit. p.108

Certes, nous sommes d'accord avec Croce que, « Sans la tradition et la critique historique, la jouissance de toutes ou presque toutes les œuvres d'art une fois produites par l'humanité serait irrémédiablement perdue »³¹². D'où l'importance accordée par Croce à l'érudition. « Mais, il est aussi évident que toutes les recherches historiques, dirigées vers l'éclaircissement d'une œuvre d'art, ne suffisent pas à elles seules à la faire renaître dans notre esprit. »³¹³

D'où Croce confère un rôle plus complexe à l'historien d'art qui est, certes, celui qui étudie la biographie de l'artiste, mais aussi qui cherche les circonstances de la vie ou l'origine du caractère de l'œuvre. Ainsi, l'œuvre d'art devient aux yeux de l'historien un fait qui est engendré par une série d'autres faits et qui naît de leur convergence.

Mais, Croce met en garde l'historien d'art, qui pourrait croire avoir découvert le secret de l'œuvre d'art alors qu'il la décompose (pour trouver l'origine de chaque élément). Il laisserait échapper l'élément essentiel qui fait la réalité de l'œuvre et qui n'a sa source que dans la faculté poétique ou créatrice de l'artiste dont aucune biographie ne pourrait livrer le secret.

La critique met en présence l'objet d'art et la conscience qui en reconnaît ou affirme la réalité. L'histoire de l'art met en présence la conscience de l'historien et l'objet d'art avec les multiples affirmations qui en ont été faites. Ce qui rend encore plus subtil le rôle de l'historien d'art est que la première tâche de l'historien sera aussi celle du critique. C'est dire qu'il lui faudra distinguer ce qui est art de ce qui ne l'est pas. Tandis que le critique abandonne tout ce qu'il n'a pas reconnu comme appartenant à l'art, l'historien devra intégrer dans sa recherche les œuvres manquées ou les essais infructueux de l'activité artistique qui, pour ne pas appartenir à l'art, n'en appartiennent pas moins à l'histoire. Croce explique qu'il est pourtant important que l'historien puisse reconnaître s'il veut être vrai, la présence du fait d'art et son absence et c'est pourquoi il ne peut se passer d'être critique en même temps qu'historien. Or, il ne sera l'un et l'autre que s'il est esthéticien ou philosophe. Pour Croce, comme le fait d'art consiste dans l'union indissoluble du contenu et de la forme, dans la synthèse qu'est l'objet de l'art, il ne peut y avoir de critique ou d'histoire de l'art si

³¹² *Esthétique*, p.124

³¹³ *op.cit.*, p.125

l'une ou l'autre discipline négligent l'élément synthétique, caractère essentiel du fait d'art.

314

Le travail de l'historien d'art permet de resituer le contexte historique de l'artiste au moment où il crée l'œuvre d'art. La connaissance du contexte nous permet de mieux saisir l'intuition interne dont l'objet matériel, rappelons-le, n'est que le support. Si l'œuvre d'art dans sa matérialité, telle qu'elle nous est transmise, n'est que le support d'une intuition ou d'une expression interne c'est sur celle-ci que le critique doit se prononcer. Il faut qu'il la retrouve exactement comme elle est née dans l'esprit du créateur. Aussi faudra-t-il qu'il commence par établir les conditions mêmes dans lesquelles se trouvait l'artiste, qu'il adopte le même point de vue que lui, afin de refaire exactement son travail de création et de reproduire la synthèse esthétique. Il devra chercher le sens précis de chacun des éléments de la synthèse, étudier l'homme tel qu'il apparaît sous l'artiste, ainsi que le milieu dans lequel il vivait et les moyens techniques dont il disposait.

En ce sens, Croce écrit : « C'est pour cette raison que la critique d'art, quand elle est vraiment esthétique ou historique, s'amplifie en même temps en critique de la vie, car elle ne peut juger, c'est-à-dire assigner leur caractère aux œuvres d'art, sans juger en même temps les œuvres de la vie tout entière, en assignant à chacune son caractère propre.»³¹⁵

Toutefois une question se pose. L'érudition serait-elle indispensable au jugement esthétique?³¹⁶ Ne pouvons-nous pas dire que née des contingences historiques, l'œuvre d'art a ce privilège de s'adapter aux contingences de toutes les époques. L'œuvre d'art dans sa matérialité ne peut se distinguer de la spiritualité qu'elle contient. L'œuvre d'art aussitôt créée, ne se détache-t-elle pas de son époque, des conditions propres auxquelles elle était liée, pour retrouver à chaque moment de l'histoire, des conditions favorables à son

³¹⁴ *Bréviaire*, p.110-111

³¹⁵ *op.cit.* p.112

³¹⁶ Rappelons que les travaux d'érudition autour des œuvres d'art sont considérés comme une première étape de la critique, et en tant que tels sont utiles à la critique. Mais, la synthèse esthétique est extérieure au travail d'érudition puisqu'elle reproduit le fait esthétique, soit, l'acte créateur.

incessante recréation par les consciences humaines ? Réalité singulière, elle vit ainsi de la vie de l'universel et partage avec celui-ci ses privilèges. Nous n'avons pas besoin de nous placer au point de vue de l'artiste, parce qu'en réalité nous y sommes. Chaque homme s'y trouve, parce qu'en chaque homme le processus créateur est le même et assure la parfaite objectivité de l'œuvre d'art ; quelle que soit la signification particulière qu'elle puisse revêtir aux différentes époques, elle demeure immuable dans sa réalité profonde ; la puissance même de s'adapter à l'esprit des générations qui se succèdent atteste davantage encore cette réalité.

L'art est vie et fait de vie. En lui s'exprime les désirs humains les plus profonds, les plus sublimes aussi, les conflits les plus tragiques, conflits d'âmes de sentiments, d'idées, conflits de l'homme avec lui-même ou avec ses représentations. Seules les œuvres manquées ne suscitent point tout ce que nous venons d'énoncer. Elles tombent dans l'indifférence parce qu'elles ne sont que des abstractions et de ce fait ne sont plus d'actualité pour les époques suivantes. Ce sont là des phénomènes dont l'art n'est que l'occasion et dont la fin est uniquement sociale ou morale.

Croce souligne la différence entre la valeur esthétique de l'œuvre d'art, qui se confond avec le fait d'art ou avec l'existence de l'intuition en tant que tels et la valeur pratique. Cependant, sa conception concernant la nature pratique de l'expression externe ou de ce que nous appelons l'objet d'art, peut engendrer et poser des problèmes, souligne à juste titre, Jean Lameere³¹⁷. En effet, elle ne tient pas compte du fait qu'il y a une multiplicité d'interprétations pour chaque œuvre d'art sans que la nature de celle-ci en soit modifiée. L'œuvre d'art n'est-elle pas aussi liée aux contingences qui la font naître ? Dès lors, une objection, peut se présenter. La connaissance exacte d'un fait singulier est-il possible ? L'analyse psychologique nous montre que chaque homme interprète à sa manière l'œuvre d'art. Cependant, ces interprétations qui appartiennent au domaine de la moralité, ne modifient en rien la nature profonde de l'objet d'art lui-même, mais au contraire accroissent sa réalité.

Le jugement esthétique, dès lors, est en soi identique à l'intuition, et donc aussi de forme spirituelle. C'est ce jugement esthétique que devraient posséder les critiques d'art. En

³¹⁷ Lameere J., *L'Esthétique de Benedetto Croce*, Vrin, Paris 1936, p.280

définissant ainsi, le jugement esthétique, nous venons de définir le rôle que doivent adopter les critiques face aux œuvres d'art. Critiquer une œuvre d'art, c'est en chercher la beauté³¹⁸, c'est en découvrir l'existence en tant qu'intuition et expression internes. Le rôle du critique est donc de montrer que l'œuvre d'art qui se présente à nous, sous son aspect physique, correspond à une intuition véritable exprimée par « la voix intérieure de l'artiste.»³¹⁹

Ce que nous venons de développer ne peut être pris, en aucune manière, pour un ensemble de règles permettant de créer une œuvre d'art. Certes, celui qui connaîtra les lois présumées de la peinture, ne sera jamais certain de créer une œuvre d'art. En peinture, et dans les autres arts, il ne peut pas exister de règles, de principes, permettant dans un cas donné, d'employer la forme nécessaire à tel ou tel effet et de combiner les différents moyens pour le produire ; en ce sens, ceux qui se permettent de condamner ou de louer une œuvre d'art en fonction des formes ou des moyens utilisés, en fonction de soi-disantes « règles de l'art », ceux-là n'ont rien compris à l'art. En effet, pour Croce, le critique d'art qui a compris une œuvre est celui qui aborde l'œuvre, non pas avec sa raison ou son intelligence, mais avec son âme et son existence vécue ; Le critique d'art idéal serait donc non pas celui qui cherche à découvrir les « fautes », « les erreurs », les « ignorances », les « emprunts », mais celui qui tenterait de sentir comment telle ou telle forme agit et qui, ensuite, communiquerait au public ce qu'il a éprouvé . En cela la critique est utile.

« La critique est l'art d'apprendre à lire (...) Non seulement l'art des temps les plus reculés a besoin de cette aide, mais encore l'art du passé le plus proche, qu'on dit contemporain, et qui, bien qu'il traite des sujets et présente des formes paraissant accessibles, n'est pas toujours accessible ; parfois un grand effort est nécessaire pour préparer les gens à sentir la beauté d'une petite poésie ou de toute œuvre d'art, née cependant hier. Préjugés, habitudes, oublis forment une barrière pour arriver à cette œuvre, et il faut la main experte

³¹⁸ « La beauté » définie dans le sens crocien.

³¹⁹ Nous en ferons un rapprochement, dans la troisième partie avec les propos du peintre Kandinsky

de l'interpréteur et du commentateur pour enlever ou rectifier cette barrière. La critique en ce sens est certainement très utile.»³²⁰

Nous avons constaté, dans les chapitres qui précèdent, que l'activité créatrice de l'artiste n'a de lois à recevoir que de l'intuition propre de l'artiste. C'est pourquoi chaque œuvre d'art est un monde singulier, dont il appartient au critique de montrer la réalité. Pour Croce, le critique doit être « poète », car « le poète doit ressentir les choses objectivement pour traduire subjectivement son sentiment. Le critique, en un mot, devrait être doué d'une force créatrice pour rendre compte du caractère esthétique d'une œuvre d'art ».

Dès lors, se manifeste une évolution dans la pensée de Croce sur la notion de jugement esthétique et de goût, avant et après son *Esthétique*.

D'abord, c'est dans *La critique littéraire*, parue en 1894 plus particulièrement dans le troisième chapitre, sous la rubrique « De la possibilité et des limites du jugement esthétique », que Benedetto Croce se demande s'il est possible de porter un jugement esthétique objectif. Il est intéressant de noter qu'à cette époque, Benedetto Croce appréciait beaucoup les théories en esthétiques d'Eduard Von Hartmann. Il s'oppose aux définitions du goût données par Emmanuel Kant dans la *Critique du jugement*. Le goût n'est selon lui ni a priori, ni nécessaire ni universel, ni désintéressé.³²¹

Selon Croce, Robert Zimmerman aurait beaucoup mieux posé le problème dans son *Esthétique générale comme science de forme*. Mais ce n'est pas pour autant qu'il y adhère. C'est plutôt du côté de Von Hartmann que Croce va chercher une définition du jugement esthétique.

« L'art - selon le concept désormais généralement admis et que je tiens pour vrai - est la représentation pleine et effective d'une substance donnée. Ce concept est établi avec certitude par la puissance de la pensée »³²². En fait, Croce interprète les notions de forme et

³²⁰ *Bréviare*, p.101

³²¹ « La tentative de Kant sur ce point peut être considérée comme abandonnée, bien qu'il reste une grande importance historique pour l'exercice effectif de l'évolution des problèmes esthétiques ». « La critica letteraria, Questioni teoriche », Roma, 1894. In- *Primi saggi*, 3 ed. Bari, Laterza, 1951, p.51

³²² Op.cit.p.68

de contenu, selon une définition de l'art qui exclut la possibilité de porter un jugement esthétique objectif. Certes, faut-il admettre que le jugement est livré à l'individu, mais il n'est pas pour autant totalement à la merci d'une situation subjective. Croce réussit ainsi à éviter l'effondrement complet du jugement esthétique, il reconnaît cependant qu'on ne peut plus parler alors d'un jugement énoncé. Il caractérise le processus en le décrivant comme une confession, une énonciation de ce qui se passe psychologiquement lorsqu'on est en face d'une œuvre d'art.³²³

Mais avec *Les thèses fondamentales et l'Esthétique*, la situation se transforme radicalement. Croce passe de l'esthétique du bon goût à l'esthétique du goût absolu. Le point crucial de cette évolution consiste en ceci qu'il entend le jugement esthétique sur l'intuition, sur la forme fondamentale de l'esprit. C'est dans le chapitre XVI de son *Esthétique*, qu'il exclut cette opération par le moyen de la reproduction de l'art. Croce désigne l'acte reproducteur par le terme de « goût », l'acte créateur par celui de « génie ». Lorsque nous regardons un tableau en spectateur engagé, il s'agit d'un acte intuitif essentiellement identique à l'acte créateur de l'artiste. D'où, le jugement esthétique recouvre l'acte reproducteur et par conséquent l'acte intuitif également³²⁴. Ainsi Benedetto Croce écrit que le jugement esthétique est en soi identique à l'intuition et de ce fait s'élève à la dignité d'une forme spirituelle. A ce niveau, l'erreur est impossible. Le jugement esthétique est absolu. Deux individus qui regardent une œuvre d'art ; si leur contemplation de l'œuvre est vraiment intuitive ; devront nécessairement aboutir à des jugements concordants. Il est exclu que l'un ait une réaction positive et l'autre négative, ou l'inverse. Croce se justifie ainsi « L'activité expressive, justement parce qu'activité, n'est pas un caprice mais une nécessité spirituelle. Un même problème esthétique ne peut être résolu que d'une seule manière, qui soit la bonne »³²⁵

A ce niveau, il est intéressant de noter l'influence de Herbart sur Croce. Certes dans la *Critique Littéraire*, il s'en est démarqué mais Croce explique dans *Contribution à ma propre*

³²³ Op.cit. p.63

³²⁴ « L'activité de jugement est appelée le goût, l'activité productrice le génie : génie et goût sont donc substantiellement identiques » *Esthétique* p.116

³²⁵ op.cit. p.115

*critique*³²⁶ comment antérieurement, par l'intermédiaire de Labriola, il s'est mis à l'étude de l'esthétique allemande. C'était pendant son séjour à Rome où il fut l'hôte de la personnalité politique Silvio Spaventa que Croce étudia Herbart. Période critique où cette étude le stabilisa. Selon Herbart. L'esthétique ne comprend pas seulement la doctrine du beau, elle s'étend également à l'éthique. Le signe distinctif général de ce qui fait partie de l'esthétique lui paraît être le fait. Il s'agit de quelque chose d'objectif, dont la valeur est universelle. Le beau ou le laid, le bon ou le mauvais ne se prouvent pas, ne s'apprennent pas. Ils nous sont donnés avec une évidence immédiate, primaire. A la condition qu'on se place au bon point de vue.

Dans *La critique littéraire*, Croce considère l'esthétique de Herbart (et des formalistes allemands et autrichiens)³²⁷, comme un stade dépassé. Pourtant dans l'*Esthétique*, on peut encore noter une certaine influence de son ancien maître, quand il remet à l'étude les problèmes philosophiques dans un cadre plus large et sur la base d'une philosophie de l'esprit ; quand il ne renoue pas seulement avec le jugement esthétique absolu, mais encore avec les conditions préalables de ce jugement, telles que Herbart les a formulées. La sûreté du jugement esthétique dépend également selon Croce du fait que le juge se place où il faut, ce qui est possible grâce au fait que l'artiste a laissé un témoignage concret de son intuition créatrice – l'œuvre d'art. Pour Herbart, la beauté possède une évidence primaire. Pour Croce, dans la réalité psychologique le jugement esthétique absolu ne se prononce pas toujours ex cathedra. Ainsi comme Herbart, Croce déclare qu'il faut faire recouvrer au jugement esthétique son état premier. Les critiques qui se trompent auraient évité les erreurs qu'ils ont commises s'ils avaient été capables d'écouter la voix du jugement esthétique dans toute sa pureté, s'ils avaient réussi à se dépouiller de tout accessoire perturbateur.³²⁸ Croce introduit ici l'intuition en sa qualité de forme de l'esprit, comme une qualité psychologique d'un rang plus élevé.

³²⁶ « L'éthique de Labriola, inspirée d'Herbart, me fut utile : en mon âme, elle restaura la majesté de l'idéal, du devoir-être opposé à l'être-de-voir-être, qui demeurerait mystérieux dans l'opposition qui le constituait, ami qui n'en était que plus absolu et plus intransigeant. » *Contribution à ma propre critique*, trad. J. Chaix-Ruy Paris, Nagel, 1949, p.34

³²⁷ Maigné C., *Formalismes esthétiques et héritage herbartien*, Hildesheim-Zurich-New-York, OLMS, 2009, p.116

³²⁸ *Esthétique*, p.116

Pour Croce après Vico le grand philosophe qui suit est Emmanuel Kant, pour ce qui est du champ d'investigation de l'Esthétique. Croce entend bien qu'il n'y a pas une filiation historique mais plutôt une filiation idéale, entre Vico et Kant. Mais il émet des réserves sur la philosophie Esthétique de Kant qui selon lui s'approche de la solution mais ne résout pas le problème de l'esthétique

« Parce que non seulement (...) il n'atteignit pas le vrai, mais parce qu'il ne réussit même pas à donner à ses pensées le système de l'unité nécessaire »³²⁹.

Comment Croce interprète-t-il l'idée que Kant se fit de l'art ?³³⁰ Le philosophe italien associe la conception de Kant à celle de Baumgarten et de l'école wolfienne. En effet Kant faisait souvent référence à Baumgarten dans la Critique de la Raison Pure ainsi qu'à Meier pour les leçons de logique. Ainsi, ce que note Benedetto Croce dans le plan des leçons de 1765 d'Emmanuel Kant, c'est que pour celui-ci la logique, l'esthétique et la théorie de l'art sont des études conjointes. Dans ses leçons universitaires il distinguait entre vérité esthétique et vérité logique, à la manière de Meier. Kant citait même l'exemple du joli visage de jeune fille, qui, vu distinctement, c'est-à-dire au microscope, cesse d'être beau. Dans quelle mesure la vérité logique doit-elle s'unir à l'esthétique ? Les concepts logiques ne se revêtent-ils pas de formes esthétiques pour devenir accessibles ? Sachant bien que dans les sciences rationnelles ces formes esthétiques sont abandonnées. Certes, la certitude esthétique est subjective. La perfection esthétique, à cause de notre faiblesse – tant nous sommes attachés au sensible - doit souvent aider à rendre distinctes les pensées. La perfection esthétique est un véhicule de la perfection logique : le goût est l'analogue de l'intelligence. Il y a des vérités logiques qui ne sont pas vérités esthétiques. Pour Kant, selon Croce : La poésie vraie doit rendre sensibles la vertu et la vérité intellectuelle. La poésie est un jeu harmonieux de pensées et de sensations. Il distingue poésie et éloquence et va même jusqu'à affirmer que la poésie est antérieure à l'éloquence parce que les sensations viennent avant la pensée³³¹. Toutefois Croce insiste pour répéter combien dans la Critique du jugement, influencé par

³²⁹ op.cit. p.271

³³⁰ Voyons-la brièvement, sinon cela nous écarterait trop de notre sujet.

³³¹ Croce se demande s'il n'y avait pas là une influence de Herder. Op.cit. p.272

Baumgarten et Meier, Emmanuel Kant conçoit l'art comme un revêtement sensible et imagé d'un concept intellectuel. En cela il s'y oppose.

Croce poursuit sa méditation, en se référant à l'art tel qu'il apparaît dans *La critique du Jugement*

« L'art pour Kant n'est pas la beauté pure, qui ne suppose pas de concept ; mais la beauté « adhérente », qui suppose un concept et est fixée autour de celui-ci. Il est l'œuvre du génie, du pouvoir représentatif des idées esthétiques. L'idée esthétique est une représentation qui est unie à une telle variété de représentations particulières qu'on ne peut trouver par elle aucune expression qui s'applique à un concept déterminé : qui par la suite ajoute à un concept donné, beaucoup d'ineffable, dont le sentiment ravive la puissance cognitive et unit à la langue, qui est la lettre pure, l'esprit.»³³²

Le génie a donc pour éléments constitutifs l'imagination et l'intelligence. Il consiste « dans l'heureuse disposition, qu'aucune science ne peut enseigner et aucune diligence apprendre, à trouver des idées pour un concept donné, et d'autre part à choisir l'expression par laquelle l'émotion subjective ainsi produite, comme accompagnement d'un concept, peut être communiqué à autrui.»³³³

Aucun concept ne se rapproche de l'idée esthétique, de même qu'on ne peut rapprocher du concept aucune représentation de l'imagination.

Ainsi, pour Croce l'art reste méconnu de Kant, dans sa nature essentielle. Kant fait erreur en présentant les fonctions de l'espace et de temps comme Esthétique transcendentale. Développant à partir de cette situation, la théorie de l'embellissement imaginatif des concepts intellectuels par l'œuvre du génie ; Cela contraint Kant, dit Croce « à ne pas refuser une puissance mystérieuse du sentiment, intermédiaire entre l'activité théorique et la pratique, cognitive et non cognitive, morale et indifférente à la morale, agréable et détachée du plaisir des sens ».³³⁴

³³² *Esthétique*, p.273

³³³ Op.cit.p.274

³³⁴ Op.cit. p.280

Comme conséquence de sa réflexion sur le rôle du critique, Croce établit parallèlement une théorie du genre qui n'est pas fixe mais variable.³³⁵ Il ne dénie pas l'utilité pratique des classifications de genre ; simplement il en conteste le statut des lois :

« Si maintenant on parle de tragédies, comédies, drames, romans, tableaux de genre, tableaux de batailles, paysages, poèmes, poèmes lyriques, et ainsi de suite, seulement pour s'entendre et pour désigner en gros et approximativement quelques groupes d'œuvres sur lesquels on veut, pour une raison ou pour une autre, attirer l'attention certes, on ne dit rien de scientifiquement erroné ; on emploie des mots et des phrases ; on n'établit pas des lois et des définitions. »³³⁶

Pour Croce, les catégories génériques déforment les réactions du lecteur qui tente de les appliquer à une œuvre particulière ; elles le font passer d'une réaction intuitive à une réaction logique. On le sait, il oppose l'intuition à la logique. De ce point de vue, une classification générique de la littérature, est contradictoire avec l'individualité de l'œuvre d'art. Parce que toute œuvre d'art brise les lois génériques ; la recherche de classifications formelles n'est donc pas pertinente. Croce écrit :

« Toute œuvre d'art vraie a violé un genre établi et dérangé les idées des critiques, qui sont forcés d'élargir le genre .»³³⁷

De l'idée de la singularité expressive de toute œuvre d'art, se déduit la contestation du concept normatif de genre. Seules les classifications a posteriori sont permises. Croce explique que la volonté de classer n'est qu'une version de la pensée abstraite qui a pour conséquence, de déporter l'esthétique vers la logique. Croce, va plus loin lorsqu'il conclut à l'inexistence des genres parce que ceux-ci ne seraient qu'une invention des critiques. Or, bien souvent, au regard de l'œuvre singulière, irréductible dans son individualité et son

³³⁵ Croce, héritier des romantiques qui ont commencé la polémique sur les genres, est contre les frontières classiques de genres.

³³⁶ *Esthétique* p.39

³³⁷ *Esthétique* p. 38

« expressivité », le genre est une norme et une convention. C'est parce que les catégories génériques font passer le lecteur d'une réaction intuitive à une réaction logique, qu'elles pervertissent les réactions du lecteur. Ainsi Croce écrit :

« L'erreur se produit quand on donne au mot la valeur d'une distinction scientifique ; quand on se laisse prendre au piège de cette phraséologie. Qu'on nous permette une comparaison. Dans une bibliothèque il faut bien ranger de quelques manières les volumes ; cela se faisait tout d'abord ordinairement au moyen d'une grossière classification par matières où ne manquaient pas les catégories des mélanges et des extravagants, et maintenant plus souvent par ordre d'éditeurs ou de formats. Qui pourrait nier la nécessité et l'utilité de ces groupements ? Mais que dirait-on si quelqu'un se mettait à rechercher sérieusement les lois littéraires des mélanges ou des extravagants, de la collection aldine ou de la bodonienne, du format A ou du format B, c'est-à-dire de ces groupements tout à fait arbitraires en vue de la commodité pratique ? Et pourtant qui s'adonnerait à une semblable entreprise ferait précisément ce que font ceux qui recherchent les lois esthétiques des genres littéraires et artistiques. »³³⁸ Toute œuvre singulière ne peut appartenir à un genre.

³³⁸ *Esthétique* p.39

Chapitre 6 L'œuvre d'art et l'historiographie : expressions de la transcendance de

l'immédiat vital dans la compréhension expressive.

A ce niveau de notre travail il importe de comprendre le système de la pensée de Croce dans sa totalité et de voir comment les lignes fondamentales de l'esthétique crocienne sont en connexions avec les autres activités de l'esprit, (philosophie de l'esprit) dans lesquelles se rencontrent la pensée esthétique et la philosophie générale. Ainsi, peut-on noter un esthétisme qui caractérise l'historiographie de Benedetto Croce, quand celui-ci les joint, à la doctrine de la circularité de l'esprit. Reprenant les travaux d'Armando Rigobello, dans son second chapitre intitulé « Expression artistique et jugement historiographique »³³⁹ sur la distinction crocienne « d'histoire comme action » et « d'histoire comme pensée » on comprend comment l'expression artistique est le moteur. Cependant, il ne s'agit pas de défendre un caractère historique de l'esthétique, mais dans l'intime unité du système crocien, d'affirmer le caractère esthétique de l'historicisme. En ce sens Croce écrit:

« L'art est intuition pure et pure expression, non pas intuition intellectuelle à la Schelling, non logique à la Hegel, non pas jugement comme dans la réflexion historique, mais intuition absolument dégagée du concept et du jugement ; il est la forme aurorale de la connaissance, sans laquelle on ne peut comprendre les formes ultérieures et plus complexes ».

Il continue « Pour nous rendre compte du caractère de totalité dont il est marqué, il ne nous a jamais été nécessaire de sortir hors du principe de l'intuition pure, ni d'y introduire des corrections ou, qui pis est, des adjonctions éclectiques, mais il a suffi de nous tenir exactement dans ses limites, d'observer même celles-ci avec la plus grande rigueur, et dans ces limites, d'approfondir le caractère en question, en tirant les inépuisables richesses qu'il contient ».³⁴⁰

³³⁹ Armando Rigobello, « Il pensiero estetico crociano nell'orizzonte delle estetiche contemporanee », *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 48, 1980. p.15

³⁴⁰ *Bréviaire d'esthétique*, préface Gilles-A Tiberghien, trad. Georges Bourgin, Le félin 2005, p.140

Compte tenu de ces développements, il apparaît que, l'art est intuition pure et « non jugement comme dans la réflexion historique ». Considérons donc, de plus près, le caractère du jugement historique. « La neutralité du jugement historique et l'histoire comme pensée, dans lequel se place la passion de la vie, ont une similitude marquée par l'amoralité de l'art et avec la catharsis de la poésie»³⁴¹ écrit Rigobello. En fait, l'historiographie, comme la poésie, tendent à perdre le timbre de la souffrance et de l'irrépressible passion dans laquelle se colore la vie et qui, par le jeu de la mémoire, se drape d'un voile de mélancolie.

Ainsi Croce écrit : « Pour rendre l'impression que la poésie laisse dans les âmes, est né spontanément le mot mélancolie ; et à la vérité, la conciliation des contraires, dans le combat desquels palpite seule la vie, l'évanouissement des passions qui avec la douleur apportent je ne sais quelle voluptueuse tiédeur, le détachement de la demeure terrestre qui nous rend féroces, mais, où néanmoins, nous jouissons, souffrons et rêvons, cette ascèse de la poésie vers le ciel, est en même temps, une façon de regarder en arrière, qui sans regretter a pourtant quelque chose du regret. »³⁴²

Ainsi, Croce continue en ces termes : « la poésie a été placée auprès de l'amour, presque comme une sœur, jointe à lui, fondue en une seule créature qui tient de l'un et de l'autre. Mais la poésie est plutôt le crépuscule de l'amour dans l'euthanasie du souvenir. Un voile de tristesse semble envelopper la beauté, mais ce n'est pas un voile, c'est le visage même de la beauté. »³⁴³

L'euthanasie du souvenir présente beaucoup d'affinités avec l'historiographie. Ce que veut dire Croce c'est que la fracture avec la vie, malgré tout, reste comme une inévitable conséquence de la conception de l'action humaine qui certes, peut être, irréfléchie et passionnée mais qui participe à une réalité qui se révèle et se réalise sur le plan d'une exclusive rationalité. « L'histoire comme pensée révèle la cohérence fictive de ses fictions

³⁴¹ Armando Rigobello, *Il pensiero estetico crociano nell'orizzonte delle estetiche contemporanee*, Accademie e Biblioteche d'Italia, 48, 1980. p.15

³⁴² La poésie, introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature. Trad. D. Dreyfus. Paris, P.U.F., 1951, p.11

³⁴³ Ibid.

affectives , dont les valeurs pour lesquelles nous avons combattu, nous libèrent du conflit moral mais aussi nous libèrent du drame de l'agir ». ³⁴⁴

Le parallèle que Rigobello tente de formuler à travers les citations de *la Poésie* de Croce, est celui qu'on pourrait établir entre le moment émotif passionnel non encore exprimé dans la créativité de l'imagination artistique d'un côté, et de l'autre « l'histoire comme action » c'est-à-dire le vivant fonctionnement de la charge passionnelle et du drame moral. C'est-à-dire soit, entre d'une part, l'accomplissement de l'expression artistique dans la synthèse lyrique, et de l'autre « l'histoire comme pensée », c'est-à-dire l'historiographie, l'histoire vue dans la perspective d'un universel concret. Nous pouvons ainsi constater selon la même perspective, les similitudes suivantes : dans les deux cas, Croce tente d'établir une distinction fondamentale entre le plan émotif du faire et du vivre et celui de l'expression, compris comme pacification rétrospective, détachée de l'empirique et la récupération de l'universalité concrète au sein de la totalité immanente. De ce fait, nous sommes d'accord avec Rigobello pour dire que l'esthétique de l'historiographie et le caractère historiographique de l'art sont des considérations qui s'entrelacent dans une substantielle conception unitaire de la vie de l'esprit, dans la pensée de Croce.

Reste, alors, le problème préjudiciel auquel nous avons fait allusion en rapportant la citation crocienne du Bréviaire d'Esthétique : « l'art est intuition pure et pure expression et non « jugement comme dans la réflexion historique ». Ce problème soulevé, nous porte au coeur de la même conception crocienne de la vie spirituelle à laquelle nous venons de nous référer. Le jugement historique, comme le jugement historiographique n'est pas une évaluation selon les critères de valeurs, selon un cadre de valeur pérennes, mais une explication de rapports, une clarification d'une dynamique interne. Le bien et le mal sont des points de référence pour l'histoire comme action, non pour l'histoire comme pensée. De même, dans la distinction esthétique, le drame moral n'a pas sa place, poursuit Rigobello.

A ce niveau, on se rapproche du fait artistique : il s'agit d'une compréhension libératrice. C'est-à-dire, d'une expression qui se libère à travers la description et l'expression

³⁴⁴ Armando Rigobello, *Il pensiero estetico crociano nell'orizzonte delle estetiche contemporanee* , Accademie e Biblioteche d'Italia, 48, 1980. p.16

linguistique. Cette expression est presque historiographique en tant que formation d'images dans le processus du transcendantal du particulier passionnel et émotif.

D'où, continue Rigobello, « le jugement de la réflexion historique, compris comme élément historiographique, atténue donc sa constitution comme jugement pour converger dans la compréhension expressive qui est le propre de la situation esthétique »³⁴⁵.

A cela, s'ajoute un dernier élément. Pour Croce, chaque histoire est histoire contemporaine. De même, au niveau de la compréhension de l'œuvre d'art, chaque vraie œuvre d'art est contemporaine, puisque c'est par l'art par sa force d'actualisation, que l'expression lyrique réussit à communiquer précisément les contenus, marqués des déterminations temporelles. Le génie historique qui donne naissance à l'œuvre, n'est pas « le génie de tel ou tel individu, conçu et délimité d'un point de vue naturaliste, mais le génie de l'humanité, laquelle s'est accrue de cette création spirituelle, a grandi en elle et la porte désormais dans son sein comme sa force indestructible. »³⁴⁶

D'où l'identification possible avec l'artiste puisqu'il ne s'agit plus d'individu à individu mais de chacun de nous participant à l'universel cosmique, chacun étant acteur de l'histoire contemporaine qui ne cesse de grossir.

Pour Croce toute histoire est vivante, elle est contemporaine. « L'histoire devient chronique quand elle n'est plus pensée, mais seulement mémorée en mots abstraits, en paroles qui avaient été concrètes et expressives et qui ne le sont plus. »³⁴⁷ Mais aussi, comme l'explique Gilles Tiberghien dans son introduction aux *Essais d'esthétiques* de Croce,³⁴⁸ l'histoire est toujours notre histoire parce que les faits du passé ne prennent leur sens qu'à la lumière des questions que nous leur posons. Ce que Croce appelle « les problèmes de la vie actuelle » sont en fait nos interrogations orientées par nos préoccupations. Notre connaissance du passé est guidée par notre souci de l'avenir. D'où Croce insiste sur le fait que la pratique de l'historien suppose une éthique. Ainsi, met-il en garde contre un certain type

³⁴⁵ Op.cit. p.17

³⁴⁶ *Poésie* p.62-63

³⁴⁷ *Teoria e storia della storiographica*, Laterza, Bari, 1917 p.17-18

³⁴⁸ G. Tiberghien, *Essais d'Esthétiques*, textes choisis, traduits et présentés par G. Tiberghien, Gallimard 1991, p.25

d'historiographie utilitariste qui ne considère l'histoire que comme un instrument au service du présent.

La convergence de la méthodologie historiographique dans l'expressivité de l'esthétique et donc la mise en évidence du caractère historiographique de la genèse et de la formation de l'expression poétique, nous conduit vers une évaluation globale de la pensée de Benedetto Croce. Certes, à ce stade de nos recherches c'est une tâche qui dépasserait les limites de notre travail. Mentionnons toutefois, comment la convergence de l'historicité et de l'esthétisme est indicatrice du caractère, pour ainsi dire, vital, des racines de la pensée crocienne.

