

Ion Frunzetti

La critique artistique est l'œuvre du XX^e siècle. « Avant, il y a eu des critiques, mais il n'y a pas eu la critique ». C'est là un mot de Thibaudet, souvent évoqué. De nos jours, la critique considère s'être constituée de longue date, en tant que discipline limitrophe entre l'esthétique et l'histoire de l'art. Plus précisément, elle semble dater à peu près depuis l'époque où Benedetto Croce proclama le principe suivant lequel « la véritable interprétation historique et la véritable critique esthétique coïncident »¹. Les critiques traversent cependant aujourd'hui une crise aporétique, peut-être encore plus grave que celles de naguère : une fois de plus, ils recherchent leur raison d'être ; et qui, l'ayant trouvée, la chercherait toujours ? !

Les « critiques » qui, pour reprendre l'affirmation de Thibaudet, semblent avoir existé de tout temps, ont consommé tour à tour une position théorique après l'autre.

Tout d'abord, dans l'antiquité classique gréco-latine, ils se maintinrent dans les limites de la *réflexion philosophique* sur la nature du Beau et aux considérations ayant pour objet un *idéal esthétique hiérogamique* (mariage de l'humain et du divin). Ils furent ensuite *normateurs*, pour devenir — et le rester — tout au long du Moyen Âge, auteurs de *préceptes*, de *recettes* destinées à la pratique artistique, d'où la nécessité d'établir des *canons*. Cette attitude, réduite à une menue pratique d'atelier, devait persister alors même que les buts de l'art changèrent : en effet, après la chute de l'Empire Romain et la proclamation du christianisme comme religion d'Etat, l'art devint dans l'Occident catholique aussi bien que dans l'Orient orthodoxe, *un instrument de soterias, une voie de salut*, ce dernier étant considéré par tout individu ainsi que par la société comme le seul et « véritable » substratum final de toute activité spiri-

tuelle, qu'elle fût dirigée ou spontanée, et par conséquent aussi de l'art.

Plus tard, la Renaissance allait abonder en écrits sur l'art, sur sa nature, son origine, ses fonctions et ses fins, sur ses différentes espèces, etc., sans que pour autant elle réussit à faire de la critique artistique un système doctrinaire unitaire. Bien que s'ingéniant à refaire et à paraphraser à sa manière l'Antiquité (ne la reprenant toutefois pas à la lettre), la Renaissance n'aura pas manqué, en adhérant aux grandes thèses philosophiques, de cultiver aussi, en fait de