La vie de l'esprit, est, pour Croce, liberté, et la liberté l'éternelle formatrice d'histoire, sujette de chaque histoire. La lutte pour la liberté est le thème qui unit les faits. Mais la liberté dont Croce parle est la spontanée adéquation au processus de l'esprit. C'est-à-dire, qui est dans le sens constructif et unitaire de l'histoire. Il est aussi constructif et unitaire à travers la négation dialectique, juste dans le processus. Mais unité et construction sont des éléments qui indiquent la fécondité d'un processus, non sa qualification éthique. Aussi l'art est-il le complément constructif et unitaire d'un processus expressif. Art et histoire, et plus précisément l'œuvre d'art et l'historiographie, sont donc, des expressions raffinées de la transcendance de l'immédiat vital dans la compréhension expressive. Ajoutons, que cette libération est rejointe sur le terrain linguistique. Usant d'une certaine audace terminologique, Armando Rigobello explique que nous nous trouvons face, dans les deux cas, à une psychanalyse de l'expressivité: « une expression dans laquelle le drame se place, un langage qui est thérapie et complément face à une vie, qui dans son immédiateté réaliste, ne se consume sans la force de la sérénité pacifiste du jugement esthétique ou de la compréhension historiographique. »³⁴⁹

Ceci étant fixé, examinons maintenant le problème de l'expression artistique interprétée comme forme de langage

³⁴⁹ Armando Rigobello, « Il pensiero estetico crociano nell'orizzonte delle estetiche contemporanee », *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 48, 1980. p.18

Troisième partie

L'expression est langage

La signification n'est-elle pas la façon dont l'usage intervient dans la vie ? L'usage du mot n'est-il pas une partie de notre vie ? »

L.Wittgenstein, *Grammaire philosophique*, §29

Chapitre 1 La science de l'expression et la linguistique générale dans l'*Esthétique* de Benedetto Croce

Il s'agit de ne pas mal interpréter la pensée de Croce en limitant la linguistique soit aux recherches littéraires soit au débat sur l'idéal de l'unité de la langue nationale, soit dans l'étude de la grammaire et dans les questions de vocabulaire et du bon usage du langage. A ce titre, il est intéressant de noter que Croce voulait d'abord établir la différence entre l'histoire et l'art.

Dans la première édition de *l'Esthétique* ne figurait donc pas la section sur l'histoire de l'art. Mais, deux ans plus tard, Croce ajouta une section historique « Histoire de l'Esthétique. »³⁵⁰ L'Esthétique, dit Croce est « un travail aride et ardu » qui lui avait coûté des peines, des remords et de nombreux remaniements. Il poursuit en ces termes « je reconnais que ce livre, dont je pensais que j'y avais mis toute la philosophie accumulée dans mon cerveau, tout au contraire avait empli celui-ci d'une philosophie nouvelle. »³⁵¹ D'où le titre : *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*.

La parole a une histoire que tous doivent garder à l'esprit. Nous l'avons vu dans la partie précédente, la forme est, intuition murie dans l'accomplissement de l'expression. L'art est langage, dans le sens fort du terme. L'essence de la linguistique réside dans la considération du langage comme intuition expressive, comme expression dans laquelle l'intuition

³⁵⁰ Dont certaines parties étaient publiées avant, dans les revues napolitaines qu'il dirigeait.

³⁵¹ *Contribution à ma propre critique*, trad. J. Chaix-Ruy Paris Nazel 1949, p.54-58

s'accomplit totalement. Le langage est la création irremplaçable de chaque expression singulière, c'est le langage non répétitif et intraductible de l'œuvre d'art.

Les propos de Croce sur la connaissance intuitive conduisent à l'élaboration d'une véritable esthétique : toute connaissance commence par être intuitive et, en tant que telle, a pour but de nous mettre en présence d'images singulières en nous proposant la variété infinie du monde. Cette image dans l'intuition n'est pas seulement reçue par la première forme théorique de l'esprit, mais elle est aussi « exprimée ». C'est pourquoi, nous l'avons vu, l'intuition est expression. Or, pour Croce, ce qui constitue un langage est un système d'expression³⁵². Le langage comme l'expression, est création perpétuelle de nouveautés, d'images singulières qui vont imprimer notre esprit et à partir desquelles il est possible d'élaborer des concepts. Car, jusqu'à présent nous étions dans un monde de connaissance intuitive. Ainsi le langage chez Croce est esthétique dans la mesure où tous deux sont création « d'images-signes » singulières, antérieures à une pensée conceptuelle. En ce sens il y a association de l'esthétique à la science de l'expression et à la linguistique générale. Mais cette linguistique est antérieure à toute forme conceptuelle et elle ne peut donc comporter que des règles arbitraires et non générales. Là, réside toute l'originalité de la pensée de Croce. C'est cette linguistique qu'il s'agit d'identifier à l'art, en tant que tout deux sont création d'un monde d'intuition et d'expression. De ce fait, ce n'est que par la médiation d'une seconde opération de l'esprit (opération pratique) qu'il sera possible d'une part de matérialiser l'art en ces œuvres d'art, et d'autre part, de fixer un langage par des règles. Dans ce contexte, activité intuitive, activité expressive, activité esthétique ne sont qu'une seule et même forme de l'activité spirituelle. Science de l'intuition, l'esthétique est aussi science de l'expression, c'est-à-dire linguistique.

« La science de l'art et la science du langage, l'esthétique et la linguistique ne sont point deux sciences distinctes, subordonnées coordonnées ou disparates, mais sont une seule et même science. Non pas qu'il y ait une linguistique spéciale ; mais la science linguistique dont on s'occupe, la linguistique générale, en ce qu'elle a de réductible à la science ou à la philosophie, n'est pas autre chose que l'esthétique. Celui qui s'occupe de linguistique

³⁵² Contrairement à Saussure qui parle d'un système uniquement composés de signes.

générale, c'est-à-dire de linguistique scientifique, s'occupe de problèmes esthétiques et vice versa ; philosophie du langage et philosophie de l'art sont la même chose. »³⁵³

Il s'agit là du moment fort de la pensée de Benedetto Croce où il démontre comment l'esthétique est le fondement de toute philosophie.

Comme nous l'avons mis en évidence dans la deuxième partie, l'esthétique est la science des intuitions, de toutes les intuitions ; l'intuition étant inséparable de l'expression, l'esthétique est la science des expressions. De plus, nous venons de voir avec Croce, dans son dernier chapitre de *l'Esthétique*, que la linguistique se confond avec l'esthétique car le langage est expression. Toutefois on peut noter que si toute la linguistique est esthétique, toute l'esthétique n'est pas identique à la linguistique, parce que l'expression verbale ou langage est un des modes de l'activité expressive de l'esprit : à moins que l'on n'accorde pas au terme linguistique, le sens le plus étendu de la science de l'expression en général. En d'autres termes, la thèse Crocienne de l'expression n'est pas uniquement verbale, mais elle s'applique tout aussi bien à l'expression picturale, musicale, architecturale ou sculpturale. C'est pour cela que Croce a donné pour titre à son ouvrage d'esthétique « L'esthétique comme science de l'expression et linguistique générale ».

Nous traiterons donc, en suivant l'itinéraire de Croce de la linguistique en général et non pas uniquement de la linguistique verbale. C'est alors seulement que l'on pourra rapprocher le terme d'expression de celui de langage.

Si l'on tient compte des diverses formes de l'activité spirituelle distinguées par Croce, il ressort que le langage ou l'expression appartient à l'activité théorique. L'activité expressive s'identifie absolument à la première des deux formes théoriques de l'esprit ; le caractère théorique de l'expression explique pourquoi Croce refuse la thèse traditionnelle qui considère le langage comme un instrument inventé par les hommes pour communiquer entre eux. Cette thèse traite le langage comme un fait pratique ou comme une activité à fin utilitaire. Ce sera dans ses œuvres plus tardives³⁵⁴ que Croce, tourné d'avantage vers l'histoire, la politique et l'éthique, développera cet aspect du langage « pratique » en terme

³⁵³ *Esthétique* p.137

³⁵⁴ Avec la *La logique* et avec *L'histoire comme pensée et comme action*.

de communication.³⁵⁵ Or, dans *l'Esthétique*, nous venons de le voir, la nature du langage est un fait théorique et n'est pas, d'abord, un instrument que l'homme s'est forgé pour communiquer avec ses proches. De même Croce se refuse de croire qu'il y aurait d'abord une pensée dans l'esprit de l'homme, sans langage, le langage s'y ajoutant par la suite. Le langage n'est pas quelque chose de stéréotypé qui aurait été créé après coup en fonction de l'élaboration de la pensée. De plus, si le langage est le résultat d'une création spirituelle, il ne peut pas cesser d'être une création spirituelle.

« La distinction entre l'origine et la suite ne peut être admise; si le langage est une création spirituelle, il sera toujours une création ; s'il est une association, il aura été tel dès le début. L'erreur est née de ce qu'on n'a pas tenu compte du principe esthétique général que nous connaissons : à savoir « que les expressions déjà produites doivent redescendre à l'état d'impressions pour donner lieu aux nouvelles expressions ». Lorsque nous produisons des mots nouveaux, nous transformons ordinairement les anciens en variant ou en élargissant le sens ; mais ce procédé est créatif et non associatif »³⁵⁶.

En fait, Croce rejette les théories, qui opèrent un parallélisme entre l'image et le signe. Car, selon lui, le langage ne se trouve pas connu en tant que signe, mais comme une « image-signe », c'est-à-dire comme un signe pour l'image même, et par là même comme une image colorée, musicale, chantante.

« L'image signe est l'œuvre spontanée de l'imagination, du moment que le signe, au moyen duquel l'homme s'accorde avec l'homme, présuppose l'image et par là le langage :et si on s'efforce d'expliquer la parole au moyen du concept de signe, on est contraint à la fin de recourir à Dieu, comme à celui qui a donné les premiers signes, c'est-à-dire à présupposer d'une autre façon le langage en le renvoyant à l'inconnaissable »³⁵⁷.

L'image est en réalité le symbole et le langage est symbole, autant qu'il est lui-même la trace du sens qu'il pose en se posant. Le langage est donc une série d'expressions ou de symboles. De plus, l'univers de l'expression, est l'univers humain comme réalité symbolique, car,

³⁵⁵ Voir chapitre suivant.

³⁵⁶ Op.cit p.139

³⁵⁷ *Bréviare d'esthétique* p.61

comme nous venons de le voir, pour Croce, le signe n'est pas autre chose que le symbole (l'image). Raison pour laquelle le philosophe utilise le terme d'image-signe.

Nous avons établi le concept de l'art comme intuition et de l'intuition comme expression, et d'une façon implicite nous avons souligné l'identité de l'expression et du langage. Nous pensons ici, le terme langage dans toute son extension. Si l'on considère le langage dans sa réalité, c'est-à-dire dans l'acte même de la parole, on ne doit pas estimer que l'homme puisse parler uniquement selon un vocabulaire, une grammaire, mais aussi avec des éléments toniques, mimiques et graphiques.

Cette thèse Crocienne du langage entraîne une série de conséquences qu'il convient d'examiner. La définition que nous venons de donner du langage implique que « les formes particulières comme les formes phonétiques » ne peuvent pas appartenir au langage véritable, c'est-à-dire au langage pris dans toute son extension. Les règles de grammaire sont des règles purement abstraites qui obéissent à tel ou tel usage pratique. Mais les règles de grammaire n'ont pas plus de valeur que les règles phonétiques, car on ne peut pas prétendre « qu'une expression puisse être exacte grammaticalement et inexacte logiquement ou esthétiquement ». Selon Croce l'exactitude grammaticale de la proposition: « cette table ronde est carrée » ne suffit pas à lui donner un sens et à la rendre admissible. Dès lors, comment une proposition irrationnelle, impensable, pourrait-elle être grammaticalement rationnelle ? Y aurait-il uniquement une vérité grammaticale des choses? Certes non « l'expression est un tout indivisible : le nom et le verbe n'existent pas en elle, mais sont des abstractions que nous forgeons, en détruisant la seule réalité linguistique, qui est la proposition, c'est-à-dire l'expression. »³⁵⁸

Ainsi, pour Croce, on commet une erreur lorsqu'on prétend que, dans une proposition qui exprime l'action ou le mouvement d'une personne (par exemple) c'est le verbe qui exprime le mouvement et l'action, tandis que le sujet (la personne) se nomme nom ou substantif et que l'on fait de ces noms, verbes etc.... « des catégories linguistiques ou des parties du discours »³⁵⁹. En d'autres termes, la vraie nature du langage s'oppose à l'élaboration de règles qui lui seraient propres. Car pour Croce, et il insiste sur ce point, « le langage est une

³⁵⁸ *Esthétique* p.141

³⁵⁹ *Ibid*

perpétuelle création : ce qui est exprimé linguistiquement ne se répète pas sinon comme reproduction du déjà produit : les impressions toujours nouvelles donnent lieu à des changements continus de sons et de significations, c'est-à-dire à des expressions toujours nouvelles. Chercher la langue modèle est donc chercher l'immobilité du mouvement. Chacun parle et doit parler, selon les échos que les stimulants des choses éveillent dans sa psyché, c'est-à-dire, selon ses impressions. »³⁶⁰

De ce fait, il est impossible de classer les expressions, puisque chaque expression forme un tout qui n'est comparable à aucune autre. Cela est impossible parce que chaque fait expressif, en particulier, constitue un individu, qu'on ne peut assimiler à un autre, sinon en tant qu'expression. Les impressions varient, les contenus varient aussi : chaque contenu est différent des autres, parce que rien ne se répète dans la vie : et la variation continue des contenus a pour conséquence la variété irréductible des faits expressifs, « synthèses esthétiques des impressions ». Il y a des expressions réussies et d'autres restées à mi-chemin ou manquées, les parfaites et les imparfaites, les fortes et les défectueuses.

Nous comprenons mieux dès lors, dans quelle mesure Croce associe à l'esthétique la linguistique. Il ne s'agit en aucune manière de fixer des règles pour déterminer une expression artistique ; Bien au contraire, elles seraient de véritables obstacles.

« Si la linguistique et l'esthétique paraissent deux sciences différentes, c'est parce qu'avec la première on pense à une grammaire, ou à quelque chose mêlé de grammaire, c'est-à-dire de schématisation mnémomique arbitraire, et non pas à une science rationnelle et à une philosophie du langage ; et parce que la grammaire, ou ce que je ne sais quoi de grammatical, introduit dans les esprits le préjugé que la qualité du langage consiste en mots isolés et combinables, et non pas en discours vivants et rationnellement indivisibles, qui ne sont rien autre chose que des expressions ou productions esthétiques.»³⁶¹

C'est dans cette dernière définition d'expression ou de « production esthétique », que la linguistique rejoint l'esthétique. C'est uniquement dans cette perspective que l'on peut parler d'esthétique comme science de l'expression et de linguistique générale. A ce niveau, l'art est autonome, parce qu'en aucune manière, il n'est possible de poser des lois sans que

³⁶⁰ op.cit. p.145

³⁶¹ Op.cit. p.146

celles-ci ne soient purement arbitraires et non valables pour une linguistique « générale ». L'artiste est donc libre dans l'expression : cette expression constituant la linguistique générale et de surcroît l'esthétique, puisque le langage comme expression est création perpétuelle, non pas moyen de communication, mais condition de toute communication qu'elle soit picturale, musicale, graphique, verbale ou autre. En ce sens, pour Croce, l'acte fondateur du langage est de perpétuellement créer une expression que chacun peut comprendre, puisqu'il est capable de la reproduire.

Les sophistes grecs et Aristote ont bien sûr aussi développé des thèmes sur la linguistique. Puis, leur pensée a été transmise par l'intermédiaire de la pensée scolastique et de la Grammaire de Port Royal. Ce qui est intéressant de noter, ce sont les points de convergences entre la théorie du langage chez Aristote et celle de Croce. Ainsi, la dimension à la fois poétique et pratique de la question du langage se retrouve aussi bien dans le système aristotélicien que dans le système crocien. Pour Aristote, le langage se situe entre la poésie et la praxis. Par exemple, le cri comme prolongement de la gorge relève de notre constitution animale, il ne nécessite aucun apprentissage. Il est *phônê* et non *logos*.³⁶² Il est expressif. Il relève de la praxis au sens d'une action non concertée. Mais il ne signifie rien de plus que ce qu'il est. Il est autarcique et solipsiste. Il relève de la douleur et du plaisir³⁶³. Mais pour faire parler cette voix, il faut une autre opération, qu'Aristote nomme « l'herméneutique ». Or le langage se constitue, comme tout objet de la nature, selon une matière et une forme³⁶⁴. La matière (*hylé*) de la parole (*logos*) est la voix (*phônê*). Or, pour qu'il y ait accès au langage, il faut le support d'une autre différenciation. La forme de cette matière, le *logos* de cette *hylé* est une détermination qu'introduit la *poiesis* agissant selon une *mimesis*, intervenant comme mime et mémoire de la communauté. Certes, Croce n'utilise pas les mêmes termes, mais il est intéressant de souligner la similarité du raisonnement. La transposition esthétique qui fait que l'intuition se révèle par son

³⁶² Aristote, *La politique*, 5 volumes, trad. Aubonnet, Les Belles-Lettres, 1971, I,2, 1253 a11-15

³⁶³ Croce n'est pas allé aussi loin qu'Aristote dans l'analyse « organique » du langage.

³⁶⁴ Croce parle d'intuition (matière) et d'expression (forme). On retrouve le même dualisme contenu/forme.

expression n'était-ce pas cette « détermination qu'introduit la *poiesis* » décrite par Aristote ? La sphère du langage n'est-elle pas définie comme se situant entre la fonction naturelle (*praxis*) et son dépassement (*poiesis*) ? De même, lorsqu'Aristote explique que la *poiesis* par la *mimesis* achève la nature et actualise ses possibilités et qu'ainsi, le langage se place entre production et reproduction, n'était-ce pas une perspective que Croce lui aurait empruntée ? Mais différemment d'Aristote, dans son *Esthétique*, Croce traite la question du langage de façon originale, puisqu'il en fait une philosophie du langage et l'associe à la philosophie de l'art³⁶⁵. Différemment, pour Aristote le langage n'est pas traité comme une philosophie mais comme une théorie où il est défini plutôt par sa fonction de lien civil au sein de la cité³⁶⁶.

La voix, poursuit Aristote contient la limite et la virtualité d'ouvertures multiples sur le sens. Mais ces conditions sont limitées par la nature des choses. La donnée de base est le caractère non infini du monde et donc le nombre limité des matériaux. La conséquence est la limitation des sens des termes, qui limite à son tour les possibilités de combinaisons. Les deux principes du langage que sont l'extension et la limitation sont unis par le *phônê* dans le commencement, et par le sens mis en commun dans la cité dans « la fin ». La particularité de l'art du langage, explique Aristote, est d'une part de prolonger la nature et d'autre part, il ouvre au sens. Ces deux dimensions sont aussi développées par Croce.

La simplicité du langage articulé est à la fois supérieure et inférieure à la *phônê* explique Aristote. Sa supériorité vient de ce qu'elle peut donner lieu à une multiplicité de productions telles que des réactions d'émotions multiples. Mais aussi elle peut engendrer des discussions qui engendrent des actions. Son infériorité vient de ce qu'il est moins expressif, moins lié à la nature, moins conforme aux attentes que la vie engendre pour les êtres animés. De ce fait le langage met en œuvre un écart en même temps qu'il désigne les limites antérieures et postérieures. Cette situation intermédiaire du langage entre nature et convention décrite par Aristote n'est pas reprise par Croce.

³⁶⁵ Voir ci-dessus

³⁶⁶ Comme l'explique très justement Anne Cauquelin dans *Aristote, Le langage*, Il n'y a pas d'ouvrage unique d'Aristote sur le langage. La question du langage est traitée dans plusieurs de ses œuvres : *La Poétique*, *l'Organon*, *L'Éthique à Nicomaque*, *Les parties des animaux* et la politique, pour ne citer qu'eux.

Le langage déploie dans sa constitution interne la double séparation qui l'avait posée. D'une part, il admet les voix reproductives naturelles comme les exclamations et les onomatopées, ou le simple vocabulaire qui nomme « sans lier ». A ce titre, Aristote affirme : « Le nom et le verbe employés individuellement sont pures énonciations.»³⁶⁷ A ce niveau, Croce explique qu'il s'agit là plutôt de langue que de langage. Mais quand, par ailleurs, il déploie sa dimension productive dans l'écart du sens et que se manifeste la dimension « poétique » constructrice de la mimesis, Croce rejoint Aristote, pour le nommer aussi langage.

Bien plus tard, ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle qu'il y eut des linguistes comme Humboldt³⁶⁸ ou l'américain Whitney³⁶⁹ qui ont proclamé l'autonomie de la linguistique. Puis il y eut, au tournant du siècle, les néogrammairiens³⁷⁰ et les néo-linguistes (comme Vossler, héritier de Croce). En fait, l'influence de Benedetto Croce se fit rapidement sentir en linguistique plutôt sous la forme d'une réaction contre les conceptions des néo-grammairiens, considérés comme des positivistes. Contemporain de Croce, en Suisse, Saussure créateur de la linguistique moderne défend aussi la linguistique générale dans ses cours. Nous verrons plus loin ce qu'il en est.

La « Linguistique générale » est certes dans le titre, choisi par Croce, mais ce que développe le philosophe sur la linguistique, ne correspond pas au cadre traditionnel auquel se plient les exposés de linguistique générale. Croce en fait une critique dans son esthétique :

³⁶⁷ Aristote, *De l'Interprétation*, in *Organon*, Paris, Vrin, 1994, 5,17a,17

³⁶⁸ Humboldt W. *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*, trad. A. Tonnellé, Paris, A. Franck, 1859

³⁶⁹ Whitney W.D., *The life and growth of language*, History of linguistics, vol.4, London : Routledge : Thommes press, Tokyo : Kinokuniya, 1994

³⁷⁰ Les néogrammairiens (comme Karl Verner), ont opposé un point de vue sociohistorique et analytique. Ils sont héritiers des fondateurs de la grammaire comparée et sont aussi influencés par le positivisme faisant de la langue une réalité quasi matérielle comparable aux réalités physiques et biologiques. Aussi, défendaient-ils la rigueur méthodologique et cherchaient-ils à décrire les langues en termes de lois. En particulier, les néo-grammairiens ont défini de nombreuses *lois phonétiques* qui retracent l'évolution des sons d'une langue au cours du temps; par exemple la loi Verner.

« On trouve un peu de tout : depuis la description de l'appareil phonateur et des machines artificielles qui peuvent l'imiter (le phonographes) jusqu'au résumé des résultats les plus importants de la philologie indo-européenne, sémitique, copte, chinoise ou autre quelle qu'elle soit ; depuis des généralités philosophiques sur l'origine ou la nature du langage jusqu'aux conseils sur le moulé, la calligraphie et le classement des fiches pour les dépouilles philologiques »³⁷¹.

Croce dans le Chapitre XVIII de l'Esthétique explique que les problèmes scientifiques de la linguistique sont les mêmes que ceux de l'esthétique et que « les erreurs et les vérités de l'une sont les erreurs et les vérités de l'autre »³⁷². Le sens commun lie le langage à la grammaire, a des schématismes mnémoniques arbitraires où le langage consiste en des mots isolés et combinables. D'où, le fait que Croce défend la thèse du langage comme une philosophie du langage où celui-ci est constitué de discours vivants et rationnellement indivisibles, qui ne sont rien d'autres que des expressions ou des productions esthétiques. C'est ainsi qu'il affirme que la linguistique, en tant que science, doit se fondre dans l'Esthétique « Elle s'y fond, en effet, sans laisser de résidus. »³⁷³

Si l'esthétique et la linguistique paraissent différentes, c'est qu'avec la dernière on pense à une grammaire à des schémas mnémoniques arbitraires et non pas à une science rationnelle, ni à une philosophie du langage. Selon Croce, la grammaire introduit dans les esprits, le préjugé que la réalité du langage consiste en mots isolés et combinables. Or ce sont des discours vivants et rationnellement indivisibles, qui ne sont rien d'autres que des expressions ou productions esthétiques³⁷⁴. A l'inverse, il n'est pas possible de créer un langage artificiel par un acte de volonté, en utilisant les outils de la grammaire. Le langage n'est pas un fait volontaire ou arbitraire. L'erreur scientifique est de penser que dans la grammaire (normative) il y a les préceptes du bon langage. Déjà Voltaire dans son « tant pis pour la grammaire » et même des professeurs de grammaire avertissent que bien écrire ne s'apprend pas par des règles - il n'y a pas de règles sans exceptions - et que la lecture de la

³⁷¹ *Esthétique* p.162

³⁷² *op.cit.* p.146

³⁷³ *Op.cit.* p.147

³⁷⁴ *Op.cit.* p.142

grammaire doit être conduite pratiquement par des lectures et des exemples, qui forment le goût littéraire. Une technique du théorique représente une contradiction dans les termes. En ce sens la grammaire normative, dit Croce est une technique de l'expression linguistique, c'est-à-dire d'un fait théorique³⁷⁵. Cependant si l'on comprend la grammaire comme purement informative soit du présent avec l'usage vivant, soit du passé avec la grammaire historique, (et non comme une discipline normative ainsi que nous venons de le voir) la grammaire n'a rien d'une science. Il ne s'agirait plus que de groupements qui servent à faciliter l'étude des langues mortes ou vivantes. Le langage dans son expression n'est pas autre chose que les notions mêmes d'esthétique. L'esthétique donne la science de la nature du langage, de la grammaire empirique. En dehors de cela, il ne s'agit plus d'esthétique mais de l'histoire des langues dans leur réalité vivante, c'est-à-dire l'histoire des productions littéraires concrètes ; ce qui est l'histoire de la littérature.

Examinons dès lors, en détail ce qu'il en est. La question de la distinction entre le fait esthétique et le fait intellectuel peut se présenter comme la question des rapports entre la grammaire et la logique, en linguistique. Il s'agit donc, pour Croce de l'indissolubilité de la logique et de la grammaire mais aussi de la dissolubilité de celle-ci dans celle-là³⁷⁶. Ainsi est-il erroné de penser que le nom ou le verbe s'expriment avec des paroles déterminées. L'expression est un tout indivisible, le nom et le verbe n'existent pas en eux-mêmes, mais sont des abstractions que nous construisons en détruisant la seule réalité linguistique, qui est la proposition, c'est-à-dire l'expression. C'est pourquoi Croce explique que quand on décrit un tableau par un discours, on soumet une élaboration logique à ce qui était initialement une expression esthétique, voire une expérience esthétique et par là nous détruisons l'esthétique par la logique. En remplaçant ce que l'on voit, la peinture par des concepts de verbe (mouvement, action) de nom (matière ou agent, de nom propre, de nom commun) il ne s'agit pas d'expression individuelle mais de catégories universelles. De même à l'opposé, il est erroné pour Croce, de vouloir repasser de la logique à l'esthétique par ce

³⁷⁵ Op.cit., p.143

³⁷⁶ « que si la forme logique est indissoluble de la grammaticale (esthétique), celle-ci est dissoluble de celle-là »op.cit., p.140

quelle est l'expression du mouvement, de l'action, de la matière, de l'être, du général, de l'individuel. »³⁷⁷

De plus, Croce insiste sur le fait qu'une langue est vivante comme la pensée ou les sentiments qu'elle exprime. Elle évolue, elle se transforme avec la psychologie de l'individu ou du peuple qui l'utilise. Elle n'est pas création spirituelle à un moment donné de l'histoire. Elle est création constante et s'adapte à chacun des contenus qu'il lui faut exprimer. C'est ainsi que Croce écrit.

« Qu'est-ce qu'une langue sinon une série d'expressions dont chacune apparaît dans le mode propre où elle doit apparaître, une seule fois. Qu'est-ce que le mot sinon continuelle, perpétuelle transformation ? Qu'est-ce que le Seigneur Usage Linguistique sinon le complexe des mots réellement prononcés et écrits ? Forger un usage linguistique, qui sert de pierre de touche, n'est-ce point créer un être imaginaire ? »³⁷⁸

Sur la question de l'origine du langage, Croce rejoint Vico en déclarant que né comme poésie, le langage s'est ensuite plié à servir de signe. En effet, rappelons-nous comment Vico dans la *Scienza Nuova* de 1725, propose une histoire cyclique du genre humain en trois étapes : théocratique (crainte religieuse devant les phénomènes naturels d'où croyance à un être puissant), héroïque (société aristocratique) et démocratique (stade rationnel où se trouve la justice et la civilisation.) Mais ainsi arrivée à son apogée, l'humanité se corrompt et retourne à la barbarie car son évolution se marque par une série de flux et de reflux. De cette conception de l'histoire et aussi du principe gnoséologique qui est le fondement de sa théorie de la connaissance, nous avons vu comment l'esprit ne connaît que ce qu'il fait³⁷⁹. Dès lors, le monde social, dont les causes sont en nous, est chose connaissable. Au contraire, nous ne pouvons avoir que la conscience des phénomènes naturels, dont Dieu est l'auteur. De cette situation, Vico tire les conséquences concernant le langage. La langue du premier âge fut muet, les hommes communiquant entre eux au moyen de signes, mais au deuxième âge, le premier langage articulé fut symbolique, c'est-à-dire poétique et les hommes se sont exprimés tout naturellement en vers. Enfin, toujours selon Vico, le troisième état de langue est la langue humaine composée de vocables dont les peuples

³⁷⁷ op.cit. p.141

³⁷⁸ Problèmes d'Esthétique, p. 156

³⁷⁹ Voir première partie.

peuvent fixer le sens à leur gré. Puis, tout comme dans le cycle de l'histoire des sociétés humaines décrites par Vico, cette dernière forme de langage, ayant une fois atteint son apogée, est touchée par le processus de décadence. Ainsi en témoignerait le moyen-âge où les langues « vulgaires », non écrites, ont remplacé la belle ordonnance du latin littéraire de l'époque classique. Ainsi, l'interprétation des légendes et des fables primitives aide Vico à mieux connaître les sociétés anciennes. De même, l'étude du symbolisme linguistique comme les figures de style, les métaphores, les désignations imagées l'éclaircit pour organiser l'histoire des langues.

Compte tenu de ces remarques, on voit comment Croce est influencé par Vico. C'est en fait le problème de l'expression qui est au centre de ses préoccupations esthétiques mais aussi linguistiques. Il identifie intuition et expression. La connaissance intuitive est la connaissance expressive et toute intuition est en même temps expression. La pensée ne peut exister indépendamment de l'expression. En conséquence, il est faux de croire que le langage est un instrument que l'homme s'est forgé pour communiquer avec ses semblables : le langage tout entier, de nature intuitive, naît spontanément avec la représentation qu'il exprime car, si l'homme ne parle pas, il ne pense pas³⁸⁰. L'Esthétique est certes science de l'expression. Nous venons de voir comment Benedetto Croce se fonde sur Giambattista Vico, mais ce qui est d'autant plus original c'est qu'il lie l'esthétique à la linguistique générale. Non seulement, il les lie l'une à l'autre, mais il va les fondre pour ne faire plus qu'une science. Philosophie de l'art et philosophie du langage sont la même chose « celui qui s'occupe de linguistique générale, c'est-à-dire de linguistique scientifique, s'occupe de problèmes esthétiques et vice versa »³⁸¹. Le langage serait une science différente de l'esthétique s'il ne traitait pas de l'expression. Or le langage est expression.

Comme le note très justement Maurice Leroy³⁸², la doctrine de Croce transporte les faits linguistiques concrets dans la sphère esthétique et la soustrait à la description des

³⁸⁰ *Esthétique* p.137

³⁸¹ Ibid.

³⁸² Maurice Leroy, « Benedetto Croce et les Etudes Linguistiques », *La revue internationale de Philosophie*, n°26-1953

grammaires normatives. En effet, la grammaire lui apparaît seulement comme une discipline informative ou un expédient pédagogique, un schématisme mnémotechnique utile et nécessaire dans la pratique, mais qui en aucune façon, n'est une science. De plus, les signes linguistiques n'ont de sens que si nous les considérons unis inséparablement au mouvement expressif, lequel vit un instant, meurt et ne se répète plus jamais identique à lui même.

C'est en ce sens que Croce dénonce la critique littéraire qui fait des catégories linguistiques, des parties du discours. La théorie des parties du discours répond à la théorie des genres artistiques et littéraires de l'esthétique. L'erreur, dans les théories des genres artistiques et littéraires apparaît lorsque le mouvement ou l'action est nommé verbe, l'être ou la matière, nom ou substantif et que ces noms et ces verbes deviennent des parties du discours qui sont réduites à des genres grammaticaux et non plus à l'expression au sens crocien. Ainsi, l'étude comparative et évolutive rentre dans l'histoire des langues, dans leur réalité vivante, c'est-à-dire dans l'histoire des productions littéraires. On voit dès lors, la possible confusion entre l'étude du langage et la critique littéraire.

Comme l'expression, la linguistique a le même principe d'individualité. Croce va plus loin en expliquant que la parole est l'expression de chacun dans sa réalité, ancré dans son monde. Il n'y a pas deux paroles qui s'identifient l'une à l'autre (détruisant les synonymes et les homonymes). En ce sens Croce affirme l'impossibilité de traduire un mot en un autre de ce qu'on appelle dialecte à ce qu'on appelle langue, et de ce qu'on nomme langue maternelle à ce qu'on nomme langue étrangère. Ainsi est-il difficile de classer les langues. Les langues n'ont pas de réalité en dehors des propositions et ensembles de propositions réellement prononcées et écrites, chez certains peuples pendant certaines périodes. Comme dans l'art, il y a les productions artistiques dans le langage, et toutes les paroles sont des productions individuelles à des moments particuliers. D'où la difficulté de les classer en catégories. Croce reconnaît que « les langues qu'on peut disposer en série historique ne sont pas genres ou espèces distinctes ou détachées, mais un seul fait qui se développe dans les diverses phases de son développement »³⁸³.

Le point fort de la pensée de Benedetto Croce est de défendre le langage comme une perpétuelle création : ce qui est exprimé linguistiquement ne se répète pas sinon justement

³⁸³ Op.cit., p.142

comme reproduction du déjà produit : les impressions toujours nouvelles donnent lieu à des changements continuels de sons et de significations, c'est-à-dire, à des expressions toujours nouvelles. Le langage, c'est le son articulé et délimité en vue de l'expression. C'est en ce sens que Croce conclut que « l'esthétique et la linguistique ne sont point deux sciences distinctes, mais une seule et même science »³⁸⁴.

Toutefois, il nuance son propos en ces termes « Mais toute l'esthétique n'est pas pour autant identique à la linguistique car, à côté de l'expression verbale comme représentation de l'intuition, il en est d'autres : picturale, sculpturale, musicale... »

La linguistique est donc un aspect de l'esthétique dans la mesure où l'expression est le mode d'expression de l'esprit. De plus, « les langues n'ont pas d'existence en dehors des propositions réellement prononcées ou écrites chez certains peuples à des périodes déterminées, autrement dit en dehors des œuvres d'art dans lesquelles elles existent de façon concrète ».³⁸⁵

Ainsi Croce explique-t-il que chercher la langue modèle, c'est chercher l'immobilité du mouvement. « Les limites des syllabes, comme celles des mots sont tout à fait arbitraires. Le parler primitif ou le parler de l'homme inculte est un continu, dépourvu de toute conscience réfléchie de la division du mot et des syllabes, que l'école nous apprend. Sur de telles divisions on ne fonde aucune loi de vraie linguistique »³⁸⁶.

D'ailleurs certains linguistes, reconnaissent que s'il y a l'hiatus de la cacophonie, de la diérèse, de la synérèse, il n'y a pas de lois phonétiques, mais bien des lois de goût et de convenance ; ce qui signifie des lois esthétiques.

Pour les premiers peuples et les premières expressions, Croce explique comment, bien souvent sont confondus entre eux, les faits physiques avec les faits linguistiques ou expressifs. Puis, considérant que dans l'ordre des idées, le simple précède le complexe, on

³⁸⁴ Op.cit. p.145

³⁸⁵ Op.cit. p.153 et « Rettorica, gramatica e filosofia del linguaggio » dans *Problemi di estetica*, 2^{ème} ed., Bari 1923(*saggi filosofici*, I) p.139-226 Notons qu'après l'*Esthétique* où Croce a principalement développé son point de vue sur la linguistique, il n'est revenu que rarement sur le sujet notamment dans *Rettorica, gramatica e filosofia del linguaggio* (1909) dans *Problemi di estetica* (1923).

³⁸⁶ *Esthétique* p.144

peut penser que les faits physiques les plus petits étaient les faits les plus simples. D'où la nécessité d'imaginer que les langues les plus anciennes, les primitives, aient été monosyllabiques ; et que le progrès de la recherche historique doit conduire à découvrir toujours des racines monosyllabiques. Or, cette théorie des racines monosyllabiques n'est donc ni une nécessité rationnelle ni un postulat inévitable pour Croce « c'est tout au plus, une simple hypothèse provisoire, que les faits connus jusqu'ici ne confirment pas. C'est ici que se glisse une erreur des racines mais que les plus habiles philologues donnent aujourd'hui une valeur fort limitée. »³⁸⁷

La première expression que les hommes aient conçue, a pu engendrer aussi un réflexe physique non pas phonique, mais mimique : s'extérioriser non pas en un son, mais en un geste. Croce poursuit sa démonstration, en expliquant que même si ce fut extériorisé en un son, il n'y a d'autre part aucune raison de supposer que ce son dût être monosyllabique et non polysyllabique. Le philosophe italien critique les philologues qui affirmeraient que les paroles primitives soient de toute nécessité monosyllabiques. De plus, les limites des syllabes, comme celles des mots sont tout à fait arbitraires, et distinguées au moins mal qu'il se peut par l'usage empirique. Le parler primitif ou le parler de l'homme inculte est un continu, dépourvu de toute conscience réfléchie de la division du mot et des syllabes, ce que l'école nous apprend. Sur de telles divisions on ne fonde aucune loi qui pourrait concerner la vraie linguistique.

Chacun doit parler selon ses impressions selon les «échos que les stimulants des choses éveillent dans sa psyché ». Situation qui conduit Croce à souligner la difficulté de la traduction telle que de passer du latin, à la langue du XIV^{ème} siècle, ou au florentin. Ce qui conduit à admettre qu'écrire (ou traduire) selon une théorie, n'est pas écrire réellement, c'est faire de la littérature.

Penser à l'unité de la langue soulève de nombreux problèmes pour Croce. En effet, l'unité de la langue est un faux concept fondé sur l'idée selon laquelle le vocabulaire serait un recueil d'abstractions, un cimetière de cadavres plus ou moins habilement embaumés. Dans cette conception, l'erreur consiste à transformer l'expression d'un besoin en une thèse scientifique : le besoin de s'entendre plus facilement entre les différentes fractions d'un

³⁸⁷ Ibid

peuple divisé dialectalement, en la nécessité philosophique d'une langue ou un idéal, ce qui est aussi absurde que la recherche d'une langue universelle, d'une langue qui soit un concept ou une abstraction. Le besoin social de s'entendre plus facilement ne se satisfait qu'avec l'universalité de la culture et l'augmentation des communications et des échanges intellectuels entre les hommes.

Notons que dans le camp des linguistes, une grande majorité a ignoré la définition du langage de Croce. Il est vrai qu'à cette époque étaient plutôt admis les concepts rigides des néogrammairiens énoncés depuis les années 1870 qui mettaient au point une méthode qui prônait l'infailibilité des lois phonétiques et de leur application mécanique et aveugle. Comme le souligne pertinemment Maurice Leroy,³⁸⁸ c'était dans le cadre de la domination du positivisme du XIX^{ème} siècle. Les thèses crociennes ne sont pas mentionnées dans d'autres traités de linguistique de la même époque en France. Par exemple Antoine Meillet qui régnait pendant 40 ans sur l'école française, dans son *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*,³⁸⁹ nota qu'« on était vers 1900 parvenu à un terme impossible à dépasser » et il ajouta que même la découverte de nouvelles langues n'avait pas renouvelé notre représentation de l'indo-européen. Elles ne transformeraient pas la théorie générale. D'autres ouvrages en France de la même époque, ignorent également la linguistique italienne. Certes, on peut noter que certains ouvrages, orientés vers le structuralisme, comme par exemple, *Introduction à la linguistique française* de R.L. Wagner³⁹⁰ ne font que citer le nom de Croce. Cette absence de référence aux travaux du philosophe italien en France s'expliquerait, par la trop rapide et fausse classification de Croce comme hégélien. Or Croce nous l'avons développé précédemment, se détache de la pensée de Hegel. Car la conviction qu'il a, dès le début, de la spécificité de l'activité artistique parmi les autres activités humaines l'éloigne clairement, de la philosophie

³⁸⁸ Maurice Leroy, « Benedetto Croce et les études linguistiques », *La revue internationale de Philosophie*, n°26-1953,

³⁸⁹ Antoine Meillet, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, Paris, Klincksiek, 1978, p.479

³⁹⁰ Wagner, R.L., *Introduction à la linguistique française*, Genève, Droz, 1965

hégélienne³⁹¹. De surcroît Croce crée une nouvelle philosophie³⁹². Qu'en est-il de son influence dans les sciences du langage?

³⁹¹ Benedetto Croce, *Ce qui est vivant, ce qui est mort de la philosophie de Hegel*, trad. H. Buriot. Paris, Giard et Brière, Paris, 1910

³⁹² Qui serait davantage redevable à Giambattista Vico.

Chapitre 2 De l'influence de la philosophie du langage de Croce dans les sciences du langage

a- Les études linguistiques

Les idées que Croce a émises, ont eu une répercussion profonde sur la nature et l'orientation des études poursuivies par deux écoles de linguistes. Il y a l'école idéaliste d'une part, et il ya les chercheurs qui se sont groupés sous le nom de néolinguistes, d'autre part. Les linguistes, de l'école idéaliste sont directement influencés par la philosophie esthétique de Croce. En effet, en Allemagne, après Humboldt, la nécessité pour la recherche linguistique en terme de philosophie du langage s'est incarnée dans " l'école de linguistique idéaliste " avec Karl Vossler qui en est l'inspirateur et ensuite avec Eugène Lerch (sont étudiant) et Leo Spitzer.

Giovanni Nencioni³⁹³ explique bien ce lien entre Vossler, l'école idéaliste et Croce. Par exemple, Karl Vossler, munichois, lié d'amitié avec Croce³⁹⁴, a défendu les thèses linguistiques du philosophe italien, en transposant l'élément philosophique à la linguistique. Il affirme que toute évolution est en dernière analyse, affaire de goût, c'est-à-dire, du sentiment esthétique du sujet parlant et que toute expression linguistique est une création individuelle. Ce sont bien les thèmes principaux développés par Croce.

Karl Vossler³⁹⁵ explique, de son côté, que pour comprendre que ces multiples initiatives individuelles ne soient pas anarchiques, il y aurait une certaine passivité du système linguistique qui limiterait les possibilités de l'invention créatrice. De plus il poursuit son argument en notant que les innovations linguistiques apparaissent sous deux aspects. Quand une innovation prend place dans le langage, il y a un progrès absolu dont l'étude relève de l'esthétique. Quand une innovation se répand, il y a un progrès relatif, car il ne

³⁹³ G. Nencioni, *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio*, Pisa, Pubblicazioni della classe di lettere e filosofia, 1989

³⁹⁴ Le carteggio Croce-Vossler, Bari, Laterza, 1951, contient la correspondance échangée entre les deux amis de 1899 à 1948.

³⁹⁵ Vossler K., *Le positivisme et l'idéalisme en linguistique*, Heidelberg, 1904

s'agit plus d'une création mais d'une extension qui doit être étudiée à la fois du point de vue esthétique et du point de vue de la grammaire historique traditionnelle.

A la même période, à Genève, Ferdinand de Saussure dans ses *Cours de linguistique générale*, développait une théorie toute différente : « La linguistique a pour unique et véritable objet la langue envisagée en elle-même et pour elle-même ». Karl Vossler s'oppose à cette thèse car, selon lui, l'étude d'une langue est inséparable de celle de la civilisation dont elle est l'expression ; la grammaire historique elle-même avec tout son appareil technique fait partie de la culture puisqu'elle est un des critères pouvant servir à connaître et à apprécier la civilisation d'un peuple ; l'histoire de la langue embrasse en réalité la totalité de la vie de l'esprit. Les travaux de l'école idéaliste, s'opposant aussi, à ceux de Saussure, effectuent tout un travail de comparaison, portant sur les oeuvres et les mouvements littéraires, au sein des aires linguistiques romanes comme en Italie, en France, en Provence et en Espagne. La méthode, de ce courant idéaliste linguistique, consiste à resituer le sujet parlant dans son contexte sociologique et historique. Reprenant les thèses de Croce, et s'opposant, comme Croce, aux spéculations théoriques et aux considérations générales sur le langage, le mouvement idéaliste avec Vossler est l'un des éléments fondateurs de la sociologie comparative historique en Allemagne³⁹⁶. Maurice Leroy fait référence à Giulio Bertoni, en Italie (associé à Karl Vossler) qui explique aussi que la seule réalité linguistique est le langage individuel et qu'il n'existe pas de pensée sans expression « Celle-ci n'est pas le vêtement mais le corps même de la pensée »³⁹⁷. Certes, il y a là un discours proche de celui de Croce.

Pour autant, Croce dénonce Giulio Bertoni, quand celui-ci prend une certaine distance vis-à-vis de l'esthétique en opérant la distinction entre langue et langage. La langue est définie comme étant l'activité individuelle de l'esprit alors que le langage est le produit collectif de cette activité. Or, pour Croce, le langage est l'esprit de la langue. Nous n'entrerons pas dans

³⁹⁶ Notons, par ailleurs que pendant, l'entre deux-guerres, le programme culturel en Italie, dirigé par Giovanni Gentile, donna aussi, une grande place à ce mouvement idéaliste.

³⁹⁷ Giulio Bertoni, *Introduzione alla filologia*, Modène, 1941 in Maurice Leroy, « Benedetto Croce et les études linguistiques », *La revue internationale de Philosophie*, n°26-1953, p.10

les détails de cette querelle³⁹⁸, mais il est intéressant de noter les influences et les distances soulevées par le système philosophique de Croce.

Par ailleurs, c'est aussi avec l'école italienne néolinguistique dirigée par Matteo Bartoli³⁹⁹, que la pensée de Croce a été la plus défendue. En réalité, cette école néolinguiste fut longtemps ignorée en-dehors de l'Italie et demeure assez peu étudiée aujourd'hui. Moins fidèlement que Vossler, Bartoli va s'inspirer de la philosophie esthétique de Croce mais surtout dans l'optique de défendre l'indépendance totale vis-à-vis du dogme schématique des néogrammairiens. Ainsi est-il opposé à l'idée de lois phonétiques et refuse-t-il la division traditionnelle entre « grammaire » et « vocabulaire »⁴⁰⁰. Pour Matteo Bartoli, quelle que soit la linguistique et ses différentes formes (quelles soient phonétiques, morphologiques, syntaxiques) elle est comme la fantaisie créatrice, inspirée de l'imagination, de nature plus ou moins esthétique, inspirée des sujets parlants. La linguistique embrasse le langage dans son ensemble, le rattache aux autres créations de l'esprit (comme la littérature et les arts) et fait partie de l'histoire de l'homme. En ce sens elle est une science humaine.

Maurice Leroy, dans son article sur les études linguistiques⁴⁰¹, souligne qu'en même temps qu'il y eut influence de la pensée de Croce sur la néolinguistique, il y eut aussi l'influence de la géographie linguistique défendue par le franco-suisse Jules Gilliéron dont les travaux furent publiés au même moment en l'an 1900.

« La géographie linguistique tente d'expliquer la répartition des faits linguistiques en considérant les mots en rapport étroit avec les idées qu'ils représentent et en renonçant au

³⁹⁸ B. Croce, *La critica*, t.XL, 1942, pp.111-112

³⁹⁹ En 1902, Bartoli, devant ses élèves, brandissant *l'Esthétique* de Croce dit d'un ton accablé « les jeunes, nous nous sommes trompés, nous devons le refaire depuis le début: ce livre le prouve » anecdote rapportée par Croce (*Quaderni della critica*, vol. V, cahier 15, Bari, Laterza, novembre 1949, pp.119-120

⁴⁰⁰ Matteo Bartoli, *Introduzione alla neolinguistica*, Genève, 1925

⁴⁰¹ Maurice Leroy, « Benedetto Croce et les études linguistiques », *Extrait de la revue internationale de Philosophie*, n°26-1953, p.12

concept trop simpliste de l'analogie, invoqué souvent par les néogrammairiens comme le dernier recours pour expliquer des anomalies troublantes. »⁴⁰²

La néolinguistique, sous l'influence de la pensée de Benedetto Croce, a participé au développement des progrès de la science du langage. Comment a-t-elle participé au patrimoine commun de toute la linguistique moderne ? En s'opposant aux grammairiens. La néolinguistique a toujours tenu à promouvoir la valeur humaine du langage en insistant sur le fait que ce processus est une création continue ou plutôt une re-création. Ce n'est jamais une reproduction mécaniquement exacte : Il y a une élaboration constante des données qui aboutit à des créations. C'est ce que Croce appelle l'expression lyrique. Sa valeur esthétique joue un rôle important. Ce qu'il faut comprendre c'est que le sujet parlant en fabriquant une innovation linguistique, opère un choix et crée par là même l'expression du langage. Contrairement, encore une fois, aux néogrammairiens qui croient dans l'inéluctabilité des forces évolutives agissant mécaniquement sur le langage comme à l'insu des sujets parlants, les néolinguistes considèrent que l'élément individuel est primordial et que la personnalité du sujet parlant est prépondérante sur l'expression linguistique. Par ailleurs, dans les phénomènes linguistiques en général, l'action consciente d'opérer un choix peut s'apparenter au jugement esthétique. Les artistes, les écrivains, les poètes jouent un rôle considérable dans la philosophie du langage, ce qui explique l'importance accordée à les étudier, par Croce et ses disciples.

Les néogrammairiens en opposition aux néolinguistes ont voulu élever la linguistique à la condition d'une science rigoureuse voire même de science « exacte » en réaction à ce que présentait de vague, l'histoire des langues. Ce désir de cataloguer les données, ce besoin d'expliquer mécaniquement les évolutions, certes est commode d'un point de vue didactique mais il ne tient pas compte de ce qu'il s'agit non d'une langue morte mais du moyen d'expression des hommes qui ont vécu et ont connu toutes les vicissitudes humaines. Il ne s'agit plus par exemple de lois phonétiques mais d'expression lyrique. Il ne s'agit plus de déterminer les causes de l'évolution phonétique mais les conditions dans lesquelles elle s'exprime.

⁴⁰² Ibid.

Notons, qu'il y a aussi, une autre influence indirecte de la philosophie de Croce par l'intermédiaire de la néolinguistique, sur la part accordée à la sémantique, dans l'étude scientifique du langage⁴⁰³. Cette influence se manifeste quand la Sémantique s'affirme comme une discipline autonome entre d'une part la linguistique systématique du genre structuraliste et l'étude esthétique des créations individuelles, d'autre part⁴⁰⁴. Comme le note Maurice Leroy⁴⁰⁵, c'est une influence directe de la pensée de Croce, même si son nom n'est pas mentionné. Quoique auparavant en 1897, *l'Essai de sémantique*, de Michel Bréat fut déjà la cible des mêmes critiques (manque de rigueur, absence de lois) des néogrammairiens, que de celles subies par Croce et les néolinguistes plus tard.

b- La philosophie du langage chez Croce et Bergson

Il est difficile de ne pas rapprocher la philosophie de Bergson de celle de Croce. Tous deux ont dominé la pensée philosophique de leur pays, au même moment. Ils se sont opposés au positivisme, mais ils ont développé aussi une philosophie originale fondée sur la notion d'intuition. Toutefois, ce sont les thèmes concernant les expressions linguistiques, qui touchent la mémoire, le progrès, la reproduction des actes expressifs et les conditions de communication, qui différencieront les deux philosophes dans leur définition du langage. Qu'en est-il de ces questions?

Certes, à première lecture, il peut y avoir proximité entre l'interprétation de Bergson et celle de Croce quant à la différence entre le mot et la phrase. Dans *Matière et Mémoire* Bergson indique que le langage n'est pas une suite de mots distingués, mais une continuité inséparable de phrases, et que la phrase plus que le mot est l'individualité composant le discours⁴⁰⁶. Ces propos peuvent être rapprochés de ceux de Croce quand celui-ci affirme que chaque proposition est un « continuum » où les mots ne sont pas détachés les uns des autres. Cependant, quand Croce poursuit sa réflexion en se consacrant particulièrement à

⁴⁰³ Oppes S. Dalla intuizione-espressione alla parola, Pontificium Athenaeum Antonianum, Roma, 2000. p.7

⁴⁰⁴ Stephen Ullmann, *Précis de sémantique française*, Berne, 1975

⁴⁰⁵ Maurice Leroy, Benedetto Croce et les études linguistiques, Extrait de la revue internationale de Philosophie, n°26-1953, p.16

⁴⁰⁶ Bergson H. *Matière et Mémoire*, PUF, 1946, p.130-131

l'élaboration de travaux qui peuvent constituer le fondement de la «praxis»⁴⁰⁷, sa philosophie du langage s'écarte de celle de Bergson. En effet, la réflexion de Croce sur la linguistique évolue.⁴⁰⁸ L'élaboration de la notion d'historicité, rappelle à Croce, l'importance de la transmission de la culture et lui fait revoir sa position sur la reproduction des expressions. Dans cette seconde période tournée d'avantage vers l'histoire, la politique et l'éthique⁴⁰⁹, Croce, s'intéresse aux conséquences de ces formes expressives sur les institutions sociales, morales et politiques. Il ne change pas radicalement sa conception concernant l'ensemble du langage, mais il donne une nouvelle dimension au concept de communication, qui prend, dès lors, une valeur instrumentale. Serait-ce qu'à partir de ce moment il s'éloignerait de sa conception de la valeur « esthétique »⁴¹⁰? Certes, le processus communicatif, en se liant étroitement au problème de la « création du sens commun » et de la transmission de la culture, acquiert une valeur éthique spécifique. Mais, est-ce que le lien établi par Croce, entre la communication et la question de la continuité culturelle implique une distance entre sa théorie esthétique et sa philosophie du langage développée dans *l'Esthétique*? Croce répond négativement à cette question.

« L'équilibre des deux ordres d'expression s'obtient non en sacrifiant l'un à l'autre, dans un asservissement dont l'idée est ici exclue, mais en tenant compte des deux, et en les proportionnant l'un à l'autre dans la nouvelle forme d'expression qui est pratique, ou conceptuelle, ou sentimentale dans l'un de ses moments, et poétique dans l'autre.»⁴¹¹

⁴⁰⁷ Quand Croce écrit, dans *Contribution à ma propre critique* « Je donnais le meilleur de moi-même, j'accomplissais vraiment une œuvre politique, en prenant ce mot politique dans son vrai sens», quelques pages plus loin il continue «si en un premier temps, j'avais appris et en un second temps mis en œuvre ce que j'avais appris...» pp.62,66, il explique que la philosophie doit avoir surpassé la forme provisoire de « l'abstraite » théorie, et doit d'avantage penser dans les faits particuliers notamment en lien avec l'histoire, la politique et l'éthique.

⁴⁰⁸ De Mauro distingue deux linguistiques chez Croce. De Mauro « Sur la présence chez Croce « de deux linguistiques » 1965, 103-23 et 176-80 in *Philosophie du Langage*, Mardaga 2001, p.268

⁴⁰⁹ Notamment, quand il rédige *La Logique et l'Histoire comme pensée et action. l'Histoire comme pensée et action*

⁴¹⁰ Ce que nous avons développé dans le chapitre précédent.

⁴¹¹ Croce, *La Poésie*, p.32

C'est pourquoi nous nous concentrerons d'avantage sur la définition du langage de Croce telle qu'elle apparaît dans son *Esthétique* qui nous semble ce qu'il y a de plus originale, pour son époque.

Pour Croce, au de-là de la poésie, il y a le monde de l'histoire qui enfante la poésie. Un philosophe ou un artiste n'aurait pas pu être lui-même et dire les mêmes choses s'il avait vécu à des époques différentes. L'interprétation historique des philosophes et des poètes n'est nullement arbitraire ou partielle explique Croce. Parce qu'elle place la créativité individuelle, leur génie à l'intérieur d'un processus historique qui constitue, en quelque sorte, la matière de leur création. D'où, dans ce contexte du processus historique, les formes expressives font aussi face, aux conséquences de ces formes, sur les institutions sociales, morales et politiques⁴¹².

C'est dans le prolongement de cette perspective que Croce va s'opposer à Bergson, aux doctrines téléologiques du progrès esthétique et à la conception bergsonienne de la théorie du langage.⁴¹³ A ce titre Bergson se présente comme un adversaire idéal. Opposition qui deviendra même un sujet de polémique, explique Fabrizia Giuliani⁴¹⁴. Pourtant, dans *la Logica*, Croce soutient Bergson pour avoir marqué une rupture dans la tradition intellectualiste française, commencée avec la philosophie cartésienne.⁴¹⁵ Rupture non seulement qu'il a admirée, mais aussi qui lui a permis de considérer Bergson comme un allié contre le positivisme. C'est ainsi qu'il a suggéré à son ami Karl Vossler, certes, de suivre la définition bergsonienne de «l'évolution créatrice», mais de ne pas distinguer l'étude des expressions linguistiques individuelles de l'histoire de la langue, qui est considérée comme un aspect spécifique de l'histoire culturelle.⁴¹⁶ Attitude qui ne semble pas être celle de

⁴¹² *Conversazioni Critiche*, V^e série, Bari, Laterza, 1951 p.249

⁴¹³ Croce explique que Bergson est considéré comme le théoricien d'un lien direct de la philosophie de l'art avec la vie, plutôt qu'avec la philosophie et avec l'art lui-même, dans *l'Histoire comme pensée et action*, trad. J. Chaix-Ruy, Genève, Droz, 1968.

⁴¹⁴ Pour reprendre la remarque de Fabrizia Giuliani, Croce ne se confronte-t-il pas aux idées de Bergson afin de mieux positionner sa propre pensée dans les courants philosophiques européens du début XX^e siècle ? Polémique qui maintient Croce dans le débat théorique et philosophique européen si riche en cette période. Giuliani F. *Philosophie du Langage*, Mardaga 2001, p.268

⁴¹⁵ Croce, B. *Logica come scienza del concetto puro*, 3a ed. Roma-Bari Ed.Laterza, 1981

⁴¹⁶ *Carteggio Croce-Vossler*, Bari, Laterza 1951

Bergson. C'est à ce niveau de la discussion que Croce reproche à Bergson de négliger le rôle de l'histoire.⁴¹⁷ Par ailleurs, à la conférence internationale de philosophie à Bologne en 1911, Croce avait reproché à Bergson de s'arrêter là où commence la recherche philosophique de Hegel⁴¹⁸.

Certes, la critique est un peu facile car Bergson se place dans un contexte différent. Il envisage l'étude du langage dans l'optique des rapports entre la philosophie et la science et non dans son rapport à l'art et l'histoire, comme le propose Croce. Optique tout aussi novatrice pour son époque. Bergson connaissait bien les théories scientifiques de ses contemporains, aussi bien dans la biologie, dans la théorie de l'évolutionnisme mais aussi dans la physique et en particulier la théorie de la relativité d'Einstein. Il est conscient de la nécessité que la philosophie prenne en compte la science et ses résultats, notamment certains concepts fondamentaux, tels que les rapports entre les théories scientifiques et la réalité, l'espace, le temps et la perception. Certes, Bergson n'a pas élaboré une théorie complète de l'esthétique, différemment de Croce. Bergson lie plutôt l'art à la métaphysique, car selon lui, tous deux se placent du point de vue de la totalité vivante. Comme la biologie. Il n'est nullement situé au niveau du contenu. C'est en cela que Croce va s'opposer à Bergson.

Pourtant, la position de Bergson se comprend aisément quand on le suit sur sa définition du sentiment vécue au niveau de la durée. Pour cela, il est important de préciser les points

⁴¹⁷ Croce B. *Conversazioni Critiche*, V^o série, Bari Laterza 1951 p.145

⁴¹⁸ C'était la première fois que les deux philosophes se rencontraient. « Je me souviens de ma rencontre avec Bergson en 1911, et d'une conversation au cours de laquelle il me dit sa surprise de s'être rapproché de Hegel, à l'occasion de sa critique des « étiquettes » auxquelles il ramenait les concepts de la science, ce qui, était en substance, la critique hégélienne de l'intellect abstrait, de la « Verstandt ». Comme je lui disais qu'il avait, lui, Bergson, fait cette critique de la science au nom et pour le compte de l'intuition qui est une puissance, non point logique, mais esthétique, alors que Hegel, plus profond, l'avait accomplie, comme il est aisé de s'en rendre compte avec la « Vernunft » --- « Cela m'étonne, me répondit-il, parce que Hegel était un intellectualiste. »-----« Mais non, à l'opposé. Lisez donc La phénoménologie ; il vous y apparaîtra presque comme un poète, un dramaturge et un romancier. » Et l'honnête Bergson qui, en homme de grande valeur, ne craignait pas d'avouer les limites de son savoir, de me dire : « Je vous dois un aveu : je n'ai jamais lu Hegel. Il faudra bien pourtant que je me décide à le lire » Croce, *Cahiers de la Critique*, novembre 1949 in Chaix-Ruy, « Vitalité et élan vital Bergson et Croce », *Les études bergsoniennes*, V, 1960 pp.144-145

essentiels de sa pensée. Bergson opère la distinction entre la vie intérieure et la vie extérieure de la conscience. « La vie consciente se présente sous un double aspect, selon qu'on l'aperçoit directement ou par réfraction à travers l'espace. »⁴¹⁹ L'un est intérieur et individuel. L'autre est extérieur et social avec une grande expérience pratique. Ainsi, correspondent deux aspects du moi, un moi intérieur, vivant et individuel et un autre superficiel, social qui recouvre le premier.

« Si notre moi concret, notre moi vivant (le moi intérieur), se recouvrait d'une croûte extérieure de faits psychologiques nettement dessinés, séparés les uns des autres, fixés par conséquent (...) Pour la commodité du langage et la facilité des relations sociales, nous aurions tous intérêts à ne pas percer cette croûte et admettre qu'elle dessine exactement la forme de l'objet qu'elle recouvre. »⁴²⁰

A cela Croce répondrait qu'il ne s'agit pas de « croûte » qui recouvre mais de forme expressive, d'expression, qui révèle et qui fonde la réalité sans la quelle nous n'y avons pas accès. Pour reprendre les termes bergsoniens, le langage, chez Croce permet non seulement l'accès aux données immédiates de la conscience mais il en est aussi le contenu⁴²¹. Forme et contenu, intuition et expression font un, c'est la transposition esthétique. Différemment, pour Bergson, le langage est production de concepts et établit les mêmes distinctions claires et nettes que celles des discontinuités entre les objets matériels. C'est pourquoi, le langage chez Bergson éloigne de la réalité, de notre « moi intérieur » vécu au niveau de l'intuition et non de la raison. Alors que dans la perspective Crocienne, le langage est contemporain de l'intuition.

Or pour Bergson, lorsqu'il écrit, « La raison est que notre vie extérieure et pour ainsi dire sociale a plus d'importance pratique pour nous que notre existence intérieure et individuelle. Nous tendons instinctivement à solidifier nos impressions, pour les exprimer par le langage. De là vient que nous confondons le sentiment même qui est dans un

⁴¹⁹ Bergson, H. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1948, p.102

⁴²⁰ Op.cit. p.126

⁴²¹ Voir chapitre 4, deuxième partie.

perpétuel devenir, avec son objet extérieur permanent, et surtout avec le mot qui exprime cet objet. »⁴²²

Le rôle du langage est postérieur à celui de l'intuition. Il est non seulement exclu de l'existence intérieure, mais il est aussi obstacle à la singularité.

Au regard de la pensée de Croce, ne s'agit-il pas là d'une conception négative du langage donnée par Bergson puisque le langage ne peut aboutir aux données pures de la conscience ? Certes. Mais Bergson conçoit très différemment le problème. Le langage a une fonction positive, puisqu'il a une utilité pratique pour la vie sociale et les sciences. C'est pour cette raison que les sciences (notamment les mathématiques) peuvent saisir l'extériorité des choses, les mesurer et éventuellement les prévoir, en introduisant l'espace dans la durée pure et dans la mobilité. Bergson poursuit son explication en ces termes :

« C'est dans cette durée pure que le sentiment vit. La durée où il se développe est une durée dont les moments se pénètrent. Or, avec le langage les moments de la durée se séparent les uns des autres, en déroulant le temps dans l'espace. Ces moments deviennent une « juxtaposition d'états inertes, traduisibles en mots, et qui constituent chacun l'élément commun, le résidu par conséquent impersonnel, des impressions ressenties dans un cas donné par la société entière. (...) Nos perceptions, sensations, émotions et idées se présentent sous un double aspect : l'un net, précis, mais impersonnel ; l'autre confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun. »⁴²³

Qu'en est-il de cet aspect confus et inexprimable défini par Bergson et auquel Croce s'oppose⁴²⁴ ? Il s'agit en fait de l'intuition. Chez Bergson, elle constitue la représentation du réel, par elle-même. Elle est l'acte ramenant l'activité à la passivité qui s'accomplit pleinement. En conséquence, aucune philosophie du retour aux choses ne peut s'achever ni atteindre sa pleine cohérence si ce n'est par la désignation d'une telle fonction de donation pure. L'intuition seule abolit tout « voile » et rompt toute spatialisation. En particulier, elle dépasse tout symbole « en écartant ce voile interposé, nous revenons à l'immédiat et nous

⁴²² op.cit. p.97,98

⁴²³ Bergson, H. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1948 p.96-99

⁴²⁴ A l'opposé pour Croce, l'intuition existe parce qu'elle s'exprime et prend forme.

touchons un absolu. » En cette intuition qui déchire toute enveloppe, il n'est plus rien d'interposé. Mais alors qu'en est il de la coïncidence entre l'auteur et son sujet ? L'art, ne désigne-t-il pas la possibilité de faire tomber les « voiles » les « croûtes » produisant la phénoménalité extérieure ? Pour Croce l'art n'est pas un « voile ». Il est révélateur du monde des intuitions, sans lequel la réalité n'existerait pas⁴²⁵. Or, Pour Bergson, l'intuition est donation du réel dans une vision directe, vision qui perce le voile des mots ou de tout autre obstacle. Par cette connaissance qui est contact et même coïncidence, il y a contact direct avec la réalité et les choses mêmes sont enfin retrouvées. Dans cette perspective bergsonienne, quelle est la place de l'œuvre d'art et de l'art en général ?

En fait, Bergson définit l'art uniquement par sa fonction et il développe peu sa conception concernant l'œuvre d'art. L'art a pour fonction de retourner à la réalité de « déchirer les voiles » et de décoller les étiquettes, pour reprendre les expressions bergsoniennes. Mais aussi l'art en revenant au simple et au pur, délivre le regard des nécessités de l'action. D'où l'art interrompt-il l'action en reconduisant l'activité de l'extériorité vers l'intériorité.⁴²⁶ L'artiste délivre le regard de la projection de l'utilité et surtout des catégories de l'entendement. Il laisse en son œuvre, le réel se présenter de lui-même. C'est en se détachant de notre besoin de vivre et d'agir, moins préoccupé du côté positif et matérialiste de la vie que l'artiste se rapproche de la réalité qu'est l'intuition pure et simple. Une question se pose alors. Pourquoi, étant plus détaché de la réalité, arrive-t-il à y voir plus de choses ? On ne le comprendrait pas, « si la vision que nous avons ordinairement des objets extérieurs et de nous-mêmes n'était une vision que notre attachement à la réalité, notre besoin de vivre et d'agir, nous a amenés à rétrécir et à vider. De fait, il serait aisé de montrer que, plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler, et que les nécessités de l'action tendent à limiter le champ de la vision.⁴²⁷ »

Or, justement c'est dans ce contexte, que l'art occupe une place privilégiée puisqu'il contribue à nous éloigner des nécessités de la vie et à nous rapprocher, autant que possible des choses « pures et simples » du monde de l'intuition. Bergson poursuit en ces termes :

⁴²⁵ Il faut le comprendre dans le sens vicchien. Voir chapitre 4, première partie.

⁴²⁶ Alors que pour Croce c'est l'inverse.

⁴²⁷ Bergson H., *La pensée et le mouvant*, Quadrige, 2000, p.149-151

« À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ? Le poète et le romancier qui expriment un état d'âme ne le créent certes pas de toutes pièces ; ils ne seraient pas compris de nous si nous n'observions pas en nous, jusqu'à un certain point, ce qu'ils nous disent d'autrui. Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent qui pouvaient être représentées en nous depuis longtemps, mais qui demeuraient invisibles : telle, l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera. Le poète est ce révélateur. »⁴²⁸

Ainsi, dans son essai sur *Le rire*, Bergson explique que l'artiste est moins préoccupé par le côté positif et matériel de la vie. Il le qualifie de « distrait » au sens propre du mot. L'artiste serait-il un « idéaliste »? A cela, Bergson répond :

« Ainsi qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même. C'est d'un malentendu sur ce point qu'est né le débat entre réalisme et idéalisme dans l'art. L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité. Mais cette pureté de perception implique une rupture avec la convention utile, un désintéressement inné et spécialement localisé du sens ou de la conscience, enfin une certaine immatérialité de vie, qui est ce qu'on a toujours appelé de l'idéalisme. De sorte qu'on pourrait dire, sans jouer aucunement sur le sens des mots, que le réalisme est dans l'œuvre quand l'idéalisme est dans l'âme, et que c'est à force d'idéalité seulement qu'on reprend contact avec la réalité. »⁴²⁹

Nous voyons dès lors comment Bergson oppose l'art au langage. Pour Bergson, l'art est une vision plus directe de la réalité que le langage. L'art dépasse l'aspect impersonnel, extérieur des choses et saisit l'individualité et l'intériorité des sentiments et des idées. Ce que le langage ne fait pas. Or, pour Croce qui associe l'art au langage, ce sont là les caractéristiques du langage⁴³⁰. Bien entendu, il s'agit, de deux approches différentes de la définition du langage. Celle de Bergson est limitée à une définition scientifique, soumise à

⁴²⁸ Bergson H., *La pensée et le mouvant*, PUF, Quadrige 1990 p.149-151

⁴²⁹ Bergson, H. *Le rire*, Quadrige, PUF, 1991, p.120

⁴³⁰ Voir chapitre précédent.

des règles et des lois comme l'est par exemple la grammaire . Alors que Croce donne une définition plus ample du langage qui la saisit dans toute son extension.⁴³¹

Toutefois, dans son *Essais*, Bergson reconnaît que la nature poétique du langage permet de révéler les vivantes individualités du moi intérieur : « Nous jugeons du talent d'un romancier à la puissance avec laquelle il tire du domaine public où le langage les avait ainsi fait descendre, des sentiments et des idées auxquels il essaie de rendre, par une multiplicité de détails, qui se juxtaposent, leur primitive et vivante individualité. »⁴³²

La position donnée à l'artiste, par Bergson, semble platonicienne. Il prend l'exemple du romancier qui à travers ses mots, présente nos sentiments comme des ombres. Le seul pouvoir « exceptionnel » qui nous différencie de l'artiste est que celui-ci « nous fait soupçonner la nature extraordinaire et illogique de l'objet qui la projette ; il nous a invités à la réflexion en mettant dans l'expression extérieure quelque chose de cette contradiction, de cette pénétration mutuelle, qui constitue l'essence même des éléments exprimés.» Bergson poursuit son raisonnement en montrant qu'en ce sens l'artiste nous met en présence de nous-mêmes. Même si nous imaginions que l'artiste réussit à briser les cadres du langage, « nous nous efforcerions de saisir nos idées elles-mêmes à l'état naturel, et telles que notre conscience, délivrée de l'obsession de l'espace, les apercevrait. »⁴³³ Il explique que pour notre vie ordinaire, il est utile de passer de cette dissociation des éléments constitutifs de l'idée à l'abstraction.

Cette influence du langage est plus profonde qu'on ne le pense. Pour Bergson, toute sensation se modifie en se répétant, et si elle ne paraît pas changer, c'est parce qu'on l'aperçoit à travers l'objet qui en est la cause ou à travers le mot qui la traduit. D'où, non seulement le langage fait croire à l'invariabilité de nos sensations, mais il nous trompe.

Bergson écrit dans *Essai sur les données immédiates de la conscience* :

« Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience

⁴³¹ Voir chapitre précédent.

⁴³² Bergson, H. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1948 p.123-124

⁴³³ op.cit. p.99-100

individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis ; mais ces mots, à peine formés, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et inventés pour témoigner que la sensation est instable, ils lui imposeraient leur propre stabilité. » Il s'agit là de propos que Croce ne saurait tenir.

Chapitre 3 La linguistique générale de Ferdinand de Saussure confrontée à celle de Benedetto Croce

Qu'en est-il des travaux contemporains de Croce aussi importants que ceux du linguiste Genevois Ferdinand de Saussure ?

L'œuvre saussurienne n'a guère pénétré en Italie, alors qu'elle occupe une place prépondérante dans l'histoire de la linguistique moderne. Certes *Le Cours*⁴³⁴ y a été enseigné mais plus par un respect de l'information scientifique que par adhésion. Les néolinguistes ne se sont pas aventurés dans la discussion de principes posés par Saussure, comme sur l'arbitraire du signe ou sur la qualité différentielle. Toutefois certains linguistes italiens comme Tristano Bolelli⁴³⁵ défendirent les positions saussuriennes et par là même adressèrent une critique linguistique directe à la théorie de Croce. Cependant, d'une manière générale, en Italie les linguistes ont surtout souligné l'importance du facteur individuel dans les faits de langage et le rôle qu'y joue le sentiment esthétique du sujet parlant. Nous avons vu comment Croce a toujours insisté sur la véritable nature de la linguistique en tant que discipline historique. En ce sens l'école italienne de linguistique s'opposerait à l'école saussurienne. Pourtant, il y eut certains efforts avec le suisse Walter Von Wartburg⁴³⁶, qui a cherché à rapprocher la science descriptive de la science historique. Dans ce contexte y a-t-il une véritable opposition entre la linguistique de Saussure et celle défendue (plus rapidement) par Croce ?

Il ne s'agit pas de développer ici la théorie de Saussure sur la linguistique générale. Il sera intéressant toutefois d'examiner les rapprochements possibles ou non, entre les travaux de

⁴³⁴ Son *Cours de linguistique générale*, fut reconstitué grâce à ses élèves et publié en 1916, après sa mort. Saussure enseigna aux Hautes Etudes (1881-1891) et à Genève dans les dernières années de sa vie. A sa mort, il n'avait pas laissé une ligne car il détruisait au fur et à mesure les brouillons de ses exposés.

⁴³⁵ Tristano Bolelli, *Per una storia della riverca linguistica*, Napoli, Morano, 1965

⁴³⁶ Von Wartburg, *Problèmes et méthodes de la linguistique*, Paris, PUF, 1946

Croce et ceux de Saussure qui était son contemporain. Peut être ces deux grands penseurs n'étaient-ils aussi opposés qu'on le veuille faire croire.

Certes, Saussure dans son *Cours*⁴³⁷ est le fondateur de la linguistique moderne par sa théorie maîtresse concernant l'arbitraire du signe, selon laquelle, il n'y a aucune relation nécessaire et naturelle entre le signifiant (le mot) et le signifié (le concept) ; le langage est donc arbitraire et inconditionné, immotivé : ce que dénonce Benedetto Croce. En effet quand Saussure énonce, le principe de l'arbitraire du signe selon lequel il n'y a rien de commun, dans son essence, entre le signe et ce qu'il signifie, c'est précisément parce que, selon lui, le signe linguistique, dans son essence, n'est pas un objet ou un fait de nature qu'aucun « lien naturel » ne le lie à ce qu'il vise et désigne. Ce principe découle de la complexité et de l'hétérogénéité du signe linguistique, dont les composantes, jamais données à l'état simple, ne peuvent engendrer une référence linéaire entre leur structure complexe et l'idée qu'ils véhiculent et qu'ils portent à l'expression. Or justement Croce défend l'idée inverse. Nous l'avons vu dans nos chapitres précédents.

Mais, là où l'on pourrait rapprocher certains thèmes de la pensée crocienne de celle de Saussure se situe dans l'autre idée maîtresse de Saussure selon laquelle, dans la langue il n'y a que des différences. Ce qui signifie que les éléments du langage n'acquièrent de valeur qu'en tant qu'ils s'opposent à d'autres. La dimension qui les caractérise, ne réside pas dans leur qualité propre et positive mais bien leur qualité oppositionnelle et différentielle. Ce problème pose-t-il la question du point de jonction entre la forme et l'idée ?

Voyons ce qu'il en est et confrontons ces arguments à ceux de la théorie du langage de Croce.

Saussure explique en effet, qu'il n'y a pas d'un côté des « formes » linguistiques et de l'autre des « idées » mais qu'il n'existe que les « points de jonction des deux domaines »⁴³⁸. Qu'en est-il de cette idée sous-jacente à toute configuration structurale linguistique ? Cette idée

⁴³⁷ Saussure F., *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1972

⁴³⁸ Saussure, *De l'essence double du langage*, Fonds BPU, 1996, Paris Gallimard, 2002
EDL, p.20

sous jacente qui l'anime peut-elle être rapprochée de la définition de l'intuition de Croce? En effet, l'un des thèmes récurrents de Saussure, est que contrairement aux sciences dites objectives, qui se partagent l'ordre de la connaissance de la nature, il n'y a pas en linguistique d'objets ni de faits déterminés, unitaires et singuliers, initialement donnés. En cela il rejoint la position de Croce. De même, on peut rapprocher la pensée crocienne de l'argument de Saussure⁴³⁹, quand celui-ci explique qu'il n'y a pas de fait de langage initial donné, sans le point de vue qui se porte sur lui, qui permet de le considérer comme objet ou comme fait⁴⁴⁰. Ce point de vue ne serait-il pas l'intuition indissociable de l'expression crocienne ?

Il se trouve que Saussure lie à ce thème la « généralisation ». Il la définit en ces termes :

« Or la généralisation suppose un point de vue qui sert de critère, les premières et les plus irréductibles entités dont peut s'occuper le linguiste sont déjà le produit d'une opération latente de l'esprit.»⁴⁴¹

Ne s'agirait-il pas là, de l'activité logique opposée à l'activité intuitive décrite dans la philosophie de l'esprit de Croce ? En fait, différemment du philosophe italien, Saussure affirme que dans le langage on ne peut échapper à cette généralisation.

« Or il y a ceci de primordial et d'inhérent à la nature du langage que, par quelque côté qu'on essaye de l'attaquer - justifiable ou non, on ne pourra jamais y découvrir d'individus, c'est-à-dire d'êtres (ou de quantités) déterminés en eux-mêmes sur lesquels s'opère ensuite une généralisation. Mais il y a d'abord la généralisation et il n'y a rien en dehors d'elle. »⁴⁴²

On comprend que pour Saussure, on ne peut dissocier la « généralisation », de l'activité latente de l'esprit organisateur des entités linguistiques. Selon cette perspective, le linguiste

⁴³⁹ Ferdinand de Saussure, De l'essence double du langage (EDL):_aux paragraphes 2b : Position des identités, 2c : Nature de l'objet en linguistique, 3a : Aborder l'objet.

⁴⁴⁰ « On n'est pas dans le vrai, en disant : un fait du langage veut être considéré à plusieurs points de vue ; ni même en disant : ce fait de langage sera réellement deux choses différentes selon le point de vue. Car on commence par supposer que le fait du langage est donné hors du point de vue. Il faut dire : primordialement il existe des points de vue ; sinon il est simplement impossible de saisir un fait du langage. »Op.cit. p.19

⁴⁴¹ Op.cit. p.27-27, & 3d

⁴⁴² Op.cit. p.23

établit un parallèle avec la chimie. C'est, du côté des « mélanges chimiques », tel que l'air composé d'oxygène et d'azote que la comparaison pourrait être établie:

« Les éléments premiers sur lesquels portent l'activité et l'attention du linguiste sont donc non seulement d'une part, des éléments complexes, qu'il est faux de vouloir simplifier, mais d'autre part des éléments destitués dans leur complexité d'une unité naturelle, non comparables à un corps simple chimique, très comparables si l'on veut en revanche à un mélange chimique, tel que le mélange de l'azote et de l'oxygène dans l'air respirable. »⁴⁴³

Cette citation permet de comprendre comment les éléments repérés par Saussure sont englobés dans une unité générale plus complexe.. A ce niveau, Croce et Saussure sont en désaccord sur le sens donné à « générale » pour qualifier la linguistique.⁴⁴⁴ Comme nous venons de le voir dans les chapitres précédents, Croce identifie la linguistique (la science du langage) à l'esthétique (la science de l'art), et en cela il utilise le terme « général » pour illustrer le caractère universel du langage⁴⁴⁵. Alors que nous venons de voir, pour Saussure, la généralisation est une opération organisatrice et complexe de l'esprit, intrinsèque au langage.

Par ailleurs, Saussure, s'interroge sur les données acoustiques et physiologiques qui pourraient constituer une entité linguistique première. Il explique que la nature de l'objet interdit à la science linguistique de se fonder sur des analyses strictement acoustiques ou physiologiques relevant du seul domaine des sens. A partir de là, il présente trois conséquences relevant de la liaison linguistique nécessaire entre une séquence acoustique, et l'idée qui l'anime⁴⁴⁶. La première conséquence met en évidence le caractère « idéal » de toute entité linguistique qui est irréductible à une réalité objective matériellement

⁴⁴³ op.cit.p.18

⁴⁴⁴ Tous deux associent la notion de généralité à la linguistique : Croce, dans le titre de son ouvrage (*Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*) et Saussure dans le cadre de ses *Cours* (sur la linguistique générale).

⁴⁴⁵ Voir chapitre 1 de la troisième partie

⁴⁴⁶ Saussure prend comme exemple de l'idée « la mer » et l'associe à la séquence acoustique « m+e+r ».

sensible.⁴⁴⁷ La deuxième conséquence concerne le caractère immédiatement hétérogène de l'entité linguistique, dû à sa dualité (signe et signification) au sein même de sa manifestation⁴⁴⁸. La dernière conséquence concerne les problèmes de classification. Comme les entités linguistiques (signes-idées) ne sont jamais simples, et sont toujours constituées de liaison entre des objets hétérogènes, il est difficile de faire un classement linéaire; en ce sens, les grammaires parties du signes ou des idées, sont erronées et incomplètes les unes et les autres.⁴⁴⁹ Ce serait sur ce dernier point que Croce et Saussure s'accordent à s'opposer au positivisme et aux grammairiens de leur époque.

L'originalité du Cours de linguistique générale est de n'avoir jamais présenté l'image acoustique en terme strictement matériel. Saussure écrit: « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; et s'il nous arrive de l'appeler « matérielle » c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait. »⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ : « ...il n'y a point d'entité linguistique qui puisse être donnée, qui soit donnée immédiatement par le sens ; aucune n'existant hors de l'idée qui peut s'y attacher. » op.cit. p.20

⁴⁴⁸ « Il n'y a point d'entité linguistique parmi celles qui nous sont données qui soit simple, puisque étant réduite même à sa plus simple expression elle oblige de tenir compte à la fois d'un signe et d'une signification, et que lui contester cette dualité ou l'oublier revient directement à lui ôter son existence linguistique, en la rejetant par exemple dans le domaine des faits physiques. » op.cit p.20

⁴⁴⁹ « l'entreprise de classer les faits d'une langue se trouve donc devant ce problème : de classer des accouplements d'objets hétérogènes (signes-idées), nullement, comme on est porté à le supposer, de classer des objets simples et homogènes, ce qui serait le cas si on avait à classer des signes ou des idées. Il y a deux grammaires, dont l'une est partie de l'idée, et l'autre du signe ; elles sont fausses ou incomplètes toutes les deux » op.cit p.20

⁴⁵⁰ *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1972, CLG p.98, Première partie :Principe généraux, Chapitre 1 : Nature du signe linguistique,&1 : Signe signifié, signifiant.

En ce sens, Saussure confère une dimension globalement « spirituelle » à l'unité linguistique, et non une dimension mixte, à la fois matérielle et spirituelle⁴⁵¹. A ce niveau de la discussion, une question se pose. Est-ce que le sens à accorder au dualisme linguistique est totalement « intérieur » au domaine psychique ? Certes, pour Saussure, la notion d'« image acoustique » apparaît dans son union au concept. Elle est dégagée d'une conception uniquement « physicaliste », qui la réduit à une succession d'ondes sonores matérielles. En fait, pour Saussure cette « figure vocale » est extérieure à la problématique linguistique. En d'autres termes, la succession des ondes sonores, qui relève d'un phénomène strictement physique est rejetée, hors du domaine de la linguistique, au titre de « figure vocale ».

Ainsi Saussure marque un progrès quand il explique que: « le dualisme profond qui partage le langage ne réside pas dans le dualisme du son et de l'idée, du phénomène vocal et du phénomène mental ; c'est là la façon facile et pernicieuse de le concevoir. Ce dualisme réside dans la dualité du phénomène comme tel, et du phénomène vocal comme signe, du fait physique (objectif) et du fait physico mental (subjectif) nullement du fait « physique » du son par opposition au fait »mental « de la signification. Il y a un premier domaine intérieur, psychique, où existe le signe autant que la signification, l'un indissolublement lié à l'autre ; il y en a un second, extérieur où n'existe plus que le « signe », mais à cet instant le signe réduit à une succession d'ondes sonores ne mérite pour nous que le nom de figure vocale »⁴⁵².

En fait, dans le cadre de notre sujet de recherche qui porte sur l'esthétique, il est important de comprendre la définition du mot chez Saussure qu'il rapproche de celle de la couleur d'un tableau. Dans cette perspective, le linguiste affirme que c'est dans l'esprit que le mot prend

⁴⁵¹ « Finalement on dira que la comparaison est grossière en ce que les deux éléments de l'air sont matérialistes, pendant que la dualité du mot représente la dualité du domaine physique et psychologique. Cette objection se présente ici incidemment et comme sans importance pour le fait linguistique ; nous les saisissons au passage pour la déclarer non avenue et directement contraire à tout ce que nous affirmons. Les deux éléments de l'air sont dans l'ordre matériel, et les deux éléments du mot sont réciproquement dans l'ordre spirituel ; notre point de vue constant sera de dire que non seulement la signification mais aussi le signe est un fait de conscience pure (ensuite que l'identité linguistique dans le temps est simple) » EDL p.19

⁴⁵² Op.cit. p20-21

son sens. « Ainsi le lieu du mot, la sphère où il acquiert une réalité, est purement l'esprit, qui est aussi le seul lieu où il ait son sens »⁴⁵³

D'où le fait que la conscience que l'on a du mot ne peut être dissociée de la conscience de son sens. Il ne s'agit pas là d'un problème aussi difficile à résoudre que celui qui consiste à distinguer la conscience que l'on a de telle ou telle couleur dans un tableau, de la valeur qu'elle prend selon sa distribution et sa position relative sur la toile. Selon cette position relative, le spectateur peut être conduit à préciser la notion de couleur par celle de ton, comme la conscience que l'on a du mot peut être précisée par celle d'expression de l'idée :

« On appellera peut-être la couleur un ton, et le mot une expression de l'idée, un terme significatif, ou simplement encore mot, car tout paraît être réuni dans le mot ; mais il n'y a pas de dissociation positive entre l'idée du mot et l'idée de l'idée qui est dans le motLe lieu du mot, la sphère où il acquiert une réalité, est purement l'esprit, qui est aussi le seul lieu où il ait son sens.»⁴⁵⁴

Pour mieux comprendre la situation, examinons les trois façons dont le mot est représenté. La première consiste à donner au mot une réalité objective extérieure à nous. Ainsi, le mot et le sens constituent artificiellement deux entités objectives indépendantes.⁴⁵⁵ La deuxième façon donne au mot une existence autonome extérieure à l'homme et considère le sens comme interne à notre esprit. Attitude qui développe un dualisme matérialiste et spiritualiste du mot et du sens.⁴⁵⁶ Nous l'avons expliqué un peu plus haut, lorsque Saussure utilise le terme de « figure vocale » et de concept abstrait. La troisième conception est que le mot est un phénomène de conscience⁴⁵⁷, qui n'a d'existence que par l'usage que le titulaire du langage en fait ; d'où, sa valeur strictement différentielle au sein de la phrase. Ce qui fait l'infinie richesse du mot. Toutefois, Saussure précise que la conscience ne relève pas de la métaphysique. En effet, il écrit « Nous sommes très éloignés de vouloir faire ici de la métaphysique. Le mot n'existe véritablement, et à quelque point de vue qu'on se place, que

⁴⁵³ op.cit.p.83

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ Op.cit. p82-83

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ « Le mot pas plus que son sens n'existe hors de la conscience que nous en avons, ou que nous voulons bien en prendre à chaque moment. » *Op.cit. p.83*

par la sanction qu'il reçoit de moment en moment de ceux qui l'emploient. »⁴⁵⁸ De quelle sanction s'agit-il ? Croce la définit comme la transposition esthétique. En effet, cette troisième conception, développée par Saussure serait celle qui se rapprocherait le plus de la conception de Croce pour qui le contenu sans la forme ne peut exister, et vice versa. Mais Croce va plus loin, quand il affirme que c'est la fusion de la forme avec le contenu qui fait exister le contenu. L'intuition sans expression n'existe pas. Comment peut-on avoir une idée (un contenu) sans qu'elle soit « formée », sans qu'elle soit exprimée de quelques manières ?⁴⁵⁹ Cette expression est unique en tant qu'elle est créée à chaque instant, par celui qui l'emploie.

Par ailleurs, après le mot, il est intéressant de comprendre comment Saussure utilise la notion de forme dans *Les Cours de linguistique générale*. Il souligne l'impossibilité de définir une forme au niveau statique. Il en donne d'abord une définition négative :

« On ne peut pas définir ce qu'est une forme à l'aide de la figure vocale qu'elle représente, pas d'avantage à l'aide du sens que contient cette figure vocale »⁴⁶⁰. Puis il poursuit, en donnant une définition de valeur significative de la forme qui implique la différence, la pluralité dans la simultanéité.⁴⁶¹

« En résumé : Forme = Non pas une certaine entité positive d'un ordre quelconque, et d'un ordre simple ; mais l'entité à la fois négative et complexe : résultant (sans aucune espèce de base matérielle) de la différence avec d'autres formes combinées avec la différence de signification d'autres formes. »⁴⁶²

Dès lors, nous pouvons conclure qu'avec cette définition du langage :

« Nous tirons de là d'une manière générale, que le langage repose sur un certain nombre de différences ou d'oppositions qu'elle reconnaît et ne se préoccupe pas essentiellement de la valeur absolue de chacun des termes opposés, qui pourra considérablement varier sans que

⁴⁵⁸ op.cit. p.83

⁴⁵⁹ Voir chapitre 4 de la deuxième partie

⁴⁶⁰ Op.cit. p .29

⁴⁶¹ Op.cit.p.36

⁴⁶² Op.cit.p.36, Saussure poursuit : « Forme = élément d'une alternance Alternance= coexistence de signes différents, soit équivalents soit au contraire opposés dans leur signification »

l'état de la langue soit brisé. La latitude qui existe au sein d'une valeur reconnue peut être dénommée « fluctuation ». Dans tout état de langue on rencontre des fluctuations ». ⁴⁶³

Cette fluctuation, ne serait-elle pas l'expérience individuelle de notre rapport au monde que Croce définit comme activité intuitive et dont le langage est l'expression indissociable ?

A ce niveau de la discussion, l'éclairage qu'apporte Aristote sur l'importance de l'arbitraire du signe comme condition de la signification, permet de mieux comprendre la position de Ferdinand de Saussure et de Benedetto Croce.

Aristote explique dans *De l'Interprétation*, que le symbole est ce qui lie, c'est l'opération qui construit le lien, à savoir : *Le logos*. Or ce lien ne va pas directement de la parole à la chose. Du mot chien à l'objet chien. Entre mot et chose, il y a un intermédiaire, qui est l'âme. L'âme touchée par la chose, trouve l'expression de son affection dans la parole. De ce fait, la parole est symbole du lien entre chose et âme. Dans ce contexte, l'écriture est à la parole ce que la parole est à l'âme émue par les choses du monde. La distinction entre signe et symbole est donc essentielle, car la définition du langage repose sur elle. Ce que reprend Saussure.

Certes, le signe est simple trace, sélection causale entre une chose et sa marque. Il se situe donc sur le plan de la nature. Son statut est factuel. Il exprime une causalité et il sert d'indication. Ainsi la fumée est signe de feu. Il s'agit d'une constatation naturelle. Il n'y a aucune construction de notre part. Par exemple, le symbole se fonde sur une convention et un accord langagier. Il laisse l'expression libre de ce lien causal naturel, qu'exprime le signe. De ce fait, le symbole est une spécification dans la région du signe, qui relève de l'usage fondé en nature et délimitant un espace de liberté relative.

Par suite de cette situation, le mot est séparé de la chose parce qu'il se réfère à l'âme et non directement à la chose. Cette pensée interprétative se nourrit d'une tension entre chose et mot, entre nom et réalité, tension qui provient de l'émoi du moi et qui en est l'écho. Croce se rapprocherait de cette interprétation.

Dès lors, il n'y a pas de ressemblance entre les choses et les noms. Le mot est un outil dans un système d'outils. Il entre dans la composition d'un « organon ». Et c'est par suite de cette situation qu'il peut désigner. A savoir : montrer les divers usages du mot par rapport à la

⁴⁶³ op.cit.p.36

chose.⁴⁶⁴ La position de Saussure, dans son *Cours* est plus proche de celle d'Aristote que ne l'est Croce dans son *Esthétique*.

Saussure distinguait aussi, la langue de la parole. La langue est le système commun aux membres d'une même communauté linguistique. Elle apparaît comme une institution sociale supra-individuelle. Tandis que la parole est l'usage que chaque membre de cette communauté fait de la langue ce qui fait qu'elle se caractérise comme un acte concret et individuel. On peut noter qu'à l'époque où Saussure dispensait ses cours de linguistiques générales, à l'opposé de celui-ci, la recherche linguistique portait surtout sur la grammaire comparée, centrée sur l'aspect historique⁴⁶⁵. En effet, pour Saussure il n'est pas possible d'étudier simultanément le rapport dans le temps (l'évolution) et les rapports dans le système. Les linguistes de Genève travaillent dans le même esprit. Différemment, l'école française, mais tout de même inspirée de la définition saussurienne du caractère social, fait prévaloir le point de vue sociologique. Sur ce point déjà (avant la publication des *Cours*), Antoine Meillet⁴⁶⁶ avait enseigné que le fait linguistique est de caractère social et que le langage baignait dans la réalité humaine. De même, il convient de noter qu'il y avait à la même époque, le Cercle de Prague qui insistait pour différencier la phonologie qui se définit comme une science des sons de la langue, par opposition à la phonétique qui est la science des sons de la parole (ce qu'on prononce en réalité est variable d'un individu à l'autre). On retrouve ici l'opposition Saussurienne entre la parole et le langage reprise par le Cercle de Prague. N'oublions pas, bien sûr, le structuralisme qui s'est développé aussi à partir de l'opposition fonctionnelle de Saussure, considérant la langue comme un système cohérent caractérisé par une structure déterminée.

A ce niveau des travaux sur la linguistique, Croce n'y a jamais réellement prêté intérêt. Il a plutôt emprunté une autre voie. Celle où le langage, en tant qu'expression de la

⁴⁶⁴ Notons que dans le cadre de la réflexion aristotélicienne, le système se substitue au sujet humain.

⁴⁶⁵ D'où le chapitre premier du *Cours* intitulé « Coup d'œil sur l'histoire de la linguistique » où Saussure fait référence à la grammaire comparée.

⁴⁶⁶ Antoine Meillet, *Bulletin de la société de linguistique de Paris* t.XXXI, Paris, Klincksieck, 1931 pp.21-22

manifestation de la vie spirituelle de l'homme, exprime et donne forme aux impressions et aux sentiments, et ainsi produit des « réalités »⁴⁶⁷ tout comme le langage poétique.

Une question se pose. Qu'en est-il, de l'expression scientifique et de la place du langage scientifique dans le système de pensée de Croce? A-t-elle, elle aussi, une définition esthétique ?

⁴⁶⁷ Le sens de « réalité » doit être plutôt compris dans celui donné par Vico, c'est-à-dire comme des « fantaisies ». Voir première partie. Pour autant, nous le verrons dans le chapitre suivant, ses réalités ainsi définies, sont matières premières tout aussi bien pour le poète que pour le scientifique.

Chapitre 4 Du langage poétique à la science moderne : qu'en est-il de la méthodologie crocienne ?

Comme Vico, Croce entend par langage, l'expression de la vie spirituelle des hommes. La grande perspicacité de Croce est de souligner que ce ne sont ni les réalités empiriques ni les vérités abstraites qui gouvernent la science et la philosophie, mais plutôt le langage qui ordonne la façon dont on voit, ou la façon dont ont été créés les réalités empiriques et les vérités abstraites. Le langage, comme expression de la vie spirituelle, fournit les catégories par lesquelles les vérités et les réalités s'ordonnent, pour devenir ensuite des informations sur lesquelles les scientifiques et les philosophes travaillent. Ainsi, par le langage, y a-t-il préfiguration d'une sélection de ce qui est essentiel et de ce qui l'est moins. C'est cette sélection qui constitue la première information accessible aux Hommes. Sans ce pouvoir de préfiguration du langage, le monde serait fait de choix sans fin et, par là même, deviendrait confus. Le langage, bien entendu, est compris, dans le sens vicchien de poésie; C'est-à-dire non pas de la poésie dans le sens littéraire, mais de la poésie définie comme fabrication de « fantaisies »⁴⁶⁸. Le langage, en « exprimant », c'est-à-dire en donnant forme à nos impressions, à nos sentiments, est une sorte de grille de lecture qui par la suite produit des réalités et des vérités, qui deviennent à leur tour, informations ; mais cette fois-ci au niveau de la raison et du concept et non comme initialement, au niveau de l'intuition.

La grande originalité de Croce est d'avoir vu que l'arbitraire poétique est le fondement de toute explication. La fiction permet la réalité. En ce sens, selon Croce, toutes les œuvres scientifiques, ont d'abord été des œuvres d'art, avant d'être transformées en concepts, par la raison du scientifique. L'Esthétique de Croce explique que c'est la formation poétique première, d'un monde sans forme, qui détermine l'interprétation de la réalité. Notons que très souvent, cette réalité se nomme le sens commun avant d'être interprétée par les scientifiques, et traduite dans un autre langage. A savoir : celui des paradigmes, des lois, des théorèmes ou des équations.

⁴⁶⁸La poésie est le premier langage de l'Homme. Les « fantaisies » peuvent être vraies ou pas. Peu importe. Nous avons développé cette question dans la première partie.

Lorsque Croce énonce que « La poésie sera l'expression de l'image, la prose l'expression du jugement ou du concept » peut-on assimiler cette prose à celle du langage scientifique, dont nous venons de parler? Par la suite, le philosophe, précise son jugement en déclarant

« Mais en effet, les deux expressions, en tant qu'expressions, sont de la même valeur esthétique, car, si le poète exprime le lyrisme de ses sentiments, le prosateur (ici, nous parlerons du scientifique) fait de même à l'égard de ses sentiments, c'est-à-dire les exprime en poète, encore qu'il s'agisse des sentiments qui naissent de la recherche et dans la recherche du concept. »⁴⁶⁹

C'est selon cette perspective, qu'il faut comprendre la raison pour laquelle la science est d'abord de l'art, selon Croce⁴⁷⁰.

Plus nous observons notre connaissance plus nous croyons qu'elle provient de notre monde intérieur, et qu'elle est établie par le langage poétique premier. Thomas S. Khun, s'étonne que ce soit principalement dans le domaine des sciences que de telles divergences initiales disparaissent alors qu'« aux stades primitifs de développement de n'importe quelle science, différents hommes face au même éventail de phénomènes, mais généralement pas tous en face des mêmes phénomènes particuliers, les décrivent les interprètent de manière différente. » En fait, dans sa théorie sur les paradigmes, Khun explique comment les scientifiques ont appris, lors de leurs formations scientifiques, à se plier d'abord aux standards de la communauté scientifique et donc à suivre une même grille de lecture.

« Il n'y a pas de plus haut standard que le consentement de la communauté appropriée. »

⁴⁷¹ C'est pourquoi les divergences (le particulier, dira Croce), tendent à disparaître sous des notions plus larges, dans le raisonnement scientifique. Certes, la science peut fonctionner remarquablement grâce aux lois et aux théorèmes qui généralisent le particulier sous des formules mathématiques. Nous en faisons l'expérience quotidiennement. Toutefois, il ne

⁴⁶⁹ *Bréviaire d'esthétique*, préface Gilles-A Tiberghien, trad. Georges Bourgin, Le félin 2005.p.90

⁴⁷⁰ Pas seulement la science, la logique, la philosophie et l'histoire aussi. C'est ce qui se traduit dans son ouvrage intitulé : *La philosophie de l'esprit*, où l'esthétique est le fondement de toutes autres sciences. Voir première partie.

⁴⁷¹ Khun T.S., *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1983. p.93.

faut pas oublier, quelle est l'opération première de l'esprit. C'est ce que nous allons développer maintenant.

Raison pour laquelle Khun déclare que « au cours du développement de toute science, le premier paradigme admis donne généralement l'impression de rendre compte avec succès de la plupart des observations et expériences facilement accessibles aux spécialistes de cette science. »⁴⁷²

Notons que Khun est prudent lorsqu'il utilise le mot « d'impression » car évidemment, il y a toujours une marge d'erreur.

Pourtant, « aucune histoire naturelle ne peut être interprétée en l'absence d'un minimum implicite de croyances théoriques et méthodologiques interdépendantes qui permettent la sélection, l'évaluation et la critique. Si cet ensemble de croyances ne préside pas déjà implicitement à la collecte des faits – auquel cas on dispose déjà d'autre chose que des faits bruts – il doit être fourni de l'extérieur, peut être par une métaphysique courante, par une autre science ou par un hasard personnel ou historique. »⁴⁷³

Khun explique clairement que cet ensemble de moyens est fourni de l'extérieur alors que Croce parle de la connaissance intérieure qui est celle de l'intuition.

Cette disparition des phénomènes particuliers est habituellement due à l'utilisation, parfois bien trop abusive, de paradigmes. Le concept de paradigme se substituant ainsi, le plus souvent, à des notions familières, à des sens communs issus de l'expérience.

Il importe de préciser dès lors ce que Khun entend par paradigme :

« C'est seulement lorsque l'expérience et la théorie possible parviennent à une corrélation étroite que la découverte émerge et que la théorie devient paradigme »⁴⁷⁴.

Dans cette situation, on passe de la connaissance intérieure de l'homme, c'est-à-dire de l'intuition où l'expérience du vécu est mis en forme, est « exprimée », à celui de la connaissance extérieure de la théorie.

⁴⁷² Op.cit.p.98

⁴⁷³ Op.cit. p.37

⁴⁷⁴ Op.cit.p. 94

A ce niveau de la discussion Thomas Khun se pose la question suivante :

« Dans quel sens ce paradigme commun est-il une unité fondamentale pour celui qui étudie le développement scientifique, une unité qui ne se réduit pas complètement à des éléments qui la composent logiquement et qui pourraient en tenir lieu ? »⁴⁷⁵

Nous ne poursuivrons pas le débat, car cela nous éloignerait de notre sujet. Mais cette question que pose Khun, nous rapproche des idées développées par Croce. En effet, pour le philosophe, cette première connaissance des phénomènes particuliers, appelée transposition esthétique, demeure au niveau de l'intuition ; elle est pure expression lyrique et se présente indépendante et unique. Alors que le scientifique, par l'emploi d'une longue chaîne de paradigmes, prête à peine attention au particulier, et cherche immédiatement une équation, un théorème, une loi, un calcul, une théorie pour regrouper ces particularités et en faire « une unité fondamentale ». Ainsi, beaucoup de scientifiques semblent faire peu de cas de ce moment de l'intuition, pour passer directement à celui de la raison et des concepts. Max Born en 1928, lors d'une conférence à l'université de Göttingen s'est exclamé, à propos du scientifique Dirac qui a trouvé l'équation pour l'électron : « la physique se terminera dans 6 mois »⁴⁷⁶.

En effet, à ce rythme, si on pousse le raisonnement plus loin, en affirmant que la nature peut être expliquée simplement en trouvant l'équation première de la Grande Théorie Unifiée (GTU) ; la physique n'aurait plus lieu de continuer à chercher et disparaîtrait. A juste titre, Croce a compris que la dernière GTU, qui montre que la nature obéit à une convention mathématique, ne serait qu'un leurre.

En fait cette théorie n'est que très récente, alors que Croce, l'avait déjà comprise en lisant Vico. En effet, pour Croce, ces équations ne sont que des tentatives poétiques pour rassembler des éléments variables qui peuvent, à tout moment, déclencher des conséquences inattendues. Et donc imprévisibles. Nous ne pouvons pas nous empêcher de

⁴⁷⁵ op.cit. p.31

⁴⁷⁶ Stephen Hawking, *A brief history of time*, New-York, Bantam, 1988, p.156 in -« The legacy of Benedetto Croce », *Contemporary critical views*, edited by J. D'Amico, D.A. Trafton, M. Verdicchio, University of Toronto Press, 1999, in- « The impact of croce's Aethetics of 1902 » by E. Jacobitti. p.184

penser au biologiste Jacques Monod qui attribue pratiquement tout ce qui existe dans l'univers au hasard et à la nécessité⁴⁷⁷. Comment trouver dès lors un langage précis et clair qui intègre cette imprédictibilité, qui intègre ces événements à venir et qui demeurent encore inimaginables pour l'homme?⁴⁷⁸

Les équations scientifiques appelées lois, théorèmes ou axiomes, sont, certes, limitées à un champ précis selon des paramètres déterminés par avance. Très souvent cela se passe dans un laboratoire et non « in vivo », dans la nature. Si on observe bien, on constate que notre univers est pluriel, complexe que certaines structures disparaissent et d'autres apparaissent. Seul l'artificiel (comme les expériences en laboratoire) à la possibilité d'être réversible, est déterminé avec certitude. D'où, cette nouvelle conception de la matière, dans la science moderne qui n'est plus comprise comme passive, dans un monde mécanique. La matière est, dès lors, associée à des activités spontanées.

Déjà, Lucrèce, en se reportant aux travaux d'Epicure, expliquait l'existence du monde par le « clinamen » : sans cet écart (cette activité spontanée), il n'y aurait pas de rencontres entre les atomes et « jamais la nature n'eût pu rien créer (...) Il faut que les atomes s'écartent un peu de la verticale. »

Et il poursuit « Si tous les mouvements sont enchaînés dans la nature, si toujours d'un premier naît un second suivant un ordre rigoureux ; si, par leur déclinaison, les atomes ne provoquent pas un mouvement qui rompe les lois de la fatalité et qui empêche que les causes se succèdent à l'infini ; d'où vient donc cette liberté accordée sur terre aux êtres vivants, d'où vient, dis-je, cette libre faculté arrachée au destin, qui nous fait aller partout où la volonté nous mène. Nos mouvements peuvent changer de direction sans être déterminés par le temps ni par le lieu, mais selon que nous inspire notre esprit lui-même. »⁴⁷⁹

Par l'intermédiaire de cette très belle définition de la liberté, nous comprenons comment le monde physique d'Epicure, n'est en fait pas très éloigné du monde physique moderne. Or précisément, le « clinamen » n'est-ce pas ce qu'on ne peut prédire dans notre univers, ce qui

⁴⁷⁷ Jacques Monod, *le Hasard et la nécessité*, essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne, Paris, Seuil, 1970

⁴⁷⁸ Seul l'art, le peut. Il exprime l'aventure ou le drame qu'on ne peut pas connaître d'avance. Voir la deuxième partie de ce travail.

⁴⁷⁹ Lucrèce, *De la Nature*, Paris, Garnier Flammarion, 1983. Livre deuxième 195-273

échappe aux lois et qui par ailleurs fonde notre liberté d'esprit ? Liberté, qui, à son tour, permet aux scientifiques de chercher et de créer de nouvelles voies de connaissance, pour mieux comprendre notre univers. C'est en ce sens que Croce explique que la science est d'abord art, et que toutes les œuvres scientifiques, ont d'abord été des œuvres d'art, en tant qu'elles créent et fabriquent de nouvelles voies ⁴⁸⁰.

Ce changement est si profond que l'on peut parler « d'un vrai dialogue de l'Homme avec la nature ». ⁴⁸¹ Dans le système complexe de notre univers, le caractère spontané du comportement de la nature, nous demande d'être humble à propos de nos connaissances.

Bien avant l'attaque de Heidegger sur le logos dans *l'Etre et temps* et avant la critique de Foucault de *l'Episteme*, Croce a vu que le fondement pour toute classification de phénomènes naturels était arbitraire. Une soi disante classification naturelle varie en fonction du facteur qu'on a choisi. Etre capable de choisir une forme de division plutôt qu'une autre, relève précisément d'un élément arbitraire.

Croce a compris que les convictions scientifiques sont formées sur des choix arbitraires et même sur des présupposés parfois arrogants, qui expliquent que, même si la nature est complexe, on peut l'inclure sous des formules qui nous donneraient des réponses sur l'univers. C'est avec la naissance de la géométrie algébrique et de la mécanique classique du XVIIème siècle, qu'il a semblé possible d'écrire une équation correcte pour expliquer les mouvements naturels. Or, nous savons maintenant que cela n'est valable que dans un champ très limité. Ainsi, dans la théorie quantique de la mécanique de Niels Bohr ⁴⁸² en 1913, en dessous de l'échelle de l'atome, ce genre de calcul précis n'est plus possible.

En physique moderne, la théorie de la relativité a joué un rôle majeur; c'est par cette théorie qu'a été reconnue, pour la première fois, la nécessité d'un changement des principes fondamentaux de la physique ⁴⁸³. Nous savons, avec Heisenberg et Schrödinger que dans les

⁴⁸⁰ Voir première partie.

⁴⁸¹ Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Order out of chaos, Man's new dialogue with Nature*, New-York, Bantam, 1984. Ilya Prigogine a eu le prix Nobel de chimie, en 1977.

⁴⁸² Niels Bohr, « On the constitution of atoms and molecules », *Philosophical Magazine*, vol.26, 26, 1913, pp.1-25

⁴⁸³ « Le pas décisif fut franchi, par l'article d'Einstein en 1905, « fixant le temps « apparent » de la transformation de Lorentz comme étant le temps « réel » et abolissant ce qui avait été

équations, il y a désormais inclus le paramètre de probabilité (noté par la lettre grecque « delta »), qui inclut cette marge d'incertitude⁴⁸⁴. Celle-ci est la particularité irréductible que l'on ne peut pas contrôler, puisqu'elle est en perpétuel mouvement, en devenir, en possible. Ces équations ne sont-elles pas cette tentative poétique ? Cette « expression lyrique » ? Aujourd'hui les scientifiques ont intégré cette relativité de la matière première, des connaissances dans le sens crocien d' « intuition-expression ». Relativité qui révèle le caractère singulier de nos connaissances intuitives. C'est en ce sens que la philosophie esthétique de Croce, demeure tout à fait contemporaine.

Ainsi, les propos de Werner Heisenberg, dans *Physique et philosophie* rejoignent-ils ceux de Benedetto Croce, en faisant référence à la théorie quantique de Bohr. Selon lui, quand on cherche à introduire l'harmonie dans la vie, il ne faut jamais oublier que dans la tragédie de l'existence, nous sommes à la fois acteur et spectateur. « Acteur et spectateur » tel est la clé de cette unité dont nous avons parlé, dans la seconde partie de ce travail. C'est de cette union, de cette indissociabilité dont tiennent désormais comptent les scientifiques modernes, dans leurs formulations.

En ce sens, Werner Heisenberg écrit-il :

« Il faut nous rappeler que ce que nous observons, ce n'est pas la Nature en soi, mais la Nature exposée à notre méthode d'investigation. En physique, notre travail consiste à poser des questions concernant la Nature dans le langage que nous possédons et à essayer de tirer d'une expérience une réponse grâce aux moyens dont nous disposons (...) Il est compréhensible que dans nos relations scientifiques avec la Nature notre propre action prenne une grande importance chaque fois qu'il s'agit de ces domaines de la nature dans lesquels nous ne pouvons pénétrer que grâce à l'emploi des instruments les plus

appelé « réel » par Lorentz », Werner Heisenberg, *Physique et Philosophie*, Albin Michel, 1971. p.141

⁴⁸⁴ Notons que les atomes ou les particules élémentaires ne sont pas réelles puisqu'elles forment un monde de potentialités ou de probabilités. Mais comme nous l'avons vu avec Croce que les « fantaisies » soient des histoires vraies ou des comptes, cela n'importe pas non plus. Dans l'expérience de la vie de l'Homme ou du scientifique nous avons affaire à ces phénomènes qui sont « tout aussi réels que les phénomènes de la vie quotidienne » (Op.cit. p.248) même s'il ne s'agit pas d'un monde de faits ou de choses.

perfectionnés.»⁴⁸⁵ La physique moderne fait partie de la longue chaîne d'événements qui a débuté par l'œuvre de Bacon, de Galilée et de Kepler et par les applications pratiques des sciences de la Nature pendant le XVII^e et XVIII^e siècles. En effet, une nouvelle théorie, ne rentre pas forcément en conflit avec celles qui l'ont précédée.

A juste titre Khun se pose la question suivante « Existe-t-il des raisons intrinsèques pour lesquelles toute assimilation d'un nouveau genre de phénomène ou d'une nouvelle théorie scientifique exige obligatoirement le rejet d'un paradigme plus ancien ? »⁴⁸⁶

Certes, s'il y a accumulation des faits et des théories sans rejet ni remplacement, nous serions dans un schéma linéaire qui très vite s'essoufflerait. Puisque dans ce cas précis, cela voudrait dire que dans l'évolution de la science, une connaissance nouvelle remplacerait l'ignorance, au lieu de remplacer une connaissance différente et incompatible. »⁴⁸⁷

C'est pourquoi Khun parlera de préférence, de raisonnement circulaire. Il prendra l'exemple des lois de Newton, qui aujourd'hui sont, certes, dépassées par la théorie de la relativité d'Einstein et pourtant sont encore utilisées par certains ingénieurs, par exemple, dans le cas de construction automobile où l'automobiliste évolue dans un univers encore newtonien.

Or, pour comprendre cette situation il faut comprendre que les éléments structuraux fondamentaux dont se compose l'univers, auquel elles s'appliquent, ont été modifiés. Cette nécessité de changer la signification de concepts établis et familiers a joué un rôle capital dans le choc révolutionnaire causé par la théorie d'Einstein. La transformation conceptuelle qui en est résultée n'en a pas été moins fatale au paradigme antérieurement établi.

« Par le fait même qu'il n'implique pas l'introduction d'objets ou de concepts supplémentaires, le passage de la mécanique de Newton à celle d'Einstein montre, avec une clarté particulière, la révolution scientifique comme un déplacement du réseau conceptuel à travers lequel les hommes de science voient le monde. »

Ainsi une théorie dépassée (comme ici, celle de Newton) peut toujours être considérée comme un cas particulier de la théorie moderne qui lui a succédé (ici, c'est celle d'Einstein)

⁴⁸⁵ Werner Heisenberg, *Physique et Philosophie*, Albin Michel, 1971. p.55

⁴⁸⁶ Khun T.S., *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1983, p.137

⁴⁸⁷ Op.cit. p.138

mais il faut lui faire subir une transformation allant dans ce sens. Or cette transformation ne saurait être entreprise qu'avec l'avantage d'une vue rétrospective, sous la conduite explicite de la théorie la plus récente. Ainsi, pour reprendre nos exemples de Newton et d'Einstein, les réalités physiques auxquelles renvoient ces concepts d'Einstein ne sont absolument pas celles auxquelles renvoient les concepts newtoniens qui portent le même nom. Ainsi, prenons l'exemple de la masse : « La masse newtonienne est conservée ; celle d'Einstein est convertible en énergie. Ce n'est qu'à des vitesses relatives basses qu'elles peuvent toutes deux se mesurer de la même manière, et même alors, il serait faux de les imaginer semblables. »⁴⁸⁸

Notons qu'à mesure que les problèmes changent, nous voyons aussi changer la norme qui distingue une solution réellement scientifique d'une simple spéculation métaphysique. En fait, l'admission d'un nouveau paradigme nécessite souvent une définition nouvelle de la science correspondante :

« Mais les paradigmes ne diffèrent pas seulement par leur substance, puisqu'ils ne sont pas dirigés seulement vers la nature mais aussi, en sens inverse, vers la science qui les a produit. »⁴⁸⁹

Situation qui évidemment, nous reconduit à la notion de la circularité de l'esprit de Croce. La méthodologie de Croce peut, à ce niveau de la discussion, être pertinente. Rappelons à cette fin comment Croce défendait l'idée de systématisation provisoire par opposition à la systématisation définitive.

D'abord distinguer n'est pas toujours opposer ou séparer⁴⁹⁰. C'est ce que nous avons vu avec l'exemple de Khun à propos de Newton et d'Einstein. Certes, Khun décrit-il très bien les structures des révolutions scientifiques, sous forme de bouleversement de la pensée scientifique, où les problèmes sont déplacés. Certes, il y a substitution de nouvelles théories, aux anciennes théories, mais comme l'écrit Croce, la vérité est connue dans l'erreur. « Par

⁴⁸⁸ Op.cit. p.146

⁴⁸⁹ Op.cit p.148

⁴⁹⁰ Croce, *Théorie et histoire de l'historiographie*, trad. A.Dufour, Genève, Droz, 1968, p.83

suite de l'union étroite de la vérité avec l'erreur, lorsqu'on affirme la vérité, c'est toujours un procédé de lutte, qui lui permet, au sein même de l'erreur, de se libérer de l'erreur. »⁴⁹¹

De ce fait trouver en chaque thèse fausse la vérité qui s'y cache, démontre bien, que même s'il s'agit de révolution (ce qui le plus souvent sous-entend rupture) , il y a continuité, ou plutôt il y a circularité : C'est ce que nous avons expliqué à propos de la théorie des paradigmes de Khun. Ainsi note-t-il, à juste titre que, dans le processus habituel de découverte, même la résistance au changement a une utilité.

« En empêchant que le paradigme soit trop facilement renversé, la résistance garantit que les scientifiques ne seront pas dérangés sans raison et que les anomalies qui aboutissent au changement de paradigmes pénétreront intégralement les connaissances existantes. »⁴⁹²

Le scientifique, en renouvelant et en multipliant les problèmes, rend, non pas fausses, mais insuffisantes les solutions précédentes. C'est un raisonnement que Croce a eu, bien avant Khun, et qui demeure valable.¹ La révolution scientifique peut être comprise en termes crociens comme l'expression même de cette nouvelle aventure ou de ce drame scientifique.

Enfin, saisir les idées dans leur circulation, comprendre l'action réciproque des événements - même quand l'action semble nier la précédente car elle intègre ce qu'elle nie - sont les points forts de la méthodologie de Croce. Nous constatons que cette méthodologie crocienne peut s'appliquer à la science moderne.

⁴⁹¹ Croce, *Bréviaire d'esthétique*, préface Gilles-A Tiberghien, trad. Georges Bourgin, Le félin 2005.p.37.

⁴⁹¹ Khun T.S., *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1983. p.99

Chapitre 5 A la recherche d'une théorie ayant pour système commun la linguistique : confrontation de *l'Esthétique* de Croce à la naissance de l'art abstrait avec pour cas pratique Kandinsky contemporain de Croce

Il n'est pas étonnant de trouver des références communes à la définition de l'art entre Croce et Kandinsky, alors qu'ils ne se connaissaient pas. Tous deux, nés la même année 1866, en Europe, sont héritiers du XIX^e siècle, en particulier du romantisme allemand. Cependant chacun s'en dégage à sa manière. Pour Croce, nous l'avons vu, il rompt avec l'hégélianisme napolitain en annonçant que l'art n'est pas mort.⁴⁹³ Au contraire l'art est vivant et Croce en donne une définition moderne⁴⁹⁴ où l'esthétique est conçue comme science de l'expression et linguistique générale. Il est intéressant de confronter la philosophie de l'art de Croce à un mouvement artistique contemporain aussi révolutionnaire que l'art abstrait. Raison pour laquelle, nous avons choisi Kandinsky, comme étude de cas précis, car c'est avec lui, que le tournant vers l'abstraction est le plus significatif. Comme Croce, Kandinsky a recours, lui même, au terme de « langage » pour décrire ce qu'il fait. Or, qui dit lois, dit science. Pourtant, Kandinsky et Croce s'accordent pour affirmer l'indépendance et l'autonomie de l'art ; A ce titre, ils construisent, irrésistiblement, une « linguistique générale » et une « grammaire » de l'art dont l'artiste dépendrait. D'une manière différente, Kandinsky fait appel au langage dans sa théorie de l'art parce que art et langage mettent en œuvre l'un et l'autre une grammaire et un vocabulaire. En effet, le langage ne sera pas considéré par Kandinsky selon la définition de Croce mais, en fonction de l'utilité pratique qui lui confère le choix des moyens les plus étendus permettant l'expression de la créativité de l'artiste. Il semblerait, certes que Kandinsky et Croce s'accordent sur le rôle important de l'intuition dans l'expression artistique, mais en fait, le langage est associé sur deux plans différents par le philosophe et le peintre théoricien, à un niveau pratique déjà conceptualisé. Toutefois une chose demeure, Kandinsky et Croce traitent du langage comme expression de la spiritualité de l'art.

⁴⁹³ Benedetto Croce, *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel*, trad. H. Buriot. Paris, Giard et Brière, Paris, 1910

⁴⁹⁴ Problème que nous venons de traiter dans les deux parties qui précèdent.

De plus, Kandinsky, comme Croce, a traité, dans ses écrits, du problème de l'expression et de la représentation dans l'oeuvre d'art. Il a toujours été conscient de la difficulté d'élaborer un vocabulaire et une grammaire concernant les moyens d'expression. En tant que peintre, Kandinsky reconnaît qu'il y a une part importante d'intuition dans l'activité créatrice, qui détermine également les moyens d'expression et de représentation. En cela il rejoint Croce. Cette intuition ou cette "nécessité intérieure" caractérise l'artiste dans sa particularité. Dès lors, un langage s'instaure par l'intermédiaire de l'oeuvre d'art. Celui-ci est "l'esprit qui à travers la forme, la couleur, parle et se manifeste." Il s'agit certes, d'une forme de langage, d'une « grammaire de la création ». Mais, comment est-elle définie ? Différemment de la définition de langage de Benedetto Croce ? Certes, Kandinsky comme Croce, définit le langage dans son acception la plus étendue. Le langage n'est pas uniquement verbal, il est aussi un langage des formes, de combinaisons de couleurs ou de tensions entre formes et couleurs.

Alors que Croce cherche à éviter de traiter du langage en terme de règles linguistiques, de grammaire, Kandinsky constitue une véritable grammaire du langage pictural avec pour éléments et pour « vocabulaire », les formes et les couleurs. Ce langage « pictural » permettra la constitution d'un système de signes qui ouvrira un champ de « communication d'esprit à esprit ». Il s'agit donc de transmettre une émotion de l'esprit autrement que par la forme discursive. D'où, tout le problème du langage qui pour Kandinsky, est la mise en oeuvre d'un système permettant la « communication d'esprit à esprit ». C'est dans cette perspective que Kandinsky associe aussi le langage (au sens de la définition) à l'art. Mais alors que Croce se refuse de fixer des règles pour déterminer une expression artistique, Kandinsky, en tant qu'artiste-peintre, éprouve la nécessité de créer une véritable « grammaire » de la peinture abstraite. Ainsi tous deux (Croce et Kandinsky) approuvent et sollicitent le rapprochement du langage de l'art, mais avec des impératifs différents.

Qu'en est-il de ceux de Kandinsky ?

L'élément qui prime dans l'art est l'émotion de l'âme (ou de l'esprit) ; cette émotion ne peut entrer en vibration que par l'intermédiaire du sentiment. Ainsi, pour Kandinsky, le sentiment est ce qui permet le passage, à travers l'acte artistique, de l'immatériel (l'émotion) au

matériel (l'œuvre d'art). Mais dans sa conférence de 1914, Kandinsky met en garde contre une systématisation de la matérialisation du sentiment, contre la « mise en forme » systématique du sentiment, qui pourrait alors détruire le contenu spirituel de l'œuvre. En effet il ne s'agit pas de donner une primauté à la forme pour essayer de transmettre une émotion, mais plutôt de créer une harmonie entre le contenu spirituel et la forme, où il y aurait parfaite symbiose entre le contenu et la forme. Nous avons vu dans la deuxième partie de ce travail comment Croce défendait, aussi, l'idée d'adéquation entre la forme et le contenu⁴⁹⁵.

Ainsi le moment où l'art (ici la peinture) « parle d'esprit à esprit dans une langue artistique » se situe quand il y a harmonie complète entre ces deux éléments. C'est dans cette perspective que Kandinsky, à l'occasion de l'exposition suédoise de Gabriele Münter⁴⁹⁶, écrira :

« Quand cessera-t-on de substituer aux questions posées par l'art celles qui s'apparentent à la forme ? Quand comprendra-t-on véritablement que ce n'est pas l'art qui tire son origine de la forme, mais la forme de l'art ? Combien de siècles faudra-t-il attendre encore (les précédents ne nous ayant rien appris) avant que l'on comprenne que tout contenu est un péché contre l'esprit ? Les formes vides ballottent en surface, comme des barils vides, jusqu'au jour où, imprégnées d'eau, elles coulent et disparaissent à jamais dans l'obscurité des bas-fonds ».

En effet, la forme sans contenu ne peut rien exprimer. La forme tire son origine de l'art en tant qu'elle est expression lyrique de notre intuition, pour utiliser les termes de Croce.

Dès lors, Kandinsky définit la beauté comme cette relation du contenu à la forme ; c'est-à-dire le lien établi entre l'émotion source de l'œuvre et l'émotion que l'œuvre engendre. Croce en a donné une définition semblable⁴⁹⁷. Il y a donc un véritable rapport de communication. A la beauté, Croce associe la vitalité parce que l'œuvre d'art est une intuition ou une expression spontanée d'une pulsion émotionnelle. Ne serait-ce pas cette pulsion émotionnelle de Croce qui serait la vitalité ? Ainsi, en combinant la beauté et la

⁴⁹⁵ A ce niveau, nous pouvons constater une influence directe du mouvement romantique allemand, à la fois chez Croce et chez Kandinsky.

⁴⁹⁶ Gabriele Münter 1877-1962

⁴⁹⁷ Voir deuxième partie

vitalité au sein de l'œuvre d'art, la thèse centrale de Croce ne rejoint elle pas celle de Kandinsky ?

Nous comprenons maintenant ce qu'entend Kandinsky lorsqu'il écrit « l'art est le langage d'esprit à esprit ». C'est dans cette perspective qu'il cherche à établir une grammaire de la création, qui permettrait la « communication d'esprit à esprit ».

Pour Kandinsky il y a une double essence de la création artistique qui est à la fois logique et intuitive.

Voyons d'abord ce qu'il en est de son essence logique. C'est parce qu'elle est d'une part logique (réfléchi) que Kandinsky se permet d'écrire une théorie, à son sujet. Cette théorie de l'art devra alors établir d'une part « un vocabulaire ordonné de tous les mots actuellement épars et désorbités » et d'autre part fonder une « grammaire qui contiendra les règles de la construction ».

Kandinsky croit en une véritable analogie entre le langage et la création artistique « tels les mots dans la langue, les éléments plastiques seront reconnus et définis. Ainsi dans la grammaire, les lois de construction seront établies. En peinture, le traité de composition répond à la grammaire. »

Différemment de Croce, Kandinsky explique que l'esprit doit rester alerte par l'expérience de l'art et qu'il peut grâce à l'art, gagner des forces. Un des buts de l'art est de tonifier l'esprit, de le garder frais, actif et détendu. Aussi l'esprit est-il capable de la réorganisation des concepts. La croyance selon laquelle il n'y a pas d'intellect dans l'art est un préjugé romantique et cela a pu causer de grandes incompréhensions dans les œuvres tardives de Kandinsky. Le processus de perception est intrinsèquement lié au processus de la pensée. L'art qui n'engage pas aussi bien l'intellect que les sens est purement artificiel⁴⁹⁸.

Mais l'art est autant intuitif que logique. Certes par son aspect logique il est possible d'établir des règles de composition mais cela n'est pas suffisant.

⁴⁹⁸ A ce niveau, nous constatons comment Kandinsky rejoint Marianne Von Werefkin quand celle-ci affirmait que l'art est une fonction intellectuelle, saine, forte, vraie. C'est une autre forme de la faculté de penser ; c'est une philosophie. Otto Stezler, *La préhistoire de l'art abstrait*, Ed. De la Maison des sciences de l'Homme, Paris 2010, p.176

« L'art, écrit Kandinsky dans *Point Ligne Plan*, ne provient jamais de la tête seule. Nous connaissons de grandes peintures qui sont sorties uniquement du cœur. En général, l'équilibre entre la tête (moment conscient) et le cœur (moment inconscient, intuition) est une des lois de la création ».

L'intuition de l'artiste est une garantie de l'authenticité et de la vie de l'œuvre, car c'est elle qui en impose le contenu et qui permet d'organiser la vie intérieure que possèdent déjà les formes en fonction d'une nécessité elle-même intérieure. C'est pourquoi il faut se méfier de la raison pure en art. Car du fait du caractère prépondérant du rôle que joue l'intuition dans la création artistique, on ne pourra jamais essayer de comprendre l'art en suivant les seules règles de la logique. Il n'y a pas de critère scientifique de jugement pour l'œuvre d'art. Car, en aucune manière la raison ne peut remplacer le sentiment. Par contre écrit Kandinsky :

« c'est le sentiment qui corrige le cerveau » face à la « faillite » des méthodes positives. C'est par suite à cette position que Kandinsky redoute d'être classé comme théoricien. En cela il rejoint Croce dans l'anti positivisme.

a- Quête d'une méthode pour une nouvelle science de l'art

En tant qu'artiste réfléchissant sur son expérience de création il est intéressant de noter la nécessité que Kandinsky éprouve d'élaborer une méthode. Nous verrons si cela est compatible ou non avec la théorie de l'art de Croce. En effet, Kandinsky est à la recherche d'une méthode permettant de poser les fondements de la « nouvelle science de l'art ». Le but de cette science en théorie, réside dans « la grande synthèse » qui dépasse les limites mêmes de l'art tout en permettant à l'artiste de créer. Kandinsky parvient à ce but en opérant une analyse systématique des éléments picturaux. Selon lui, les éléments « purement artistiques » ne sont d'abord que sous forme embryonnaire. Ensuite ils se développent jusqu'à ce qu'ils deviennent pure forme, ce mouvement s'accomplissant à travers un long processus. La période intermédiaire est caractérisée, toujours selon Kandinsky par l'équilibre plus ou moins parfait de deux sphères, celle du monde matériel et celle du monde esthétique. De ce fait, la troisième période (celle dans laquelle nous nous

trouvons) est pour Kandinsky, la période abstraite où il s'agira d'évaluer le contenu des moyens.

Nous voyons déjà poindre l'amorce d'un dilemme qui accompagnera Kandinsky tout au long de ses écrits théoriques. Cherchons dès lors à comprendre ce qui conduit le peintre à entreprendre ses travaux théoriques ;

« Si je m'occupe en théorie, avec autant de minutie et si abondamment de la forme, c'est que je veux pénétrer à l'intérieur de la forme » écrit-il dans *Point-Ligne-Plan*. Ainsi pour étudier la forme, Kandinsky adopte-t-il deux attitudes. D'une part, il traitera de la forme, au sens restreint du terme, c'est-à-dire au niveau du plan et de l'espace (terme qu'il développe longuement dans *Point-Ligne-Plan*). D'autre part, il traite de la forme au sens large du terme, couleur et rapport avec la forme, attitude traitée dans *Du spirituel dans l'art*. En d'autres termes, il effectue, d'une part l'analyse des éléments (où sera déterminé le vocabulaire de la création) et d'autre part : il développe une théorie de la combinaison des éléments (méthode synthétiques) où les règles de la grammaire de création seront fixées. Kandinsky s'oppose donc à la fois à une démarche strictement logique liée au problème de la matérialisation du contenu pictural, et à une démarche strictement intuitive qui serait liée au contenu lui-même. En ce sens, l'art pour Kandinsky se présente comme un art synthétique puisque l'émotion de l'artiste est unique et que seuls varient les moyens que les différents artistes ont à leur disposition pour la transmettre. Dès lors c'est au niveau des moyens que l'on peut parler de « langage artistique ». A ce niveau, notons que cette définition du langage est différente de celle de Croce comprise comme expression. Pour ce dernier, il ne s'agit pas de moyen mais de langage, où l'expression se réalise totalement dans l'intuition. Ce qui signifie que, le langage est le résultat d'une création irremplaçable de chaque expression singulière. Il n'est pas réduit à un moyen. L'expression n'a pas de moyens. C'est une conception esthétique qui ne peut se scinder en moyen et fin. C'est un tout unique.⁴⁹⁹

Ces problèmes en fait, se clarifient, au fur et à mesure que l'on envisage les moyens extérieurs et leurs valeurs intérieures. C'est dans le cadre délimité par ces problèmes que Kandinsky va entamer le programme de recherche qu'il a soumis à l'Académie Russe des

⁴⁹⁹ Voir première partie.

sciences esthétiques (1921), qui permettra de traiter d'une manière scientifique « les problèmes de l'art ». Ce programme consiste en trois points successifs interdépendants, écrit Kandinsky :

- 1- Le problème des éléments des différents arts, où il convient de distinguer les éléments fondamentaux de ceux qui sont accessoires.
- 2- Le problème de la mise en œuvre de ces éléments, la mise en œuvre pouvant rester purement expérimentale, sans tenir compte de la pulsation vivante de l'œuvre-problème de la construction.
- 3- Le problème de la subordination des éléments et de la construction à la loi énigmatique de cette pulsation-problème de la composition »⁵⁰⁰.

Nous comprenons maintenant d'où provient la nécessité qu'éprouve Kandinsky de constituer une théorie de l'art. Cette exigence correspond à la nécessité de mieux répondre de manière approfondie à ces problèmes, et d'aider les artistes⁵⁰¹ non pas à créer (car, il s'agit là d'une expérience uniquement personnelle) mais à mieux élaborer les résonances intérieures des formes, permettant ainsi d'établir une « communication d'esprit à esprit » et d'établir un langage pour les âmes. Il y a dès lors un véritable pouvoir d'expression⁵⁰² des éléments, des formes et des couleurs qui constituent ce langage. C'est selon cette optique que Kandinsky écrit à propos de la ligne :

« La ligne se courbe, se casse, court dans toutes les directions et peut se transformer. Aucun outil ne va aussi vite qu'elle. Nous sommes dans un âge dans lequel un moyen d'expression d'un infini pouvoir atteint la perfection. Le plus léger frémissement d'émotion artistique obéira et se réfléchira dans la ligne fine et flexible. Il y a bien sûr des lignes joyeuses, amères, sombres, espiègles, tragiques, obstinées, des faibles et fortes, etc... pour n'en mentionner que quelques-unes, comme en musique nous distinguons entre l'allegro, le grave, le serioso, le scherzando,...selon l'humeur »⁵⁰³.

⁵⁰⁰ op.cit.p313

⁵⁰¹ Kandinsky a enseigné au Bauhaus

⁵⁰² Pour Croce ce pouvoir de l'expression tient de son identité à l'intuition. Voir chapitre 1 de la deuxième partie.

⁵⁰³ Kandinsky dans le magazine de l'institut Iskuntvo, 22 février 1919

Cette ligne n'est-elle pas justement la parfaite adéquation entre intuition et expression décrite par Croce ? Sans cette ligne, sans cette expression, il n'y a pas d'intuition. Et sans intuition, il n'y a pas d'expression. Si la ligne ne peut exprimer, elle ne peut exister. C'est un point essentiel sur lequel Croce et Kandinsky s'accordent.

b- De l'expression de la couleur

Nous avons choisi Kandinsky pour confronter ses réflexions sur l'art à la théorie de l'art de Croce. Il est intéressant de rentrer dans le détail de l'expérience de l'artiste, en l'occurrence ici du peintre, avec ses couleurs et sa toile, pour la confronter au philosophe, qui, certes a médité sur les problèmes de l'art, a longuement fréquenté les œuvres d'art, mais n'a pas le vécu « du faire » de la création d'œuvres d'art. C'est pourquoi un développement sur les couleurs s'impose ; la problématique de la couleur étant fortement développée par Kandinsky, notamment dans ses cours.

En ce qui concerne les couleurs, la tradition veut qu'elles soient utilisées pour reconnaître un objet. Mais cela n'est pas exact pour les artistes ou autres personnes particulièrement entraînés et sensibles à la couleur. D'après David Katz⁵⁰⁴ l'attitude du peintre est dirigée aussi loin que possible vers la perception de la couleur en tant que telle et très peu vers l'objet. Kandinsky en est un exemple extrême. D'où ces phrases qu'il répétait continuellement à G. Münter « les objets me dérangent »⁵⁰⁵.

David Katz explique que les couleurs que nous voyons dans le monde visible sont de trois sortes : couleur de surface (couleur sur l'objet le plus répandu) solide, couleur film (transparent) et enfin couleur volume (totalement transparente, tri-dimensionnelle). Kandinsky utilise ces trois types de couleurs ; le plus souvent les

⁵⁰⁴ David Katz, *The world of colours*, trad. Brodie R., London, Routledge, 1999

⁵⁰⁵ Otto Stelzer, explique comment, avant les premiers tableaux abstraits de Kandinsky, Marianne Von Werefkin défendait la supériorité de la couleur sur la forme et par là, l'avènement d'un art informel : premier pas vers l'abstraction où l'objet disparaît. Otto Stelzer, *La préhistoire de l'art abstrait*, Ed. De la Maison des sciences de l'Homme, Paris 2010, p.176

couleurs de surface (du fait de l'utilisation des pigments de couleur) alors que les couleurs films et volumes sont suggérées. Depuis l'invention du tube de couleur (autour de 1860), les couleurs peuvent être invariables, s'utiliser sur de grandes surfaces sans souci de changement de tonalité comme chez Leger et Mondrian. Kandinsky se rappelle de sa première expérience quand tout doucement il appuya à peine sur un tube et que la couleur sortit comme « un être animé, certaines joyeuses et gaies, d'autres méditatives et rêveuses. Chaque couleur semble vivante avec son propre caractère. Certaines sortent du tube soulagées, libérées, d'autre à regret, ou encore obstinément, ou résilient, ou pathétiquement instables, ou l'autre sûre d'elle, têtue etc... Certaines des couleurs sont étendues sur la palette déjà épuisées, affaiblies, tremblant de peur, et se livrent en bataille où des jeunes forces remplacent les vieilles. » Dans ses compositions abstraites, de 1910-1912, Kandinsky utilise la gamme spectrale. Les couleurs sont fondées sur les différentes couleurs visibles du spectre avec en plus le magenta (rouge-violet) qui complète le cercle du rouge au bleu. Selon Ralph Evans dans *An Introduction to colour*⁵⁰⁶, Kandinsky utilise la gamme « rouge, orange, jaune, vert, cyan, bleu, violet, magenta.»

On peut constater l'utilisation de cette gamme dans *Etude pour Composition 4*, 1910 où les couleurs correspondent presque exactement à la gamme du spectre avec en plus le rouge-violet. Ces couleurs sont rarement mélangées avec le blanc ; Elles sont peintes finement sur la toile blanche, pour développer une plus grande luminosité. Kandinsky continue à utiliser le spectre pour ses œuvres abstraites de 1913-1914, même si parfois il pratique une illusion de « couleur volume ». Au Bauhaus et surtout dans sa période de Paris, la gamme du spectre est élargie avec le mélange du blanc, selon différentes proportions. Kandinsky écrit, par exemple à propos de sa *Composition 6*, de 1913 « Ici le rose et le blanc sont mélangés dans une « mousse » sans qu'on ait l'impression qu'ils reposent sur la toile. »

En fait, on a plutôt l'impression que ces deux couleurs sont ensemble suspendues en l'air et entourées d'une brume. Une figure humaine debout au milieu de la brume

⁵⁰⁶ Ralph Evans, *An Introduction to colour* NY, J. Wiley, 1948 p.231

semble n'être ni loin ni près. Elle est « quelque part ». Cette couleur « mousse » apparaît souvent dans les œuvres qu'il peint en Russie de 1914 à 1920. Il en reste quelques vestiges dans sa période du Bauhaus, comme dans *Pink Oblong* 1923. Les œuvres du Bauhaus du début des années 20 sont plus précises, géométriques. Il utilise des couleurs surfaces et films pour distinguer clairement la figure du fond ; c'est ce qu'on voit dans *composition 8, Dividing line, Black and violet* 1923. En effet, Kandinsky utilise des couleurs surfaces pour suggérer la qualité concrète des formes géométriques. Il utilise des couleurs films pour définir un espace indéfini qui entoure les formes.

Dans les œuvres les plus tardives de sa période parisienne, il utilise la relation entre fond et figure d'une façon plus complexe. Ainsi, la gamme de couleurs de Kandinsky à Paris, n'est-elle pas distinctement orientale ? En effet, il va beaucoup plus loin, il a besoin d'un vocabulaire plus large que dans la période de 1910-1914. En mélangeant ses pigments avec du blanc, il développe la variété et la qualité des couleurs, comme dans *The good contact* 1938, où les couleurs les plus frappantes sont le vert pistache et le violet léger ; impossible de dire si cette couleur est rouge-violet ou bleu violet. Il en est de même pour un jaune d'œuf qui est très différent du jaune du spectre, qui a la qualité d'être riche et légèrement amer. Dans *Layers* 1938 on peut noter qu'une couche de couleur surface est voilée par une couleur volume, d'où le titre du tableau. Kandinsky utilise aussi l'effet de la transparence avec la couleur transparente utilisée en tant que couleur film à travers laquelle sont vues des couleurs surfaces. Ainsi Katz écrit-il à ce sujet

« Kandinsky a créé délibérément l'ambiguïté de certains passages en faisant fusionner le film transparent de la couche supérieure avec la surface couleur de la couche inférieure ».

Il est clair dès lors, dans *Le spirituel dans l'art*, que Kandinsky est au courant des trois théories importantes sur la couleur de son époque (Young-Helmholz, Hering, Ladd-franklin). Nous ne nous attarderons pas car cela nous écarterait trop de notre sujet. Cependant il convient de noter comment Kandinsky reprend le phénomène de « synaesthesia » c'est-à-dire la façon dont en voyant une couleur, on éprouve en

même temps les sensations du goût, de l'ouïe, du toucher et de l'odorat. Il s'agissait là d'un sujet de recherche important au tournant du siècle, auquel Kandinsky était sensible. En effet, pour lui, la stimulation des autres sens n'est qu'un écho, qu'une réverbération de l'effet de la couleur. Les scientifiques ne parleront pas d'écho mais de « l'effet après image ». En fait, on peut noter que ce qu'apportait Kandinsky, n'était pas tout à fait neuf. Déjà Goethe dans sa *Théorie des couleurs*, développait les mêmes thèmes.

Qu'en est-il du pouvoir expressif des couleurs ? « il y a des couleurs qui semblent rugueuses et blessent le regard. D'autres donnent au contraire une impression de lisse de velouté. Exemple : le bleu d'outre-mer foncé, le vert de chrome, la laque rouge. »⁵⁰⁷ Dans son tableau intitulé : *Avec l'arc noir* (1921) nous remarquons comment Kandinsky joue sur les tensions entre les trois masses de couleurs dominantes. Sur la moitié inférieure surgissent deux masses de couleur (bleu et rouge) qui se dirigent vers une troisième masse (violet) laquelle semble suspendue à un pendule triangulaire. Nous voyons entre ces masses bleu-rouge et violet une véritable tension soulignée par le jeu des lignes et du trait noir agressif, pointu et épais. Selon cette perspective, ce que recherche, en fait Kandinsky, c'est que l'image devienne un monde pour soi, un organisme rempli de tensions et de forces. L'espace pictural est dynamique, il est le champ ouvert à toutes les tensions, toutes les forces qui se nouent entre les lignes, les formes et les couleurs. L'intention du peintre est de créer un ensemble d'impressions sur l'âme du spectateur. Les impressions sont utilisées par Kandinsky dans les deux sens du terme : à la fois du point de vue strictement physique et du point de vue psychique.

Pour Croce, les impressions, sont la matière dont l'activité intuitive s'empare, pour la transposition esthétique.⁵⁰⁸

Est-ce que la couleur peut être comprise comme source d'impression et être elle aussi matière pour la transposition esthétique ? Croce n'est pas clair à ce sujet.

⁵⁰⁷ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël 1969 p.87

⁵⁰⁸ Voir chapitre 3 de la première partie.

Comme l'explique Jacqueline Lichtenstein dans *La couleur éloquente*, la couleur a longtemps été jugée esthétiquement dangereuse⁵⁰⁹.

Et pourtant, qu'en est-il de l'existence physique des couleurs⁵¹⁰ ? L'expérience multiple que le peintre a avec les couleurs est un témoignage riche du « faire » de la création de l'œuvre d'art. Il s'agit dès lors, de porter une sorte de loupe grossissante sur l'expression de la couleur avec l'aide du travail de Kandinsky. Alors, nous verrons comment la couleur, elle aussi peut être la matière dont l'activité intuitive s'empare pour, ce que Croce appelle, la transposition esthétique.

Nous pouvons désormais, examiner, plus en détail le langage des couleurs, tel qu'il se manifeste dans le chapitre consacré à l'effet des couleurs, *Du spirituel dans l'art*. L'œil « sent » la couleur si bien que dès qu'il cesse de la regarder, l'action physique de la couleur cesse. Les couleurs claires par exemple, attirent davantage l'œil et le retiennent ; Par contre « le jaune citron blesse les yeux. L'œil ne peut le soutenir. On dirait une oreille déchirée par le son aigu de la trompette. Le regard clignote et va se plonger dans les profondeurs du bleu et du vert »⁵¹¹.

Sur le plan psychique, Kandinsky reconnaît que la permanence de l'impression colorée varie selon qu'il s'agit d'un esprit plus ou moins cultivé parce qu' « un homme dont la sensibilité est affinée est comme ces bons violons dont on a beaucoup joué et qui au moindre attouchement vibrent de toutes leurs fibres »⁵¹².

Le jaune et le bleu ont un effet excentrique ou concentrique. « Si deux cercles sont peints l'un en jaune et l'autre en bleu, en les contemplant on se rend compte que le jaune a un mouvement qui s'étend du centre vers l'extérieur (excentrique) et

⁵⁰⁹ Lichtenstein J. *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flamarion, 1989

⁵¹⁰ Il en est de même des différentes formes.

⁵¹¹ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël 1969

⁵¹² Ibid.

s'approche du spectateur, tandis que le bleu rentre en lui même comme un escargot qui entre dans sa coquille, et qui s'éloigne du spectateur.»

Avec le bleu, certes on a l'appel vers l'infini, le désir de pureté et de la transcendance. Mais un bleu qui est trop foncé comme presque noir « sonne comme un écho de grief qui est à peine humain.» Kandinsky note aussi l'affinité du jaune avec le blanc comme celle du bleu avec le noir.

« Le vert pur » continue Kandinsky « est la couleur reposante sans joie, grief ou passion.» A l'opposé du jaune qui est « opportuniste » aussi bien joyeux qu'amer. Le jaune est la couleur la plus sensible qui peut le plus changer. Elle peut symboliser la terre comme le bleu, le paradis. Si on mélange un peu de bleu, elle devient verdâtre et elle manifestera alors, le double effet d'avancer et de reculer. « La couleur devient malade et non vraie comme un homme énergique qui est usé par les circonstances externes.»

Le rouge, d'après Kandinsky, manifeste une chaleur illimitée. Le rouge « sonne déterminé et puissant d'intériorité. Il brille en lui-même. Alors que normalement une couleur chaude même rouge, peut aussi apparaître froide. »

En fait, toutes les couleurs peuvent varier mais pas autant que le rouge. Peut être parce que cette couleur est en dehors du spectre, au bout des ondes courtes, bleu-violet. Il se dirige moins vers l'extérieur que le jaune. Dans cette perspective, Kandinsky écrit

« Le rayonnement du rouge est à l'intérieur de lui-même et donc est une couleur plus aimée que le jaune et, est plus utilisée dans les traditions primitives et traditionnelles et dans les costumes des paysans, parce que à l'extérieur l'harmonie du rouge avec le vert de la campagne est très charmant. En lui même, le rouge est matériel. »

Orange, le mélange du rouge et du jaune, rapproche le rouge du jaune « jusqu'à se diriger sur le spectateur. Mais le rouge est suffisamment fort pour éviter de s'échapper. L'orange est comme un homme convaincu de sa propre force. »

Le violet est rouge retiré par le bleu, comme l'est le rouge se rapprochant du jaune, pour donner du orange. Le violet est un rouge refroidi. Le violet est morbide.

Le marron n'a pas d'émotion, il n'est pas enclin au mouvement. Si on rajoute du rouge cela donne « une puissante harmonie interne. Un mélange savant peut créer un effet interne extraordinaire, d'une indescriptible beauté.»

Kandinsky utilise le brun dont l'effet est magique, dans plusieurs tableaux du Bauhaus. Mais il l'utilise à peine pendant la période de Munich (1908-1914). Le marron n'existe pas dans le spectre, c'est en fait une ombre sombre d'orange (c'est-à-dire d'orange mélangé avec du noir).

La seconde antithèse après celle du bleu/jaune, est celle du blanc/noir.

Pour Kandinsky, le blanc est une couleur (même si elle est absence). Elle est spirituelle à l'opposé des couleurs matérielles. « Le blanc agit sur notre psychisme comme un silence en musique qui coupe la mélodie. Ce n'est pas un silence mort, mais gros, plein de possibilités. Le blanc ressemble au néant d'avant la naissance, du monde dans l'âge de la glace. »

Le noir au contraire est un silence sans aucune possibilité. « En musique c'est la pause finale où la mélodie suivante est l'aube d'un autre monde. Le cercle est fermé. Le noir a une qualité extinctive, il se consume. En ce sens il ressemble au violet. Son activité (sans mouvement) est comme un corps. Son silence est le silence de la mort. »

Le gris de Kandinsky est silencieux et sans mouvement non plus. « L'immobilité du gris est désolant. Plus le gris est sombre plus le sentiment de désolation est grand. Quand le gris s'éclaircit, il respire de nouveau comme investi par un nouvel espoir. » D'autre part, quand on met une couleur à côté du noir « même la plus petite teinte

devient claire. » A côté du blanc « presque chaque couleur est brouillée, dissoute et ne laisse qu'une faible résonance » même le vermillon « sonne boueux à côté du blanc. » Mais à côté du noir le vermillon se distingue clairement et fortement. A ce niveau, Kandinsky préfère étudier les couleurs dans leur interactivité et non dans leur individualité. Comme pour Schönberg en musique, il s'agit du même principe d'harmonie.⁵¹³ Selon cette perspective, Kandinsky offre une harmonie plus complexe de deux couleurs au départ discordante mais qui sont juxtaposées « par exemple mettre côte à côte le rouge et le bleu, des couleurs qui existent en elle-même sans aucune relation physique et par leur contraste spirituel font grand effet. L'une à côté de l'autre semble avoir plus de contraste que si elles sont séparées. C'est relié à l'effet après image. C'est ce qui apparaît souvent avec des couleurs proches des complémentaires comme le rouge et le bleu. Ces couleurs étaient très utilisées par les primitifs italiens et allemands et ont survécu dans l'art religieux populaire (la Vierge en or et rouge avec un manteau bleu où la grâce du paradis est exprimée humainement et où l'humanité est exprimée par le paradis).

blanc=pureté et foi ; or=honneur ; rouge=courage et zèle ; bleu=pureté et sincérité ; vert=jeunesse et fertilité ; noir=grief et pénitence ; orange=force et endurance ; violet=royal et de haute naissance.

Dans *Composition 4*, de 1911, on trouve une juxtaposition des couleurs complémentaires : jaune/bleu qui sont les deux couleurs contrastantes, spirituelles du paradis et de la terre, ce qui accentue la symbolique de Kandinsky dans le lien entre le matériel et le spirituel. Or précisément le jaune est froid et n'est pas posé comme référence à la terre. Pour Kandinsky chaque couleur peut varier du chaud au froid. Ce tableau est la démonstration que le Jaune est fait pour apparaître froid et le bleu chaud. Les remarques de Kandinsky sur la couleur sont très générales ainsi que les sentiments qu'il y associe. Il en est tout à fait conscient. Ce sont les ombres des couleurs, comme celles du son, qui sont les plus fines et qui réveillent l'émotion de l'âme pour l'exprimer en prose. Chaque ton peut trouver son expression dans un mot, mais il y aura toujours quelque chose qui reste, que le mot n'arrive pas à

⁵¹³ Joseph Albers *Interaction of colour*, Yale University Press, 2006

exprimer. L'impuissance des mots à dire la couleur et les émotions qu'elle provoque peut même traduire un certain désarroi⁵¹⁴. De ce fait, les mots sont et demeurent des suggestions aux couleurs.

Kandinsky a conscience que la couleur n'apparaît jamais dans le monde visuel ou dans un tableau comme un stimulus isolé. Elle s'intègre à un tout. Elle compose par réaction et interaction avec les formes et les autres couleurs. Aussi, parlera-t-il de vibrations comme en musique. Mais de quelles vibrations s'agit-il ? De celles employées devant le son intérieur de chacune des formes, des couleurs, des lignes de la construction dans la totalité de l'œuvre d'art elle-même. L'artiste est celui qui utilise chacune de ces sonorités intérieures, pour que ces dernières puissent se « répondre » entre elles. C'est parce qu'il travaille sur chacune de ces sonorités pour en dégager un son intérieur, que sa sensibilité s'affine au fur et à mesure de son travail d'artiste, en contact permanent avec (pour le peintre) les couleurs, les formes, les points, les lignes, la matière. « Les éléments constructifs du tableau, écrit Kandinsky, ne doivent plus être empruntés à cet extérieur, mais demandés uniquement à la nécessité intérieure, à l'intuition dit Croce. Car celui qui regarde un tableau et qui est trop habitué à y découvrir une « signification », c'est-à-dire un rapport extérieur entre ses différentes parties, quitte la connaissance intuitive, utilise les concepts et ne peut comprendre la transposition esthétique.

Pendant la période matérialiste, toutes les manifestations de la vie, et par conséquent aussi de l'art « ont formé un homme incapable, surtout s'il s'agit d'un « connaisseur », de se placer simplement en face d'un tableau, sans s'empêcher d'y trouver toutes sortes de choses : imitation de la nature, la nature à travers le tempérament de l'artiste, ... « Jamais il ne cherche à sentir la vie intérieure des tableaux, à la laisser agir directement sur lui. Ebloui par les moyens extérieurs, son

⁵¹⁴ Lichtenstein J. *La couleur éloquante : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989

regard intérieur ne s'inquiète pas de la vie qui se manifeste à l'aide de ces moyens. »⁵¹⁵ Kandinsky, en ce point, rejoint la position de Croce.⁵¹⁶

Ainsi Kandinsky dans *Cahier d'Art n°10*, développe-t-il sa pensée en ces termes « c'est une erreur d'affirmer qu'une simple note musicale ou une simple couleur ne soulève pas d'émotions. Mais ces émotions sont trop limitées et trop simples ou trop transitoires. C'est une réalité statique. »

La phase dynamique commence avec une juxtaposition d'au moins deux émotions à partir d'éléments ou de couleurs, de lignes, de sons, de mouvements ... c'est-à-dire de deux sons intérieurs. C'est là que se situe la racine de la composition. C'est là que se situe l'expression de l'intuition, pour Croce.

« Une fois j'ai peint un tableau composé d'un seul triangle rouge, entouré, très modestement par des couleurs sans frontières et j'ai souvent remarqué que cette composition appauvrie soulève des émotions vitales et complexes chez le spectateur même parmi les spectateurs qui ne comprennent pas la peinture moderne. » Plus loin il ajoute, « Indubitablement ces sens limités ne sont pas suffisants pour moi et j'aime aussi de très complexes et très riches compositions.»⁵¹⁷

c- L'espace et le temps

Qu'en est-il de l'espace et du temps au sein du cadre du tableau chez Kandinsky ? Le langage ne déborde-t-il pas des limites physiques et temporelles du plan de travail du peintre ? En ouvrant l'espace, un temps s'installe au sein de l'œuvre d'art. Le tempo des lignes, des points, des formes et des couleurs crée un rythme propre à l'œuvre et simultanément déborde vers le spectateur. Et, c'est de cette union spatiale et temporelle, entre le spectateur et l'œuvre d'art, que naît le jugement esthétique, appelé par Croce « le goût. »

⁵¹⁵ *Du spirituel dans l'art*. p.155

⁵¹⁶ Voir deuxième partie.

⁵¹⁷ Kandinsky, *Cahier d'art n°10*, 1_4, p.54

L'exemple concret du travail de composition de Kandinsky, illustre bien comment la transposition esthétique déborde du cadre physique de l'œuvre d'art et creuse l'œuvre en lui configurant une dimension temporelle.

Avec Kandinsky, l'espace est beaucoup plus libre et va loin au de là des limites fixées par la peinture classique occidentale. S. W. Hayter dans son essai intitulé, *The language of Kandinsky*⁵¹⁸, explique comment ce peintre rompt le cadre du tableau selon les termes d'une nouvelle conception de l'espace. Certes, dans ses premières œuvres voit-on encore les traces de la représentation dans l'espace limité du tableau.

Après 1915, Un ordre différent de l'espace fait son apparition. Le plan de base est éliminé et l'espace n'apparaît pas seulement comme continu dans toutes les directions, mais les coordonnées ne sont pas, non plus référées à un plan solide, comme espace interstellaire. La position dans cet espace de lignes, de plans, de volumes, est organisée comme un système planétaire où les formes deviennent de plus en plus précises et leur organisation plus lyrique et moins chaotique. Dans les dernières œuvres de Kandinsky l'utilisation de l'espace semble même défier la gravité.

Dans *Green split* de 1925, il en vient à peindre des formes autour des bords, comme coupées par le cadre, ce qui conduit le spectateur à « pousser » le cadre de référence et à voir au-delà comme s'il était dans le monde vivant du peintre. Dès lors, on est attiré par l'infini. Cet infini englobe le spectateur et le plonge dans un espace temps singulier et universel à la fois. Un espace cosmique, pour utiliser le terme de Croce. En effet, nous constatons la similarité d'analyse entre Kandinsky et Croce. Celui-ci partant du concept de l'art comme expression d'un objet particulier et unique en fait un universel esthétique. La grandeur de l'art réside dans la profondeur de l'expression émotionnelle de l'artiste qui résonne dans chacun de nous et en cela, manifeste une résonance universelle. Résonance universelle pour le peintre et le philosophe.

⁵¹⁸ Hayter S.W., *The language of Kandinsky*, Magazine of Art, n°38, N°5. Washington D.C., mai 1945

Hayter explique que la plupart des discussions contemporaines sur l'espace dans la peinture et même dans l'architecture sont vagues et certains préfèrent plutôt parler de volume, par prudence. Il est vrai que les scientifiques d'aujourd'hui regardent l'espace d'une façon différente de ce qu'il était dans le passé. On sait que l'espace d'Einstein est radicalement différent de la conception de Newton. Et même aujourd'hui l'espace d'Einstein est contesté selon certains critères? Cette nouvelle conception de l'espace, écrit Hayter est reflétée dans la peinture, la sculpture et l'architecture du XXème siècle. Aujourd'hui l'espace en terme de séparation vole en éclats par suite des nouvelles technologies et de nouveaux supports. Situation qui engendre l'altération vitale de notre expérience et de notre perception et donc de son expression. Certes, l'intuition dans le sens crocier existe toujours, mais elle évolue avec son expression qui lui est indissociable. En ce sens la transposition lyrique demeure contemporaine.

Quand on regarde les dernières œuvres parisiennes de Kandinsky, on s'aperçoit que l'idéal pour ce peintre était de créer une oeuvre dans laquelle le spectateur peut entrer, une peinture qui va au de-là du cadre et qui entoure le tableau, dans laquelle le spectateur peut se promener et s'oublier, pour se dissoudre dans le tableau. Conception de l'espace décloisonnée, qui marque déjà une grande modernité proche de celle que nous vivons aujourd'hui au début du XXIème siècle avec le monde numérique.

L'artiste est celui qui révèle ces tensions ces entrelacs. L'expérience de l'espace peut être comprise comme fondée sur le mouvement virtuel des différentes unités optiques du plan. Ce qui importe ce sont ces interactions, ces relations, ces mouvements qui à leur tour, créent, non pas un temps unique mais des temps multiples qui se superposent ou se juxtaposent, comme dans une symphonie⁵¹⁹.

⁵¹⁹ Cahier d'Art, V-VI, 1935

d- Les limites de cette entreprise

Lorsque Kandinsky se consacre à plein temps à la peinture à l'âge de 30 ans, il a déjà passé 10 ans de recherches dans la discipline du droit et de l'économie. Inévitablement son approche a été différente de celles des autres peintres qui ont commencé dès l'âge de 17 ans. Edgard Wind écrit dans *Art et anarchie*⁵²⁰, que c'est la peur de la connaissance qui altérerait l'imagination, et que c'est l'exercice des facultés artistiques chez l'artiste et chez le spectateur qui peut être diminué par l'usage de la raison. Il s'agit là d'une peur moderne inconnue avant la période romantique. Peur que Kandinsky n'éprouve pas. Il travaillait toujours en fonction d'un équilibre entre raison et intuition. Mais malgré l'importance qu'il confère à la raison dans son processus de création, il a toujours cru que la raison ne jouait qu'une part du rôle, dans son ensemble. Kandinsky, certes, pendant sa période du Bauhaus était concerné par ce que Klee appelait « l'œil pensant ». Il est préoccupé par les problèmes de représentations du processus de pensée posés en termes visuels. La pensée au lieu d'être formulée par l'intermédiaire du langage, est incorporée aux données visuelles par l'intermédiaire de la couleur, de la forme, en un système très complexe qui devient un raisonnement visuel ou un langage visuel. Les écrits théoriques de Kandinsky sont un essai pour les formuler. Cependant dans ses derniers travaux de la période parisienne, il n'oublie pas « le langage des oiseaux et des pierres » auquel il était très sensible (Réminiscence). Certes, on peut voir dans ses derniers tableaux encore abstraits, des formes minérales, animales et des êtres fabuleux.

A ce niveau de la discussion, ne peut-on pas dire que Kandinsky décrit l'effet contraire à tout ce qu'il développe à travers son enseignement ? Le principe directeur de sa « théorie » étant qu'il faut examiner les éléments non de l'extérieur, mais en recherchant le contact direct avec leur « pulsation intérieure ». En cela, le spectateur rejoint l'artiste s'il est lui aussi à la recherche des résonances intérieures de chacun des éléments picturaux. Croce applique le même raisonnement. Le spectateur se place dans la situation qu'il trouve formulée par l'expression la plus adéquate et en ce sens, entend la même résonance intérieure que celle de l'artiste. Il est dans la même position que celui-ci et voit alors l'œuvre d'art avec son âme

⁵²⁰ Edgard Wind, *Art et anarchie*, Paris, Gallimard, 1988

et son existence vécue. Artiste et spectateur, explique Croce, disparaissent car seul subsiste un acte intuitif, identique chez l'un et l'autre. Acte intuitif par lequel tous deux passent par « la transposition esthétique ».⁵²¹

En fait Kandinsky se propose de donner un vocabulaire accompagné de quelques règles. Mais en aucune manière, il prétend donner une « recette » de la création pour une œuvre d'art picturale. En tant que peintre, il est conscient de la part d'intuition que nécessite la création artistique. Or cette intuition est unique en chacun de nous. L'artiste est celui qui parvient à créer « l'expression » de l'intuition en d'autres termes, à mettre en forme l'intuition. Cette « mise en forme » est ressentie différemment avec des émotions différentes, des sensibilités différentes, ce qui donnera une individualité propre à chacune des œuvres d'art. Croce, nous l'avons vu, nomme cette mise en forme de l'intuition : la transposition esthétique.

D'autre part Kandinsky comme Croce, établit une véritable identité entre l'artiste (le génie) et le spectateur (le goût) quant à leurs relations directes avec l'œuvre d'art : s'il s'agit de créer ou de regarder. Ce langage des résonances intérieures est propre à chacune des formes ou des couleurs dont elles émanent. En ce sens, il y a une individualité de l'expression artistique qui dépend de chacune de ces sonorités intérieures. Etant donné qu'il y a individualité, il ne peut y avoir traduction de ces expressions en d'autres ; Croire en effet, qu'on peut remplacer une expression par une expression équivalente dans une autre langue, c'est admettre qu'on peut séparer une expression du sentiment de l'être qu'elle exprime. Alors, toute traduction diminue et dans ce cas l'expression devient défectueuse ; Certes, il peut exister certaines ressemblances entre les diverses expressions, mais ressemblance ne veut pas dire équivalence. Si deux expressions se ressemblent, cela n'enlève pas à chacune son individualité propre. Dans une certaine mesure, la traduction sans être reproduction de l'expression originale, peut être production d'une ressemblante qui aurait aussi une valeur

⁵²¹ voir deuxième partie.

propre, originale et indépendante. Croce, dans sa linguistique reprend cet argument majeur où toute reproduction ou traduction est aussi création en elle-même.⁵²²

Pour Croce comme pour Kandinsky, l'œuvre d'art sera donc celle où sont exprimés directement sous leur forme singulière les états d'âmes suscités par la fantaisie créatrice de l'artiste. L'art ne reproduit pas quelque chose d'existant mais produit toujours quelque chose de nouveau ; par là il n'est pas imitation mais création : c'est la forme intuitive de l'esprit qui est en jeu. Mais, différemment de Croce, pour Kandinsky il est nécessaire à l'art pictural et à l'art en général de faire l'inventaire de leurs moyens, c'est-à-dire d'isoler et d'analyser les différents éléments utilisés et de décrire pour chacun d'eux leur résonance, leur « langage ». Cela semble contradictoire avec l'activité intuitive de l'esprit que suscite l'artiste, expliquerait Croce. Cependant, n'oublions pas que pour Kandinsky l'artiste effectue à la fois un travail logique et un travail intuitif. Cette double dimension de l'activité artistique ne va pas sans poser des problèmes à Kandinsky lui-même. D'autant plus qu'il a choisi la voie de l'enseignement de son activité artistique et a décidé d'élaborer une théorie de l'art. Problème récurrent à l'artiste, auquel le philosophe Croce n'est pas confronté.

Plusieurs commentateurs dont Paul Overy,⁵²³ ont remarqué que Kandinsky au Bauhaus, dans ses écrits et sa peinture avait manifesté des affinités avec la Gestalt psychologie. Situation intéressante car cette méthode s'opposait à la science positiviste. Certes, il n'y a pas d'évidence directe attestant que Kandinsky ait connu cette théorie, mais à travers *Point, Ligne, Plan*, on peut établir des rapprochements.

Selon la Gestalt théorie, on ne peut pas percevoir des formes sans un contexte général, un « tout ». L'idée du triangle, du carré, de la rondeur...qui étaient considérés comme des concepts abstraits, sont vus comme des bases de perception.⁵²⁴ On ne peut pas penser une vision en allant du particulier, au général. Au contraire, on sait que les structures générales sont les premières données de la perception. Ainsi le triangle, n'est-il pas une production

⁵²² Voir chapitre 2 de cette même partie.

⁵²³ Paul Overy, *Kandinsky, The language of the eye*, New-York, Praeger publ.1969

⁵²⁴ Voir à ce sujet, Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1999

tardive de l'intellect, mais une expérience directe et élémentaire plutôt qu'un détail individuel.

D'une façon intéressante, en 1932, Kandinsky affirme que les œuvres abstraites sont en quelques sortes plus « vraies » que les œuvres d'art naturaliste. « Au cours du temps, il sera prouvé infailliblement que l'art abstrait, loin d'être séparé de la nature, est plus intimement lié à la nature, que l'art classique ne l'était. »⁵²⁵

Kandinsky ne rejoint-il pas Vico et Croce sur ce point ? L'art abstrait n'est-il pas cette connaissance intuitive du monde avant que l'intellect ne s'en empare pour en former des concepts ? Certes, même si Croce était désintéressé par l'art abstrait⁵²⁶, on ne peut s'empêcher d'y voir un exemple fort de sa théorie de l'art comme mode de connaissance antérieur à une pensée logique.

L'évolution du travail de Kandinsky depuis la période munichoise, des formes indéfinies, à la période du Bauhaus où les éléments basics sont les triangles, carrés, cercles...semble marquer un changement de conception. En effet, cet homme qui exprimait la « nécessité intérieure » par l'extériorité des formes de leurs relations et de leurs tensions, écrit plus tard en 1931 dans *Réminiscence*. « Je ne pouvais pas me forcer à utiliser une forme qui puisse se développer en-dehors d'une application logique, sans la sentir en moi ». Sans en avoir une expérience intuitive écrira Croce.

Dans *Le spirituel dans l'art*, Kandinsky, n'avait-il pas déjà entrevu le changement en écrivant « On se rapproche rapidement du temps de la composition raisonnée consciente, dans laquelle le peintre est fier de dire que son œuvre est construite » - ceci en contraste avec des

⁵²⁵ Kandinsky, *Cahier d'art*, n°7_8, 1931, p.350

⁵²⁶ Pourtant en 1934 à Milan, Kandinsky avait exposé dans la galerie del Millone. En répercussion, se sont fait connaître des artistes abstraits italiens comme Mario Radice, Lucio Fontana, Atanasio Soldati, Mauro Melotti. qui ont été exposés les années suivantes dans la même galerie. Ajoutons que la biennale de Venise, en 1950 (deux ans avant la mort de Croce) consacrée à Kandinsky a, non seulement, familiarisé le public italien à l'art abstrait, mais a mis en valeur l'accointance de la création picturale abstraite italienne avec le peintre russe.

impressionnistes qui ne pouvaient qu'expliquer que leur art venait de l'inspiration. Nous sommes devant un âge d'une création consciente. »⁵²⁷

Attitude confirmée dans une lettre que Kandinsky écrit au collectionneur américain Arthur Eddy⁵²⁸. Ainsi, affirme-t-il que ses formes étaient constructives alors qu'il peignait encore des formes « amourphous » ; que ses formes étaient aussi rigides que si elles étaient découpées dans de la pierre. De plus si on observe les nombreux dessins et esquisses de Kandinsky, utilisés avant de peindre, on note que les formes indistinctes étaient déjà bien distinctes.

Certes, dans *Point ligne plan* en 1926, Kandinsky écrit-il « Une composition n'est rien d'autre qu'une exacte organisation des forces vivantes, qui sous la forme des tensions, sont tûes au sein des éléments ». Dès lors la composition doit procéder d'une analyse des tensions et des relations des formes ou des éléments que l'artiste utilise et de l'arrangement de ces formes selon les lois qui gouvernent leurs tensions et leurs relations. Ces lois ne seraient-elles pas semblables à celles de l'organisation de la Gestalt théorie que nous avons évoquées précédemment ? Mais quelques années plus tard, en 1931, Kandinsky écrit qu'il faut tout de même un équilibre entre raison et intuition. Il poursuit : « mes essais de travaux uniquement avec la raison ne m'ont jamais conduit à une solution. Par exemple j'ai l'habitude de dessiner un tableau en deux dimensions selon les calculs classiques des mathématiques, mais les couleurs altéraient les proportions à un tel point qu'il ne s'agissait plus d'un problème mathématique »⁵²⁹. Cela est clair quand on compare ses tableaux *Triangle Noir* de 1925, au dessin de *Point Ligne Plan*.

En 1935, dans cahier d'art 10 n°5-6⁵³⁰ Kandinsky écrit « En général l'équilibre idéal entre l'esprit (la raison) et le cœur (moment inconscient, l'intuition) c'est la loi de la création, une

⁵²⁷ Kandinsky W., *Du spirituel dans l'art*, trad. de P. Volbodt, Paris, Denoël Gonthier, 1969, p.77

⁵²⁸ Arthur J. Eddy, *Cubist and post impressionism*, London, Richards G., 1915, p.136

⁵²⁹ Kandinsky, *Cahier d'art*, n°7-8, 1931, p. 350

⁵³⁰ Kandinsky, *Cahier d'art* 10, 5-6, 1935, p.117

loi aussi vieille que la création de la race humaine » .Il poursuit en 1938 (XXe siècle, n°1, 1938) : « Ni la raison, ni la logique peuvent être exclues de n'importe quelle considération de l'art, mais des perpétuelles corrections sont nécessaires du point de vue de l'angle de l'irrationnel. Les sentiments doivent corriger l'esprit⁵³¹. » Cet « irrationnel » suggéré par Kandinsky, n'était-ce pas, pour Croce, cette première forme de connaissance intuitive, nourrie par les sens et le vécu, antérieure à l'intellect ? N'était-ce pas ce moment lyrique où tout est possible ? C'est justement l'infini possible de ce moment lyrique, ne se souciant pas encore de distinguer ce qui est réel de ce qui ne l'est pas, qui laisse place à la plus libre expression de l'art : celle en l'occurrence de l'art abstrait.

Certes Kandinsky, à travers ses écrits théoriques, a élaboré une véritable méthode de l'activité picturale. Mais souvent il se heurte à des limitations et à des dangers dont il est conscient et qu'il attribue, d'ailleurs, à l'état embryonnaire de la science de l'art⁵³². Par exemple, lorsqu'il étudie les éléments qu'il utilise dans sa peinture que ce soient les formes géométriques (cercle, triangle, ligne, point...) ou les couleurs, il s'agit d'une étude des moyens d'expressions en peinture. Mais cette étude se fait dans l'abstrait, dans la mesure où chaque élément est pris isolément hors de son contexte artistique. C'est ce que nous constatons dans son ouvrage *Point-Ligne-Plan*. Lorsqu'il explique qu'il faut d'abord étudier l'élément dans l'abstrait, et ensuite dans sa relation à la surface matérielle⁵³³. Or nous savons que le matériau utilisé, la toile de fond, la dimension des éléments créés, le procédé utilisé pour la création sont autant de facteurs qui peuvent faire varier « la résonance intérieure » de l'élément en question. Kandinsky en est conscient. Raison pour laquelle, il rappelle constamment, à travers ses écrits, que nous restons dans le domaine de l'intuition et que de ce fait il est très difficile de cerner rationnellement les limites de tel ou tel effet. La résonance intérieure des lignes isolées ne peut souvent être découverte que par leur résonance dans une composition ; domaine où les résonances deviennent plus riches et plus

⁵³¹ Kandinsky utilise le mot allemand « geist » non pas uniquement au sens d'âme mais aussi comme intellect, cerveau, imagination, morale ou essence. Kandinsky l'utilise dans tous ces sens, certes plus proches de la gestalt théorie.

⁵³² Notons que Kandinsky, loin de la péninsule italienne, n'avait pas connaissance des écrits de Benedetto Croce, même si celui-ci était son contemporain.

⁵³³ *Point-Ligne-Plan*, Ecrits complets de Kandinsky, Paris 1975, p.58

nombreuses. Ainsi l'analyse systématique des éléments risque d'aboutir à une dissection de l'art et à sa mort⁵³⁴. De plus, combien de fois Kandinsky se trouve-t-il embarrassé d'employer tel ou tel mot pour décrire un effet ? Il est paralysé en quelque sorte par le sens du mot qui ne peut être qu'une très vague approximation de ce qu'il tente de décrire⁵³⁵. Bien souvent, il a recours à des métaphores, empruntées en grande partie à la musique. Toute la difficulté est de parvenir à expliquer l'importance des résonances intérieures propres aux éléments ainsi que leur utilisation dans leur contexte respectif.

Dès lors, une remarque s'impose, quant au choix de la méthode descriptive. Ici, Kandinsky décrit sa méthode comme venant de la nécessité intérieure d'atteindre les résonances intérieures de chacun des éléments. A dire vrai, on pourrait suggérer que les résonances particulières des éléments ne peuvent être celles éprouvées par Kandinsky. De ce fait pour quelqu'un d'autre, la résonance pourrait être différente. A cela, Kandinsky répond que dans le domaine de l'art, les explications ne peuvent agir que de manière indirecte. L'artiste comme tous les hommes, fonde son travail sur ce qu'il sait, à l'aide de sa faculté de penser et de son intuition. Le but de l'enseignement est de développer ces facultés et d'approfondir les moyens externes pour parvenir à rendre les déterminations internes. C'est ainsi qu'il écrit :

« L'œuvre d'art est l'esprit qui, à travers la forme, parle se manifeste, exerce une influence féconde. On peut critiquer la forme, bien montrer quelle forme a été utilisée dans une œuvre et pour quelles raisons. Ce qui ne permet pas pour autant d'entendre l'esprit de l'œuvre. De même, il est facile d'expliquer de quelles substances chimiques un aliment se compose : on connaîtra alors les composants, mais non le goût de l'aliment. Et la faim n'en sera pas calmée. »⁵³⁶

⁵³⁴ Croce utilise les mêmes propos quand il met en garde les critiques d'art. Voir deuxième partie.

⁵³⁵ Embarras, que Saussure a su expliquer dans ses Cours. Nous l'avons développé dans les chapitres précédents.

⁵³⁶ Kandinsky *Ecrits complets*, éd. établie et présentée par Phillippe Sers, traduit par Nicole Kociak, Suzanne et Jean Leppien, Andrei B. Nakov, Antoinette Sers et Pierre Volboudt, Denöel-Gonthier, Paris, 1975, t.2, p.254

C'est dans cette perspective que l'on peut parler de liberté créatrice de l'artiste. L'artiste est et reste libre de combiner des éléments entre eux et d'opérer un choix parmi la série infinie des formes et des couleurs. Sa liberté, son essence de créateur, résident dans ce choix. Sa singularité repose sur le résultat que donne son choix : résultat concrétisé par l'œuvre d'art. Kandinsky se propose, simplement, à travers sa méthode, d'offrir des éléments de composition en analysant chacune de leur propriété (physique ou psychologique). La « liberté intérieure » de l'artiste est respectée. C'est à ce dernier qu'il reste tout à faire : créer quelque chose de neuf en faisant entendre la « voix de la nécessité intérieure. » Nous constatons, une similarité forte avec les propos de Croce où ce choix est justement dans l'expression de l'intuition.

Kandinsky est conscient des limites de ses réflexions dans ses écrits sur l'art. Nous venons de traiter cette question. Mais il y a aussi une dimension humaine et historique qui peut expliquer certaines contradictions qui en fait relèvent plutôt de déplacement de position. Par exemple, il y a eu un déplacement et un changement dans la position de Kandinsky en réaction aux changements des idées scientifiques et intellectuelles de son époque. Dans ses premières années, il rejetait, comme Croce, les sciences positives de la fin du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire celles travaillant uniquement selon les codes de la raison. Il écrit dans « Réminiscence » comment la division de l'atome a détruit toutes les fondations sur lesquelles étaient fondées les sciences. Plus tard, il se rendit compte que les sciences abandonnèrent le positivisme et les positions théoriques pour se réconcilier avec leurs propres valeurs intellectuelles. Dans *Le spirituel dans l'art* Il écrit « est-ce que la distinction entre matière et esprit peut être autre chose que tout ce qui touche aux liens et aux changements entre l'un et l'autre ? La pensée, qui est un produit de l'esprit peut être définie par la science et la matière est-elle quelque chose de fin et non de vulgaire? »⁵³⁷ Par ailleurs, il est intéressant de noter qu'avec Einstein et d'autres théoriciens de la relativité comme Heisenberg la matière est de moins en moins matérielle. Leurs mondes sont composés d'évènements à partir desquels la matière est dérivée par une construction logique. En fait la physique ne peut plus être considérée comme matérialiste. La physique

⁵³⁷ Kandinsky W., *Du spirituel dans l'art*, trad. de P. Volbodt, Paris, Denoël Gonthier, 1969, p.29

n'affirme plus exclusivement l'existence de la matière. Le problème de l'énergie devient primordial. De ce fait, après la guerre, pour Kandinsky (comme pour la science) l'art et la science semblent emprunter les mêmes chemins. C'est à ce niveau que nous voyons comment Kandinsky a pu évoluer dans son art grâce à son extrême sensibilité à chaque phase de l'histoire en cette période très riche que marque le tournant du XXème siècle. En cela, Croce, dans sa philosophie de l'esprit explique clairement, le lien intrinsèque de l'art avec le moment vécu dans l'histoire de chaque être humain.

Chapitre 6 De la contemporanéité de l'expression artistique : Croce, Dupin, Kandinsky

Grâce à l'analyse de Jacques Dupin⁵³⁸ concernant le travail de Kandinsky, nous possédons un exemple concret de la complexité de la création artistique où, dans le cas de l'abstraction, malgré l'emploi des concepts, la résultante de l'œuvre d'art est une intuition-expression libre et créatrice. Ceci est à rapprocher de ce qu'explique Croce dans son *Esthétique*⁵³⁹. Aussi, Jacques Dupin intègre-t-il la dimension de l'histoire, que constitue cette expérience du vivre, si chère à Croce⁵⁴⁰.

En ce sens, qu'en est-il de la contemporanéité de la notion d'expression définie par Benedetto Croce, dans les œuvres de Wassily Kandinsky ?

Jacques Dupin, en tant que poète, ne correspond-il pas à la définition donnée par Croce du critique lorsque celui-ci explique que le critique doit être poète. Pour Croce « le poète doit ressentir les choses objectivement pour traduire subjectivement son sentiment. Le critique, en un mot, devrait être doué d'une force créatrice pour rendre compte du caractère esthétique d'une œuvre d'art. »

En effet, Jacques Dupin, pour qui « l'aventure plastique et l'expérience poétique sont indissociables »⁵⁴¹ cultive un rapport intime avec l'œuvre de Kandinsky. A travers son langage il tente d'exprimer la manière dont l'artiste travaille. Dupin cherche à montrer la part illisible de l'œuvre d'art en révélant les marques du temps humain, la profondeur infinie de l'espace ouvert par l'œuvre, tout en soulignant la simplicité de son expression. Aussi, Dupin n'hésite-t-il pas à remonter jusqu'au geste initial du peintre, et plus loin encore, en remontant aux origines confuses de la matière, où se fondent et se confondent images d'enfance et rêveries archaïques. Ce que Croce appelle « fantaisies ». C'est pourquoi nous avons choisi l'ouvrage de Jacques Dupin intitulé, *Par quelque biais vers quelque bord*⁵⁴²,

⁵³⁸ Jacques Dupin, « La montée des signes, Wassili Kandinsky », *Par quelque biais vers quelque bord*, Paris p.o.l, 2009

⁵³⁹ Voir chapitre 1 de la première partie de *l'Esthétique* de B. Croce

⁵⁴⁰ Notamment dans ses œuvres plus tardives. Voir chapitre 1 et 2 de cette troisième partie.

⁵⁴¹ Jacques Dupin, *L'espace autrement dit*, Paris Galilée, 1982, p.92

⁵⁴² Jacques Dupin, « La montée des signes, Wassili Kandinsky », *Par quelque biais vers quelque bord*, Paris p.o.l, 2009

dont le chapitre intitulé « La montée des signes » consacré à Kandinsky fait écho au système esthétique crocien. L'analyse contemporaine de Jacques Dupin est en phase avec la notion d'expression lyrique développée par Croce.

Jacques Dupin, explique que dans chaque tableau de Kandinsky, il y a, sous-jacente, cette double dimension de la théorie et de la pratique qui semble, à un premier niveau, exister sous forme de conflits ou de tensions. Et pourtant, quand on regarde les tableaux, il y a toujours un point d'équilibre, certes, parfois fragile qui est à la limite de la rupture, mais qui demeure toujours en équilibre. Dans sa période parisienne, cet équilibre tendu, fragile des premières années s'accomplira vers la fin de sa vie, dans un monde beaucoup plus en paix et harmonieux. Les tableaux de Kandinsky de cette période n'illustrent-ils pas l'expression comprise comme catharsis et libération du drame lyrique ? N'y a-t-il pas l'expression d'un soi accompli, pacifié que décrit Croce si bien dans ses dernières œuvres esthétiques⁵⁴³ ?

Ce qui fait la grandeur du peintre russe est le dialogue constant entre la pensée et l'expérience qui, dans chaque tableau, se manifeste à des degrés différents et se renouvelle. Dans cette perspective Jacques Dupin écrit :

« Si l'art de Kandinsky continue de grandir et d'accroître ses pouvoirs, c'est parce que chaque tableau va au-delà des formules dont il procède, et qu'il ne reste presque rien subsister à son terme des conflits qui ont pu opposer en chemin l'expérience à la pensée. »⁵⁴⁴

Mais précisément, n'était-ce pas ce point d'équilibre, (certes, fragile, comme le souligne Dupin) dont parle Croce dans la transposition esthétique⁵⁴⁵ ? A ce niveau de l'analyse, il est intéressant de noter comment Croce avait déjà compris la double dimension de l'artiste partagé simultanément entre son activité intuitive et expressive. Ce qui est original, dans la pensée de Dupin, est qu'il en souligne l'aspect de tension, de conflit, de tourment. A savoir, lorsque le peintre joue (avec son cœur ou sa raison) de ses infinies possibilités, pour exprimer l'intuition. Certes ce qui est important, c'est la dialectique qui s'instaure entre le contenu et la forme au sein de l'œuvre d'art. Kandinsky ne se range aucunement d'un côté ou d'un autre, mais cherche plutôt à dévoiler les tensions qui règnent entre la forme et le

⁵⁴³ Voir Chapitre 6 deuxième partie.

⁵⁴⁴ Op.cit. p. 35

⁵⁴⁵ Voir chapitre 4, deuxième partie

contenu. Toutefois, ces tensions sont en perpétuels équilibres et ne basculent pas plus d'un côté que d'un autre. Ne serait-ce pas ce moment d'adéquation entre le contenu et la forme (l'intuition et l'expression), si cher à Croce, que Kandinsky réussit à accomplir et qui devient un moment harmonieux de parfait accord. La réussite de l'œuvre d'art est cet équilibre enfin atteint.⁵⁴⁶

En fait, Jacques Dupin, a remarquablement saisi la double dimension de Kandinsky (intuition et raison) qui, à première vue, peut sembler un paradoxe, mais qui est en réalité, une complémentarité essentielle au peintre russe. Il explique comment cette complémentarité fait l'originalité et la grandeur du peintre. Mais, comme nous l'avons souligné, avec Croce, dans notre deuxième partie, cette complémentarité, qui est certes, propre à chaque artiste et qui en fait leur grandeur, est plus qu'une complémentarité ; elle est l'indissociabilité.

Jacques Dupin a compris que l'aventure plastique et l'expérience poétique sont indissociables chez Kandinsky et que celui-ci est le contraire d'un froid calculateur, qui ne ferait appel qu'à la raison. Ainsi, Dupin écrit-il :

« Même devant les toiles les plus « construites », nous éprouvons cette fraîcheur matinale, une surprise face à une suite d'équations rigoureusement conduites à leur conclusion. Comme quand la terre la plus soigneusement préparée donne des fruits inattendus. Kandinsky est le peintre de la réflexion et de l'audace, le peintre de l'intensité lyrique dans la précision formelle. »⁵⁴⁷

Certes, la création découle-t-elle de l'expérience même. Mais l'originalité de Dupin est aussi de souligner que la réflexion théorique, l'abstraction du contenu, sont aussi essentielles dans la genèse du tableau. Il va plus loin, en expliquant que cette réflexion théorique peut être le déclencheur du geste pictural. Il écrit à propos de l'intellect qu' « il retarde l'acte de peindre, il accumule l'énergie, il la concentre comme une pile d'où elle pourra alimenter la croissance ramifiée de l'œuvre. »⁵⁴⁸

Mais ensuite, l'esprit du peintre se détache de la raison pour écouter, sa résonance intérieure; pour exprimer son intuition, dira Croce. Ainsi, Dupin constate-t-il que cette

⁵⁴⁶ Certains parleront de « beauté » de l'œuvre d'art.

⁵⁴⁷ Ibid.

⁵⁴⁸ Op.cit. p. 35-36

expérience créatrice de Kandinsky, garde les mêmes caractéristiques, les mêmes modes opératoires, que ce soit pendant les différentes périodes de Weimar de Dessau ou de Paris. Certes, le vocabulaire, la syntaxe et le style varient et l'imagination change, à chaque époque de son œuvre, du cavalier au géomètre, mais les expériences plastiques et poétiques sont indissociables. Ce que Croce développe dans son *Esthétique*⁵⁴⁹.

Selon cette perspective, Dupin écrit :

« La géométrie prépondérante des œuvres du Bauhaus n'a jamais assuré la domination et le contrôle de l'esprit spéculatif sur l'imagination. Bien au contraire, celle-ci, à s'exprimer avec un vocabulaire de triangles, de cercles, d'arcs ou de segments de droites, renforce encore l'étrangeté de ses trouvailles. La froide épure initiale dérive bientôt vers d'imprévisibles combinaisons que l'espace autonome du tableau provoque et que l'affectivité et le monde imaginaire du peintre influencent, fécondent et multiplient. La simplification géométrique est débordée par la vigueur et l'originalité d'un langage pictural aux possibilités illimitées (...) « la flamme brûle dans le bloc de glace » (...) L'austère architecture première n'a fait qu'ouvrir et orienter l'expérience ; sa contrainte aboutit finalement à concentrer les parfums de ce jardin paradoxal. »⁵⁵⁰

Nous voyons dès lors, comment la réflexion théorique, certes fait obstacle à la sensibilité romantique de Kandinsky, mais est, paradoxalement, le catalyseur de l'acte de peindre.

L'originalité de Jacques Dupin est aussi de s'intéresser à tout ce que comporte le travail de l'artiste. Il s'intéresse non seulement aux idées et aux intentions de Kandinsky mais aussi à son histoire humaine, aux images de son enfance ou même à la lumière de son atelier. Cet héritage hétéroclite, uni dans la personne du peintre, est exprimé à travers ses œuvres ; Croce en parle en terme d'expression lyrique de la connaissance intuitive du monde de l'artiste. Dans ce registre, Dupin explique comment Kandinsky a vécu un double héritage antinomique. Celui de Moscou, de Byzance et de l'Orient, d'une part et de la tradition artistique occidentale de Munich du Bauhaus et de Paris, d'autre part. Ce contraste de deux cultures tout en semblant s'opposer, ouvre en réalité, un champ d'infinis possibles.

⁵⁴⁹ Voir deuxième partie.

⁵⁵⁰ Op.cit. p.38-39

Dans cette perspective il écrit : « Son déracinement avait conduit Kandinsky devant la nécessité d'un réenracinement plus profond. Mais les dômes de Moscou, les légendes de l'orient, la veilleuse éclairant l'icône ne pouvaient revivre dans le pays des grandes architectures philosophiques et musicales sans que les superstructures et les images de l'un et l'autre monde ne s'anéantissent d'abord et qu'une fusion s'opère au niveau des racines, dans un lieu désencombré, ouvert et actif. Le conflit ne pouvait se résoudre que dans une conflagration lyrique capable d'engendrer de nouveaux signes, de nouveaux rythmes, de nouvelles structures et de nouvelles lois.»⁵⁵¹

Ce sont ces nouveaux signes, ces nouveaux rythmes, ces nouvelles structures, ces nouvelles lois qui sont les expressions singulières du langage de la création, non répétitifs et intraduisibles de l'œuvre d'art, écrit Croce. L'œuvre, selon cette perspective, apparaît comme le champ ouvert à l'infini possible, où se manifeste la transposition esthétique dans toute son universalité ; thème central de la philosophie de Croce.⁵⁵²

D'ailleurs, Kandinsky lui-même dans *Du spirituel dans l'art*, ira jusqu'à décrire ce champ ouvert à l'infini possible, en termes d'affrontement de collision de différents mondes. Pour autant, c'est de ce combat (ou même, de ce qui est resté hors de ce combat) qu'un monde nouveau se crée. Il s'appelle l'œuvre d'art.

En effet, quelque soit l'ordonnance des tableaux de périodes aussi différentes que celle de Munich, du Bauhaus ou de la période parisienne, l'œuvre est présente en totalité parce qu'un langage s'y instaure. Un langage autonome et singulier qui est propre à l'artiste, décrit par Croce, comme l'expression de la singularité de l'intuition⁵⁵³.

Par exemple si on se réfère à l'époque parisienne, Kandinsky semble accroître la part du risque et donne la plus grande liberté à l'imagination. L'art combinatoire, l'expérience des propriétés de la couleur, atteignent une telle perfection chez Kandinsky qu'il peut, sans rien abandonner de l'écriture rigoureuse du Bauhaus, ouvrir l'espace du tableau à la nouvelle montée lyrique des signes. Signes, que Dupin décrit chez Kandinsky, comme venant de ses

⁵⁵¹ Op.cit. p.36-37.

⁵⁵² Voir deuxième partie.

⁵⁵³ Voir chapitre 1, de la troisième partie

origines orientales et qu'il développe avec une liberté d'invention qu'il n'avait jamais atteinte antérieurement.⁵⁵⁴

Ainsi, la grandeur de Kandinsky ne tient-elle pas au pouvoir de renouvellement continu de son art ? Le peintre ne prend-il pas un risque à chaque moment de son expérience, dans chaque tableau ? En effet, chaque œuvre surprend le spectateur quand l'artiste s'expose et semble contester ses propres découvertes. Ainsi, Kandinsky qui semblait être le mieux armé et le plus minutieusement préparé notamment par son enseignement au Bauhaus, à chaque nouvelle toile, ne se met-il pas « en danger », ne provoque-t-il pas l'inconnu pour aller jusqu'au bout de l'expression lyrique de la singularité de son intuition.

Ce passage à l'abstraction, à l'art non figuratif, devient une véritable révolution artistique⁵⁵⁵. Mais comme avec les révolutions scientifiques⁵⁵⁶, l'artiste comme le scientifique en renouvelant et en multipliant les nouvelles formes, les nouvelles théories, n'élimine en aucune façon « l'avant ». C'est justement, parce qu'il y a un précédent qu'il y a rupture, qu'il y a révolution. Croce préfère parler en termes de circulations d'actions, d'idées ou de formes quand bien même celles-ci semblent nier les précédentes. Il s'agit en fait de la circularité de l'univers⁵⁵⁷ où les problèmes nouveaux que pose chaque époque, reprennent inlassablement le cercle conceptuel des synthèses de l'esprit, toujours actuel.⁵⁵⁸

⁵⁵⁴ Jacques Dupin, « La montée des signes, Wassili Kandinsky », *Par quelque biais vers quelque bord*, Paris p.o.l, 2009. p.39

⁵⁵⁵ En effet, il est l'un de ceux qui, pour la première fois, nous met en présence d'œuvres qui ne composent aucune référence au monde extérieur. Il marque là, une rupture avec toute la tradition de la peinture occidentale.

⁵⁵⁶ Voir chapitre 4 troisième partie.

⁵⁵⁷ Voir chapitre 4 deuxième partie.

⁵⁵⁸ Explique Gilles Tiberghien dans sa préface de *Bréviaire d'esthétique*, trad. Georges Bourgin, Le félin 2005, p.22.

Conclusion

L'esthétique de Benedetto Croce ne peut être ignorée de quiconque s'intéresse à l'art, écrit très justement Jean Lameere, s'adressant à un public français qui connaît peu la philosophie italienne. En l'exposant ici, nous avons tenté de révéler son aspect le plus original, à nos yeux, qui est l'association de l'expression esthétique avec la linguistique générale : sujet peu étudié en France. Ainsi avons-nous intitulé le sujet de notre recherche :

« L'œuvre d'art comme expression et comme langage dans *l'Esthétique* de Benedetto Croce. »

Dans le débat esthétique qui se déroule à partir du contenu et de la forme, nous avons pu relever le schéma fondamental selon lequel l'art est défini comme intuition, dans un mouvement dialectique avec l'expression. C'est dans l'expérience du langage que l'homme expérimente la profondeur de son existence au monde. D'où le langage est le résultat de la création irremplaçable de chaque expression singulière. Comme nous l'avons vu, il s'agit du langage non répétitif et intraduisible de l'œuvre d'art.

Pour conclure, il convient de rappeler brièvement les grandes lignes de cette recherche. C'est Croce, le premier, qui a annoncé la fin de l'esthétique romantique, alors qu'elle était encore au cœur de la pensée philosophique italienne. En effet, la tradition romantique avait trouvé dans le nouveau contexte national, laïque, italien, de la fin du XIX^{ème} et de la première moitié du XX^{ème} siècle, l'occasion d'une réémergence. Le visage culturel italien de la première décennie du XX^{ème} siècle, jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, se situe dans ce mouvement idéaliste, mais tout en développant une activité politique intense, impliquant la montée du nationalisme, associé au fascisme. Gentile en est le protagoniste intellectuel. Croce s'oppose à cette opération culturelle et politique, certes, pour des raisons d'idéal,⁵⁵⁹ mais aussi parce que, sur le terrain spéculatif, il entrevoyait la dissolution de la renaissance idéaliste à laquelle il avait lui-même contribué. La dissolution théorique de l'idéalisme commence à partir de Croce.

⁵⁵⁹ Croce a écrit un traité anti fasciste et s'est retiré de la vie politique. Il a été placé en résidence surveillée par le gouvernement fasciste de l'époque.

L'opposition entre Gentile et Croce a marqué le neo-idealisme italien. De nombreuses analyses⁵⁶⁰ contemporaines ont été développées concernant cette polémique. L'esthétique gentilienne est, en fait, vue par Croce, comme une répétition des positions de Hegel, une reproduction des valeurs artistiques du sentiment, qui empêchent de dire que l'art est forme, et qu'il est pure expression. En d'autres termes, Croce accuse l'esthétique de Gentile d'être idéaliste, selon les modèles classiques du romantisme, exprimés par Hegel dans sa formulation la plus mûre. Pour Croce, l'art est absolu alors que pour Gentile il s'agit seulement, comme pour Hegel, d'un moment préparatoire, antérieur à la résolution unitaire de la pureté de l'acte. Gentile accuse Croce d'un empirisme raffiné. C'est sur le fond de cette querelle, qu'avec Croce, a lieu la première étape de la dissolution de l'esthétique romantique.

Le rapport entre l'esthétique crocienne et l'esthétique contemporaine se présente de manière plus complexe, du fait qu'il y a déjà, chez Croce les prémises d'un abandon des positions idéalistes rigoureuses. De fait, sa réforme logique accorde quelques concessions à l'empirisme, qui représente toutes les ressources d'une spiritualité raffinée. D'autre part, l'histoire constitue, en même temps, le terrain de chaque expérience mobile du vivre. Croce se classe déjà dans l'horizon de la crise spéculative contemporaine. Non seulement, il achève une époque, mais il porte en lui, le germe d'une prospective nouvelle.

Pourtant, l'influence de l'esthétique de Croce, a été restreinte parce que trop souvent elle a été isolée du reste de sa pensée. Elle a été mieux reconnue dans les pays étrangers, aux Etats-Unis, en Allemagne et surtout en Angleterre. En Italie, l'importance de Croce, au point de vue philosophique, a été moindre que sa contribution à la critique littéraire. Celle-ci, lui

⁵⁶⁰ Nous ne nous y attarderons pas, car de nombreux articles y sont encore consacrés aujourd'hui. Par exemple les articles de Gennaro Sasso « Le ragioni di un dissenso » *ResetDoc*, 23 février 2001, de Daniela Coli « Croce, Gentile, e lo strano rapporto degli intellettuali italiani col Fascismo », in *l'Occidentale*, 30 mai 2010, ou même sur un blog internet récent : Elena Spadiliero « Intellettuali e Fascismo : da Croce e Gentile a D'Annunzio, Marinetti, Pirandello e Ungaretti » in *Sul Romanzo* (blog italien), 19 janvier 2013. Cela souligne encore le vif intérêt pour cette polémique.

aurait fait de l'ombre quant à l'originalité de sa pensée en esthétique. Toutefois on peut noter les travaux en esthétique de Paolo d'Angelo sur Croce⁵⁶¹.

Certes, certains points particuliers de sa philosophie ont été beaucoup étudiés, notamment ceux touchant à l'histoire, à la logique et au genre littéraire. Mais souvent ces points ont été abordés sans vraiment tenir compte de l'ensemble dans lequel chacun est inséré, ni non plus de la pertinence de la méthode, dont il s'est servi pour les établir⁵⁶².

Or, cela ne va pas sans poser des problèmes.

Les thèses de Croce sur l'art sont denses et profondes, toujours tournées vers le concret et offrent du réel une vision originale. Il s'oppose à la métaphysique et abandonne tout système clos. C'est ainsi que, grand admirateur de la philosophie de Hegel, il s'en émancipe. Il va plus loin que Bergson dans son opposition à la conception traditionnelle de la philosophie. Il s'oppose à toute conception abstraite de la réalité puisqu'il est illusoire pour l'esprit de vouloir transcender une réalité dont il est l'artisan. Aussi, la philosophie de Croce peut-elle être caractérisée « d'activiste ». Ce qui signifie, qu'elle accepte pleinement la vie avec ses multiples contrastes et notamment avec l'impossibilité d'un détachement permanent de l'action.

Toute proposition philosophique, pour Croce, est liée à une conception générale du monde et de la vie, c'est-à-dire à une philosophie totale. En d'autres termes, elle doit harmoniser la solution de tel problème particulier avec tous les problèmes présents. Il y a, chez Croce, systématisation dans l'universel de toute idée particulière. En ce sens, il considère la vie de la philosophie comme une série de systématisations toujours nouvelles.⁵⁶³ Rien n'est figé, ni définitif mais tout est repris et enrichi dans une continuité. Rien n'est jamais acquis à titre définitif et pour Croce la réalité est une perpétuelle création de vie. Ainsi, quand il admet qu'il y a progrès absolu, c'est dans le sens où même toute décadence relative est un état de gestation d'une vie nouvelle plus riche. La vie est développement, dépassement et

⁵⁶¹ D'Angelo P., *L'Estetica di Benedetto Croce*, Roma-Bari, Laterza, 1982 et *L'esteica italiana del Novecento*, Laterza, 2007

⁵⁶² C'est surtout aux Etats-Unis avec Myra Moss, *Benedetto Croce reconsidered*, que ces aspects ont été le plus étudiés.

⁵⁶³ Il faut noter que chez Croce, il s'agit plutôt de systématisation que de système.

accroissement. Ainsi, ne peut-elle se nier elle-même.⁵⁶⁴ En ce sens, sa philosophie s'oppose à celle de Schopenhauer et à celle de Nietzsche.

Cela s'explique par la méthodologie que Croce emploie. Trois principes s'en dégagent et illustrent clairement le caractère ouvert et la grande plasticité de son système philosophique. D'abord, distinguer n'est ni séparer, ni opposer. Croce reproche à Hegel d'opposer quand il distingue⁵⁶⁵. D'où, le second principe selon lequel la vérité est contenue dans l'erreur parce que l'esprit, en renouvelant et en multipliant les problèmes, rend non pas fausses mais insuffisantes, les solutions précédentes. Il s'agit, pour Croce de trouver en chaque thèse fautive, la vérité qui s'y cache. Enfin, troisième principe lié au deux précédents : il faut saisir les idées dans leur circulation, car tout se tient. Mais alors, qu'en est-il de l'autonomie de l'art ? Comment, lorsque Croce distingue l'art de ce qu'il n'est pas, peut-il affirmer qu'il intègre ce qu'il nie ? Chacun de ces principes ne va pas sans poser quelques contradictions.

A ce titre, on peut se demander s'il est possible de concevoir le passage dialectique d'un distinct à l'autre, sans opposition. Comment l'esprit, une fois posée la distinction fondamentale de ses formes, passe-t-il de l'une à l'autre ? Pourquoi, lorsqu'il se trouve dans le moment de la fantaisie ou de l'art, n'y demeure-t-il pas toujours ? Croce répond que l'esprit ne peut jamais être entièrement dans aucune de ses formes particulières, précisément en tant qu'elles sont particulières, et il ne peut en conséquence jamais s'arrêter dans l'une d'elles.

« La contradiction de l'art est d'être art, pur art, et celui-ci, en se posant, pose son élément distinct ; la pensée pure ; de même que celle-ci pose en se posant, un nouveau distinct qui est la praxis, c'est-à-dire l'action pratique dont est grosse la nouvelle pensée. »⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ Nombre de ses contemporains le lui reprochèrent, notamment Ugo Spirito, qui ne partageait pas non plus ses positions politiques.

⁵⁶⁵ *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel*, trad. H. Buriot. Paris, Giard et Brière, Paris, 1910, p.64

⁵⁶⁶ *Saggio sullo Hegel*, Bari, Laterza 1927, p.168

Est-ce que cela s'expliquerait par le fait que la philosophie de Croce se présente selon deux moments ? D'une part, comme un moment spirituel, avec une place déterminée dans un système circulaire de l'esprit, dont le rôle est de résoudre les problèmes toujours nouveaux que pose à la connaissance l'activité pratique ; d'autre part, comme une théorie de la « praxis » explicative et justificatrice de la circularité elle-même. La philosophie serait à la fois une partie déterminée et le tout de la réalité. Or, un problème subsiste : comment l'esprit, une fois déployé, une fois que d'implicite il s'est fait explicite, redevient-il implicite ? Serait-ce au nom de la circularité qu'il y a recommencement ? En d'autres termes, si on admet que la pensée est impliquée dans l'intuition, et la morale dans l'économie, et qu'elle devient explicite, notamment par la praxis, comment redevient-elle intuition et économie ? Est-ce que l'esprit se partagerait entre la contemplation, d'une part, et la nécessité de l'attention à la vie et à l'action, d'autre part ? Dans sa théorie de la circularité universelle, qu'en est-il alors, de l'autonomie des activités spirituelles, quand celles-ci sont décrites dans leurs implications réciproques et leur « compénétration » d'éléments distincts ? Certes, l'intuition joue un double rôle : celui de moyen, en tant que matière de la pensée logique, et un autre rôle : celui d'activité se suffisant à elle-même. Y aurait-il confusion entre l'art et la contemplation esthétique comme certains peuvent le lui reprocher ? Certes non, puisque à juste titre, la perception, dans la philosophie de Croce, se constitue précisément dans l'expression de l'intuition. L'intuition est l'unité indifférenciée de la perception du réel et de la simple image du possible. Dans l'intuition, Croce n'oppose pas notre être empirique à la réalité externe, mais objective⁵⁶⁷ simplement, nos impressions, quelles qu'elles soient. Croce écrit :

« La perception de la chambre dans laquelle j'écris, de l'encrier et du papier que j'ai devant moi, de la plume que j'ai à la main, de ces objets que je touche et dont j'use comme

⁵⁶⁷ Il faut comprendre le terme « objectiver » dans le sens crocien, c'est-à-dire « qui prend forme, qui s'exprime » ; où le contenu et la forme ne font qu'un et non dans le sens le plus courant qui est de « conceptualiser ». Là, résident nombres d'erreurs des détracteurs de la pensée philosophique crocienne.

instruments de ma personne, qui, puisqu'elle écrit, existe donc, sont bien des intuitions. »⁵⁶⁸
et il continue, dans le même passage de *l'Esthétique*

« Mais est également intuition l'image qui maintenant me passe par la tête d'un moi qui écrit dans une autre chambre, dans une autre ville, avec papier, plume et encrier différents. Ce qui veut dire que la distinction entre réalité et non réalité est secondaire et étrangère à la nature de l'intuition. Si on suppose un esprit humain qui pour la première fois a des intuitions, il semble qu'il ne puisse avoir que d'une réalité effective, c'est-à-dire qu'il ne puisse avoir que des perceptions du réel. Mais, dès lors que la connaissance de la réalité se base sur la distinction d'images réelles et d'images irréelles, et que cette distinction à l'origine n'existe pas, ces perceptions ne seront en vérité ni du réel ni de l'irréel : mais de simples intuitions. Là où tout est réel rien n'est réel. Une certaine idée, fort vague et seulement approximative de cet état naïf, l'enfant nous la peut donner, avec sa difficulté à discerner le réel du fictif, l'histoire de la fable, qui pour lui sont tout un. »⁵⁶⁹

Et pourtant, quelques années plus tard, dans *Nuovi saggi di estetica*, Croce opère un glissement où la perception associée dès lors au jugement, n'existerait plus uniquement au niveau de l'intuition mais participerait aussi à la synthèse logique.

« Avec la perception, nous sommes entrés dans un nouveau et très vaste champ spirituel et on ne saurait assez sévèrement blâmer ces penseurs qui, maintenant comme dans le passé, confondent image et perception, et font de l'image une perception. Mais la perception n'est ni plus ni moins qu'un jugement, et comme le jugement, elle implique une image et la catégorie ou le système de catégories mentales qui dominant l'image (réalité, qualité, etc..) Et par rapport à l'image, ou synthèse a priori esthétique de sentiment et fantaisie (intuition), elle est une nouvelle synthèse de représentation et catégorie, de sujet et prédicat, la synthèse a priori logique. »⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. Henry Bigot, Giard et Brière, Paris, 1904, p.3

⁵⁶⁹ Op.cit.pp.3-4

⁵⁷⁰ *Nuovi saggi di estetica*, saggi filosofici, V, Bari, 1920 pp.58-59

En effet, n'y a-t-il pas contradiction comme l'ont noté de nombreux critiques, notamment Fernand-Lucien Muller⁵⁷¹? Et à quel niveau? N'était-ce pas au niveau de ce que Croce entend par jugement? Si on reprend la définition qu'il donne de la notion de jugement esthétique, il n'y a pas de contradiction. Le jugement esthétique est un jugement de fait, qui se porte uniquement sur le mode d'expression singulière de l'intuition, soit sur l'activité esthétique. La perception est alors du domaine de l'intuition. Mais là où le problème se pose, c'est quand il associe la perception à une synthèse logique de représentations qui utilisent les catégories mentales, les concepts. Dès lors, il ne s'agit plus du jugement esthétique mais du jugement de valeur lié à l'activité pratique de la raison.

Un autre point fort de la philosophie esthétique de Croce apparaît lorsqu'il déclare que l'intuition est la connaissance « aurorale », la connaissance de l'individuel. Une question se pose alors. Faut-il comprendre qu'elle présuppose l'existence des choses, donc de l'individuel? Elle est, nous dit encore Croce, antérieure au jugement de réalité. Mais peut-on parler de l'individuel, de choses, antérieurement au jugement de réalité? N'y a-t-il pas là une difficulté? Celle de concilier les notions de cosmicité, d'infinité, d'universalité de l'intuition esthétique, avec la définition de cette intuition comme connaissance « aurorale, immédiate, non conceptuelle de l'individu. Cette difficulté, n'a pas été surmontée par Croce. Sa conception circulaire des degrés de l'esprit, non plus, ne peut justifier cette conciliation puisqu'elle tient surtout à la double synthèse, en laquelle il fait constituer la vie théorique de l'esprit, synthèse a priori esthétique de sentiment et d'intuition, et synthèse a priori logique d'intuition et de concept. Ainsi, tout en affirmant la nature cognitive et non conceptuelle de l'intuition esthétique, Croce insiste sur le caractère actif et synthétique de celle-ci. Mais alors, Croce se demande légitimement quelle différence il y a entre la représentation ou image et notre connaissance intuitive? A cela il répond paradoxalement, « Une très grande et aucune (...) » « comme quelque chose qui se détache et ressort sur le fond psychique des sensations, la représentation c'est l'intuition. »⁵⁷²

⁵⁷¹ Mueller F.L., *La pensée contemporaine en Italie et l'influence de Hegel*, Genève, 1941

⁵⁷² *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. Henry Bigot, Giard et Brière, Paris, 1904, p.7

Toutefois, il ne faut pas oublier que cette activité discriminatoire et synthétique de l'esprit, en laquelle consiste l'individuation par l'expression, n'est pas un acte logique, malgré son apparence. L'art comme connaissance imaginative, idéalement antérieure au jugement de la réalité, précède la pensée logique.

L'intuition donne une valeur artistique aux choses en s'incarnant en elles, comme le travail donne une valeur économique aux objets, en les transformant en marchandise. L'intuition lyrique est l'expression du sentiment et réciproquement, c'est le sentiment qui donne l'unité à l'intuition. Le sentiment contemplé ou artistique est la seule véritable source de l'émotion artistique. C'est un sentiment infini. Mais, pouvons nous connaître les sentiments et les intuitions de ces sentiments ? Nous connaissons des sentiments, mais précisément par les images que nous en avons ; Les phénomènes de l'auto-suggestion sont-ils autre chose qu'une sorte de réversibilité du rapport, la persistance volontaire de certaines images, venant modifier le psychique du sujet ? Les images des sentiments s'identifient-ils avec les sentiments eux-mêmes ? Mais alors, on aboutirait à l'équation art = sentiment ; ce que rejette Croce, puisqu'il s'oppose à l'idée que l'artiste transformerait en représentation sa vie vécue avec ses sentiments. S'il en était ainsi, l'art serait l'expression de la vie et précisément Croce combat une telle vue. L'art est, pour lui, création *sui generis*, dans la synthèse de quoi il est impossible de retrouver séparément les deux éléments : contenu et forme. La forme est l'expression lyrique de l'intuition.

« C'est la matière, c'est le contenu qui différencie en nous une intuition d'une autre : la forme est constante, c'est l'activité spirituelle ; la matière est changeante, et sans elle l'activité spirituelle ne sortirait pas de son abstraction pour devenir activité concrète et réelle, tel ou tel contenu spirituel, telle ou telle intuition déterminée. »⁵⁷³

Bien entendu, il faut comprendre que la constance de la forme réside dans sa nature d'activité spirituelle, comprise comme transposition esthétique, révélant le caractère lyrique de l'art.

L'intuition lyrique est expression du sentiment. Mais alors, qu'en est-il de la notion de sentiment dans l'œuvre d'art ? C'est au sentiment que l'intuition doit l'unité qui caractérise l'œuvre d'art.

⁵⁷³ op.cit. p.6

Dans ce contexte, peut-on reprocher à Croce que le sentiment ne soit pas présent dans l'activité pratique, comme l'explique trop rapidement, Mueller⁵⁷⁴ ? Croce l'a-t-il vraiment défini ainsi ? Il n'est pas simple de répondre à cette question. En effet, Croce semble distinguer deux formes de sentiments : le sentiment poétique et le sentiment pratique. Il écrit à ce titre :

« Le sentiment que décrit le véritable artiste est celui des choses, *Lacryma rerum* ; et, en vertu de l'identité déjà démontrée de sentiment et de volition dans l'acte pratique, et de volition et de réalité, ce sentiment sont les choses elles-mêmes. Le caractère, que Schelling et Schopenhauer reconnurent à la musique, de reproduire non pas les idées, mais le rythme idéal de l'univers, et d'objectiver la volonté elle-même, appartient également à toutes les formes de l'art, car c'est l'essence même de l'art, c'est-à-dire de l'intuition pure.»⁵⁷⁵

Ce rythme idéal de l'univers apparaît comme une réalité préexistante à l'intuition-expression, ou comme Croce la définit, comme une réalité qu'on ne saurait identifier à la vie pratique. Mais alors quelle est la différence entre le sentiment pratique et le sentiment poétique ? Le sentiment poétique est le sentiment pratique, mais transmué dans et par l'intuition, devenu problème théorique, que l'art pose et résout, à la fois ,par la création de l'image.

« Ce qui est vie et sentiment doit se faire, par le moyen de l'expression artistique, vérité ; et vérité veut dire dépassement de l'immédiateté de la vie dans la médiation de la fantaisie, création d'un fantôme qui est ce sentiment placé dans ses relations, cette vie particulière placée dans la vie universelle, et ainsi élevée à une nouvelle vie, non plus passionnelle mais théorique, non plus finie mais infinie. »⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Mueller F.L., *La pensée contemporaine en Italie et l'influence de Hegel*, Genève, 1941, p.195

⁵⁷⁵ *Philosophia della pratica economica ed etica*, Bari, 1915, 2ed., p.184

⁵⁷⁶ « L'arte come creazione e la creazione come fare », dans *Nuovi saggi di estetica*, in *Saggi filosofici*, V, Bari, 1920, pp.154-155

Notons que cette notion de sentiment dans l'œuvre d'art, évolue dans les œuvres tardives de Croce, ce qui peut porter encore une fois à confusion un lecteur non attentif.⁵⁷⁷ Quel est le nouveau contexte, post-crocien?

Phénoménologie, existentialisme, marxisme, pragmatisme, structuralisme, logique formelle neo-positiviste, sont les matrices théoriques de ce contexte. Face à cette multiplicité et à cette superposition de théories de l'art au XX^{ème} siècle et en Europe, la manière dont la philosophie esthétique de Croce est d'actualité, l'est plus d'un point de vue historique. L'esthétique de Croce représente un passage nécessaire dont on ne peut encore s'abstraire.

Armando Rigobello⁵⁷⁸ situe la confrontation de l'esthétique de Croce avec l'esthétique contemporaine sur le terrain de l'opposition entre créativité et communication. L'expression devrait être en soi, communication. Il explique que la dynamique interne de l'exprimer conduit à communiquer ; on s'exprime toujours devant quelqu'un, même quand ce quelqu'un est en nous-même. Aussi, l'expression pour être telle, est-elle représentation. Il s'agit d'un détachement au sein d'une continuité, une position devant des images dans lesquelles l'inspiration interne (ou un simple contenu intentionnel) se concrétise par des signes sensibles.

Le problème de fond, écrit Armando Rigobello, se situe précisément dans la nature du rapport entre la germination intérieure de la pensée (le « verbum » de St Augustin) et son expression communicative (vox, toujours selon la terminologie augustinienne). Il s'agit d'un détachement au sein d'une continuité. Le détachement est en fait essentiel pour présenter une situation. La continuité d'autre part, se réalise dans l'unité de la signification qui se pense, qui s'exprime, qui se communique. Chez Croce, les trois moments du processus tendent à coïncider dans l'unité de l'esprit, dans un esprit pas encore compris comme substance, mais comme activité, dans laquelle on ne peut introduire des distinctions dans

⁵⁷⁷ En effet, dans *Aesthetica in nuce*, Croce parle de l'infinité de l'expression poétique, par opposition à la finitude du sentiment et de l'expression immédiate, dûe au caractère universel et cosmique de la poésie. Le sentiment y est alors considéré comme la vie pratique dans son aspect générique et négatif. Enfin, dans son dernier ouvrage sur *La poésie*, Croce nous dit également que «...la pratique s'appelle « sentiment » en devenant matière de pensée, quand, n'étant plus action actuelle, elle est sentie et regardée sous le seul aspect de la passion. »

⁵⁷⁸ Armando Rigobello « Il pensiero estetico crociano nell'orizzonte delle estetiche contemporanee », *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 48, 1980. P.11-25

certaines phases ou certaines parties, mais seulement indiquer les moments d'un unique processus. Dans les conceptions spéculatives, soutenues par l'esthétique contemporaine cette unité est fissurée ou expressément refusée⁵⁷⁹. A l'activité spirituelle, succède la présence de conscience singulière, qui oscille entre le consistant fermé d'une solitude désabusée ou la projection dans le contexte de la collectivité, à la recherche d'un support accordant une finitude existentielle. Dans un tel contexte, le passage du penser à l'expression et à la communication, est difficile et se bloque dans les passions de totalité ou dans les replis aliénés. Se présentent alors, les figures typiques de la psychanalyse existentielle de Sartre, continue Armando Rigobello⁵⁸⁰.

Au sein de cette perspective, il est logique que le discours esthétique, compte tenu du terrain miné de la conscience, soit presque impossible.

La position plus appropriée du drame apparaît dans l'expression, c'est-à-dire, dans le moment selon lequel la pensée, l'état d'âme, reflètent le souhait d'entendre et de se traduire en message, de s'exprimer et donc de communiquer. Advient alors l'arrêt du processus, dans une altération des instruments linguistiques, normaux et non, dans leur transfiguration lyrique, comme le pense Croce. L'abstraction « métaphysique » implique, en fait, des recherches de moyens expressifs inhabituels, qui pointent sur le caractère exceptionnel de pouvoir communiquer un malaise de fond et sur l'avertissement lucide de la crise d'un équilibre intérieur de valeur, face à la vie et à la réalité.

L'expression, pour Croce, est catharsis, non tourment, libération à travers la consonance historiographie de soi-même, expression de soi accomplie, pacificatrice, qui transfigure la vie en une sensibilisation supérieure esthétique. L'expression, pour l'esthétique contemporaine, est, au contraire une recherche, une inquiétude, un tourment. Leur catharsis est dans l'engagement, un engagement qui, sous d'autres aspects, est évasion dans la fonctionnalité technique et dans la destinée sociale de la communication. Motivations pratiques et solutions techniques, non de l'art, dirait Croce. Parfois nous rejoignons le niveau de l'art dans le sens crocien du terme. A ce titre, il se manifeste quand le drame de ses difficultés expressives tout aussi dramatiques a recours aux solutions techniques et qu'il réussit à les

⁵⁷⁹ Op.cit. p.21

⁵⁸⁰ Ibid.

représenter dans leur lucide stérilité. Alors, il porte en soi le sigle, le message chiffré, d'une conception du monde totalement transcrite en images.

Entre l'esthétique de la diaspora post-idéaliste et celle de l'originale anti-intellectualiste, la sereine médiation crocienne de l'art comme intuition-expression, comme abandon à une utilisation lyrique de la vie, se présenterait-elle aujourd'hui comme dépassée ? Certes, la pensée esthétique de Croce, constitue une étape de l'histoire de notre pensée, de notre civilisation, mais pour autant appartiendrait-elle déjà à la tradition ? Comme Croce l'a enseigné lui-même, chaque histoire est l'histoire contemporaine. Celle de la philosophie esthétique de Croce demeure contemporaine. Tout comme l'expression artistique est contemporaine quelle que soit son époque.

Certes, notre étude pour autonome qu'elle soit, suscite d'autres interrogations. Mais, il s'agirait d'un autre projet de recherche.

Bibliographie

Œuvres de Benedetto Croce :

La liste ci-dessous, des ouvrages de Benedetto Croce, ne comprend que les œuvres de philosophie, ou encore quelques titres de publications non proprement philosophiques, mais dont les propos étaient nécessaires pour notre travail de recherche.

- Oeuvres de B. Croce publiées en Français :

Il existe *Les oeuvres complètes*, sous la direction de Gilles A. Tiberghien, Paris, Le félin, 2005-

Nous avons aussi consulté :

Bréviaire d'esthétique, préface Gilles-A Tiberghien, trad. Georges Bourgin, Le félin 2005

Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel, trad. H. Buriot. Paris, Giard et Brière, Paris, 1910

Contribution à ma propre critique, trad. J. Chaix-Ruy Paris, Nagel, 1949

Essais d'esthétique, textes choisis et traduits par Gilles A. Tiberghien, Gallimard, 1991

Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale, trad. Henry Bigot, Giard et Brière, Paris, 1904

L'histoire comme pensée et comme action, trad. J. Chaix-Ruy, Genève, Droz, 1968

La philosophie comme histoire de la liberté : contre le positivisme, trad. S. Gherardi, Paris, Seuil, 1983

La philosophie de J.B.Vico, trad. H. Buriot-Darsiles et G.Bourgin, M. Giard et E.Bière, Paris 1913

La poésie, introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature. Trad. D. Dreyfus. Paris, P.U.F., 1951

Matérialisme historique et économie marxiste, trad. A.Bonnet, Slatkine, 1981

Philosophie de la pratique, économie et éthique, trad. H. Buriot et S. Jankélévitch. Paris, Alcan, 1911

Théorie et histoire de l'historiographie, trad. A.Dufour, Genève, Droz, 1968

Thèses fondamentales pour une esthétique : Comme science de l'expression et linguistique générale, trad.Pascal Gabellone, Champ social éd. 2006

Une théorie de la tache, trad. G.A. Tiberghien, Ed. du Cavalier vert, 1989

- Œuvres de B. Croce publiées en Italien :

Il existe les œuvres complètes : *Opere di Benedetto Croce in edizione economica*, 3a ed. Roma-Bari : Laterza, 1981- et *Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce*, a cura di Audisio, Napoli : Bibliopolis, 1991-

Nous avons aussi consulté :

« Aesthetics », B. Croce , *Encyclopedia Britannica*, London, vol 1, 1929

« A proposito della crisi nella scienza linguistica », *La Critica* XX(1922) 177-180

« Francesco De sanctis », *Storia della letteratura italiana*, Bari Laterza, 1949

Ariosto, Shakespear e Corneille, Bari, Laterza 1950

Breviario di estetica : quattro lezioni, Bari, Laterza 1988

Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel , Ultimi saggi, Bari 1948

Contributo alla critiqua di me stesso, Napoli, Bibliopolis, 2006

Conversazioni critiche, Laterza e figli, 1932, 1939 (Laterza, Bari, 1951)

De Sanctis, Critica dell'estetica hegeliana, Atti dell'Accademia pontaniana, volumeXLIV, Mem.n°8, Napoli 1914

Dialogo con Hegel, a cura di G. Gembillo, Napoli, ed. scientifiche italiane, 1995

Discorsi di varia filosofia, Saggi filosofici, Napoli, Bibliopolis, 2011

« Definizione della Linguistica », *Quaderni della Critica* 11 (luglio 1948)

« Poesia e Lingua », *Quaderni della Critica* 11 (luglio 1948)

« Linguaggio e poesia » *Quaderni della Critica* 15 (novembre 1949)

« Linguistica », *Quaderni della Critica* 15 (novembre 1949)

« Filosofia del linguaggio e studi linguistici », *Quaderni della Critica* 15 (novembre 1949)

Estetica come scienza dell'espressione e linguistica générale, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990

Filosofia come scienza dello spirito, Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce Napoli, Bibliopolis, 1991

Filosofia della pratica, Bari, Laterza 1945

Filosofia e storiografia, Napoli, Bibliopolis, 2005

Gli scritti di Francesco de Sanctis, saggio bibliografico, Bari 1917

Il futurismo e il fascismo giudicati, Benedetto Croce, La Stampa, 15 maggio 1924

Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici, Napoli, Bibliopolis, 1998

La critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia, Napoli 1903-1944

La critica e la storia delle arti figurative, questioni di metodo, Bari, Laterza e figli, 1934

« La critica letteraria », *Primi saggi*, 3 ed., Bari, Laterza, 1951

La filosofia di Giambattista Vico, Bibliopolis, Napoli, a cura di Audisio, 1998

La poesia : introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1994

La storia come pensiero e come azione, Napoli, Bibliopolis, 2002

La letteratura della nuova Italia Laterza, Bari, 1914-1915

Le carteggio Croce-Vossler, Bari, Laterza 1951

Lineamenti di una logica come scienza del concetto puro, memoria letta all'Accademia Pontaniana, Napoli, Giannini e figli, 1905

Logica come scienza del concetto puro, 3a ed. Roma-Bari Ed.Laterza, 1981

Nuovi saggi di estetica, in *Saggi filosofici*, V, Bari, 1920, Napoli, Bibliopolis, 1991

Pagine sparse, 2 vol. in-16., Napoli, Ricciardi, 1919

Per la storia del pensiero di F. de Sanctis, Napoli, Giannini e Figli, 1912

Philosophia della pratica economica ed etica, Bari, 1915, 2ed.

Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolodecineonon, Bari, Laterza 1923

Poeti e scrittori d'Italia, Bari, Laterza, 1927

Primi saggi, seconda edizione, Bari 1927. Edition contenant dans le volumeXXIII, Mem.n°7, « La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte », Memoria letta all'Accademia pontaniana di Napoli, Napoli 5 marzo 1893.

Problemi di estetica e contributo alla storia dell'estetica italiana, Bibliopolis, Napoli, 2003

Quaderni della critica, Bari, Laterza, 1945-1951

« Rettorica, gramtica e filosofia del linguaggio » dans *Problemi di estetica*, 2a ed. Bari, 1923

Saggi filosofici, Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce, a cura di Mario Scotti, Napoli Bibliopolis, 1991

Saggio sullo Hegel, Bari, Laterza 1927

Scuola liberale- scuola democratica. –Pubblicate con prefazione e note da Benedetto Croce, Napoli 1897

Scritti su Francesco De Sanctis, a cura di T. Tagliaferri e F. Tessitore, Napoli, Giannini, 2007

Scritti vari, Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce, Napoli, Bibliopolis, 1991

Scrittori d'Italia, Bari, Laterza, 1954

Storia del Regno di Napoli, Adelphi, Milan, 1992

Tesi fondamentale di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica générale Napoli, Bibliopolis, 2002

Una famiglia di patrioti, A cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 2010

Ultimi saggi, Bari, Laterza, 1948

Ouvrages parus sur Benedetto Croce:

Notre bibliographie ne vise pas à établir une nomenclature exhaustive des études parues sur B. Croce. Pareille entreprise serait impossible, étant donné le nombre très important d'ouvrages parus sur notre auteur, notamment en Italie et aux Etats-Unis. Nous avons donc opéré un choix, sur des travaux pouvant aider à développer notre sujet de recherche.

Babitt I., « An essay on the confusion of art », *The new lakoon* ,Boston, NY 1910

Bartoli M., *Introduzione alla neolinguistica*, Genève, 1925

Benedetto Croce's Poetry and Literature: An Introduction to the Criticism and History of Poetry and Literature , Southern Illinois Univ Pr, 1981

Boulay C. *Croce jusqu'en 1911. Trente ans de vie intellectuelle*, Genève 1981

Carr W., *The philosophy of Benedetto Croce*, MacMillan and Co, 1917

Carritt E.F., *The theory of Beauty* by Carritt E.F, London 1914

Collingwood, *Principle of Art*, New-York Oxford University Press, 1964

Coli D. « Croce, Gentile, e lo strano rapporto degli intellettuali italiani col Fascismo », in *l'Occidentale*, 30 mai 2010.

Da Gennaro G., *Residenza del concetto dell'unita delle arti nell'Estetica crociana, in ritorno a Croce*, Manduria-Bari-Rome, Lacaita , 1984

D'Angelo P. « Rileggendo l'Estetica di Benedetto Croce » in *Studi di Estetica*, III série, 2002

D'Angelo P., *L'Estetica di Benedetto Croce*, Roma-Bari, Laterza, 1982

D'Angelo P., *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, 2007

Das Gupta S., *Indian philosophy in relation to italian contemporary thought*, Atti del quinto congresso internazionale di filosofia, Naples, 5-9 1924, Ed. F. Perella)

Delaware L. M. Palmer H. S. Harris, « Thought, Action and Intuition », *Symposium on the Philosophy of Benedetto Croce*, University of Delaware, 1976

Donnell-Kotrozoth C., « Representation and expression : a false antinomy » , *journal of aesthetics and art criticism*, 1980

E. Fubini, *l'estetica contemporanea*, Torino 1976,

Galasso G., *Croce e lo spirito del suo tempo*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

Giuliani F., « Benedetto Croce et les idées linguistiques d'Henri Bergson », in *Philosophie du Langage*, Mardaga 2001

Giuliani F., *Espressione ed ethos*, Milano, il mulino, 2002

Stephen Hawking, *A brief history of time*, New-York, Bantam, 1988, p.156 in -« The legacy of Benedetto Croce », *Contemporary critical views*, edited by J. D'Amico, D.A. Trafton, M. Verdicchio, University of Toronto Press, 1999, in- « The impact of croce's Aethetics of 1902 » by E. Jacobitti.

Edmondo C., *l'Estetica di Francesco de Sanctis*, Milano 1945

Lameere J., *L'Esthetique de Bnedetto Croce*, Vrin, Paris 1936

Leroy M., « Benedetto Croce et les études linguistiques » *La revue internationale de Philosophie*, n°26-1953

Merlotti E., *L'intention spéculative de Benedetto Croce*, Paris Payot 1970

Moss M., *Benedetto Croce reconsidered*, Hanover and London : Universty press of New England, 1987

Mueller F.L., *La pensée contemporaine en Italie et l'influence de Hegel*, Genève, 1941

Nicolini F., *Benedetto Croce nella vita e negli scritti*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1954

Olivier P., *Croce ou l'affirmation de l'immanence absolue*, Seghers, 1975

Oppes S. *Dalla intuizionz-espressione alla parola*, Pontificium Athenaeum Antonianum, Roma, 2000

Patankar R.B., « What does Croce mean by Expression », *The British Journal of aesthetics*, Oxford University Press, 1960

Spadiliero E. « Intellettuali e Fascismo : da Croce e Gentile a D'annuzio, Marinetti, Pirandello e Ungaretti » in *SulRomanzo* (blog italien), 19 janvier 2013.

Read H., « The essence of beauty » , Southern Illinois Press, 1961

Rigobello A., « Il pensiero estetico crociano nell'orizzonte delle estetiche contemporanee », *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 48, 1980

Romano S., *La philosophie comme histoire de la liberté*, Seuil, Paris 1983

Sasso G. « Croce e Gentile : Le ragioni di un dissenso » *ResetDoc*, 23 février 2001

Svenaesus G., *Méthodologie et spéculation esthétique*, Hakan Ohlssons, Bohthyckeri, Lund, 1961

Raimondi E., *Letteratura e identità nazionale*, Milano, B. Mondadori, 1998

Autres ouvrages consultés :

Albers J. *Interaction of colour*, Yale university press, 2006

Apollinaire G., *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes 1913*, Paris 1991

Aristote, *De l'âme*, Les Belles-Lettres, 1966

Aristote, *De l'Interprétation*, in *Organon*, Paris, Vrin, 1994

Aristote, *Ethétique à Nicomaque*, Paris, Vrin 1994

Aristote, *La Poétique*, Seuil, Paris 1980

Aristote, *La Politique*, 5 volumes, trad. Aubonnet, Les Belles-Lettres, 1971

Aristote, *La Métaphysique*, Paris, Vrin 1981

Aristote, *Physique*, G.Budé, Paris, 1926

Aristote, *Traité du ciel*, GF, Paris, 2004

Arnheim R., *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1999

Bachelard G., *L'intuition de l'instant*, Paris, Poche, 1994

Bachelard G., *La dialectique de la durée*, PUF, 2006

Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966

Bergson H., *L'énergie spirituelle*, PUF, 2005

Bergson H., *L'Évolution créatrice*, PUF, 2007

Bergson H., *La pensée et le mouvant*, Paris, Quadrige, 2000

Bergson, H. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1948

Bergson H. *Matière et Mémoire*, PUF, 1946

Bergson, H. *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Quadrige PUF, 1991

Berlin I. « A note on Vico's concept of knowledge », *G.B. Vico international symposium* by G. Tagliacozzo.ed. John Hopkins Press, 1969

Bolelli T., *Per una storia della ricerca linguistica*, Napoli, Morano, 1965

Beroni G., *Introduzione alla filologia*, Modène, 1941

Bohr N., « On the constitution of atoms and molecules », *Philosophical Magazine*, vol.26, 26, 1913

Carbone M., *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim-Zurich-New-York : Georg Olms Verlag , 2001

Cassirer E., *La philosophie, des formes symboliques*, Paris, Editions de Minuit, 1992

Chaix-Ruy, *La formation de la pensée philosophique de G.B. Vico*, Gap, Louis-Jean, 1945

Changeux, *L'homme Neuronal* (1983), *Du vrai, du beau, du bien*, Odile Jacob, 2009

Cauquelin A. *Aristote, Le langage*, PUF, 1990

Colli G., *Philosophie de l'expression*, éditions de l'Eclat, 1988

Cione E., *L'Estetica di Francesco de Sanctis*, Milano 1945

Concil-Lacoste M., *Kandinsky*, Flammarion, Paris 1979

D'Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, 1989

D'Angelo P., *Estetica della natura*, Laterza, 2003

Derouet C. .et J. Boissel J., *Kandinsky*, Catalogue, éd. collection du musée national d'art moderne, Paris, 1985

Descartes, *Traité des passions*, Paris, Ed. du Rocher, 1996

Diderot, *Ecrits sur l'art et les artistes*, Paris, Hermann, 2007

Dupin J. *Par quelque biais vers quelque bord*, p.o.l mai 2009

Dupin J., *L'espace autrement dit*, Paris Galilée, 1982

Eddy A.J., *Cubist and post impressionism*, London, Richards G., 1915

Einstein A., *La théorie de la relativité. Elément pour une théorie de la connaissance*, Trad. J. Seidengart, Paris, Edition de Cerf, 2000

Escoubas E., *l'Espace pictural*, Encre Marine, 1995

Escoubas, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, 1986

Essono J.M., *Précis de Linguistique générale*, L'harmattan, 1998

Evans R., *An Introduction to colour*, NY, 1948

Goethe, *Théorie des couleurs*, Paris, Triades, 1993

Gombrich E., *L'art et illusion : psychologie de la représentation picturale*, Phaidon, 2002

Gombrich E., *Ce que l'image nous dit : entretiens sur l'art et la science*, Paris, Gallimard, 2006

Goodman N., *Language of art*, Indianapolis, Hackett, 1976

Hayter S.W., *The language of Kandinsky*, Magazine of Art, n°38, N°5. Washington D.C., mai 1945

Hegel G.W.F., *Esthétique*, édition Jankélévitch, Aubier, Paris, 1945

Heisenberg W., *Physique et Philosophie*, Albin Michel, 1971.

Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Hermann 1974

Henry M., *Voir l'invisible : Sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005

Humboldt W., *Sur le caractère national des langues : et autres écrits sur le langage*, présenté et traduit par Denis Thouard, Paris, Seuil, 2000

Humboldt W. *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*, trad. A. Tonnellé, Paris, A. Franck, 1859

Hutton P., « The new science of G.Vico : Historicism in its Relation to poetics » – In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1972,

Kandinsky W., *Cours du Bauhaus*, trad..de S.et Y. Leppien, Paris, Mediation 1975

Kandinsky W. dans le magazine de l'institut Iskuntvo 22 février 1919

Kandinsky W., (1866-1944) *écrits complets*, éd. établie et présentée par Phillippe Sers, traduit par Nicole Kociak, Suzanne et Jean Leppien, Andrei B. Nakov, Antoinette Sers et Pierre Volboudt, Denöel-Gonthier, 1975

Kandinsky W., « Toile vide », *Cahier d'Art V-VI*, 1935

Kandinsky W., *Du spirituel dans l'art*, trad. de P. Volboudt, Paris, Denoël Gonthier, 1969

Kandinsky W., *Point et Ligne sur plan*, Folio, 1991

Kandinsky W., *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922* présenté par J.P. Bouillon, Paris, Hermann, 1974

Kant E., *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1986

- Kant, E. *Critique du jugement*, Paris, Vrin, 1951
- Katz D. *The world of colours*, trad. Brodie R., London, Routledge, 1999
- Klee P., *Cours du Bauhaus*, Rainer Wick, 2004
- Klee P., *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998
- Kojève A., *Les peintures concrètes de Kandinsky, La lettre volée*, 2002
- Kojève A., Les peintures concrètes de Kandinsky, Revue de métaphysique et morale, Armand Colin, n°2, 1985 Esthétique (texte inédit 1936)
- Khun T.S., *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1983
- Langer S., *Feeling and Form : a theory of art*, NY, 1957
- Levis-strauss C., *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon 1993
- Lichtenstein J. *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989
- Lichtenstein J., *La tache aveugle : Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard 2003
- Lichtenstein J., Decultot E., dans *Le vocabulaire européen des philosophies*, sous la direction de Barbara Cassin, Paris seuil, le Robert, 2004
- Maigné C., *Ernst Cassirer*, Paris, Belin, 2013
- Maigné C., *Formalisme esthétique Prague et Vienne au XIXème siècle*, Paris, Vrin, 2013
- Maigné C., *Formalismes esthétiques et héritage herbartien*, Hildesheim-Zurich-New-York, OLMS, 2009
- Malevitch K., *Ecrits sur l'art : Arts de la représentation*, tome 3, éditions l'Age d'Homme, 2000
- Mallarmé S., « La déclaration foraine » (1877), dans *Poème en prose*, dans œuvres complètes, 2 vol, t.1 Paris 1998
- Marion L., *L'idole et la distance*, Paris, Grasset, 1977
- Meillet A., *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, Paris, Klincksieck, 1931
- Meillet A., *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, Paris, Klincksieck, 1978
- Merleau-Ponty M., *L'oeil et l'esprit*, Folio essais, 1988
- Merleau-Ponty M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1983
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Poche

Monnier M., « Naples, hérétique et panthéiste », *Revue germanique et française*, Paris, Librairie A. Frank 1858-1865

Monod J., *le Hasard et la nécessité*, essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne, Paris, Seuil, 1970

Nencioni G., *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio*, Pisa, Pubblicazioni della classe di lettere e filosofia, 1989

Nietzsche F., *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885) Paris (1992)

Nietzsche F., *Fragments postumes*, Début 1888- début janvier 1889, dans Œuvres philosophiques complètes, 18 vol., t.XIV, Paris, 1977

Novalis, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975

Overy P., *Kandinsky, The language of the eye*, New-York, Praeger publ.1969

Panofsky E., *Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard 1984

Panofsky E., *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris Gallimard, 1969

Platon, *la République*, Paris, Flammarion, 1985

Platon, *le Sophiste*, Paris, Flammarion, 1985

Platon, *Parménide*, Paris, Flammarion, 1985

Evans R., *An Introduction to colour*, NY, J. Wiley, 1948

Rainer K. Wick, *Teaching at the Bauhaus*, Hatje Cantz Publishers, 2005

Ricoeur P., *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975

Ricoeur P., *Temps et Récit*, Seuil, 1993

Roditi E., *Dialogues on Art*, Secker and Warburg, London 1960

Runge P.O., *Peintures et écrits*, Paris, Klincksieck, 1991

Russo L., *Le lezioni di letteratura di Francesco de Sanctis dal 1839 al 1848, la giovinezza frammento autobiografico*, Firenze, 1941

Sadler M., Golfing F., *Concerning the spiritual in art and printing in particular 1912 : Wassily Kandinsky*, The Documents of modern art, 1947

Sartre J.P., *L'imagination*, Paris, PUF, 1989

Sartre, J.P., *Qu'est-ce que la littérature*, Folio 1973

Saussure F., *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1972

Saussure F., *De l'essence double du langage*, Fonds BPU, 1996, Paris Gallimard, 2002

Schlegel F. « entretien sur la poésie » dans Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978

Slatman J., *L'expression au-delà de la représentation*, Peeters, 2003

Souriau, E. *Clefs pour l'esthétique*, Paris, Seghers, 1970

Stelzer O., *La préhistoire de l'art abstrait*, Editions de la Maison des sciences de l'Homme, Paris, 2010

Stout G.F., *Manual of Psychology*, Book 1, ch III, Hinds, Noble, & Eldredge, 1915

Taine H. *Voyage en Italie*, Paris, Hachette 1901

Tolstoï L. *Qu'est-ce que l'art*, PUF, 2007

Tormey A., *The concept of expression*, Princeton Univ. Press 1971

Tosel A. *Marx en Italiques*, TER, 1991

Ullmann S., *Précis de sémantique française*, Berne, 1975

Vico J.B., *De antiquissima italorum sapientia*, ed F. Nicolini Bari, Laterza, 1914

Vico J.B., *Principe d'une science nouvelle*, trad. A. Douvine, Nagel, Paris 1989.

Vico J.B., *Scienza Nuova*, Seconda ed., a cura di F. Nicolini, Bari Laterza, 1953

Vocabulaire européen des philosophies Sous la direction de Barbara Cassin, Paris seuil le Robert, 2004

Vossler, *Le positivisme et l'idéalisme en linguistique*, Heidelberg, 1904

Wagner, R.L., *Introduction à la linguistique française*, Genève, Droz, 1965

Wartburg, V. *Problèmes et méthodes de la linguistique*, Paris, PUF, 1946

Wat P. *Naissance de l'art romantique*, Flammarion, 2013

Whitney W.D., *The life and growth of language*, History of linguistics, vol.4, London : Routledge : Thommes press, Tokyo : Kinokuniya, 1994

Wind E., *Art et anarchie*, Paris, Gallimard, 1988

N.B. Excepté pour les ouvrages en français cités ci-dessus, les autres que nous citons ont été traduits par nos soins.

- Expositions :

Exposition « Aux origines de l'art abstrait 1800-1914 », Musée d'Orsay, Paris, 2003

Exposition « Kandinsky et l'abstraction en Italie. 1930-1950 », Palais Royal, Milan, 2007

Exposition « Kandinsky, les lois de l'abstraction » Musée national d'art Moderne, Paris, 2009

L'œuvre d'art comme expression et comme langage dans l'esthétique de Benedetto Croce

L'objectif principal de ce travail est d'établir le sens attribué à la science de l'expression et de préciser comment elle est identifiée à la linguistique générale, dans *l'Esthétique* de Benedetto Croce. Adversaire de l'intellectualisme et du rationalisme, Croce a éprouvé au plus profond de lui-même les questions que l'homme se pose. C'est dans l'expérience du langage que l'homme expérimente la profondeur de son existence au monde. Il s'agit de l'essence du langage comprise comme expression dans laquelle l'intuition se réalise intégralement. D'où, le langage est le résultat de la création irremplaçable de chaque expression singulière. C'est le langage non répétitif et intraduisible de l'œuvre d'art. Le langage est un art, il prend son sens dans l'art et se comprend par rapport à l'art. Philosophie du langage et philosophie de l'art sont la même chose. C'est selon cette perspective que l'art pour Croce est expression. C'est l'expression de l'intuition comme faculté de la transposition esthétique qui occupe la première position de la vie de l'esprit. Il en sera différemment pour la place de l'oeuvre d'art. Débat qui se prolongera sur la question de l'art abstrait, contemporain de *l'Esthétique* de Croce.

The work of art identified to expression and language, in the *Aesthetics* of Benedetto Croce

The goal of my research is to establish the meaning given to the science of expression and specially how it is identified to general linguistic, in Benedetto Croce's *Aesthetics*. Against Intellectualism and rationalism, Croce felt deep inside him, the questioning of Man. It is in the experience of language that Man experiments the depth of his being to the world. The essence of language, understood as expression, is in which intuition realises itself, totally. Therefore, language is the result of an irreplaceable creation of each single expression. It is a non repetitive and untranslatable language of the work of art. Language is art, it takes its meaning in art and is understood in regard to art. Philosophy of language and philosophy of art are alike. It is in this perspective that art for Croce is expression. It is the intuition's expression as the faculty of aesthetic transposition that is in first position of the mind. It will be different for the work of art. This debate will continue on the question of abstract art, contemporary to the *Aesthetics* of Croce.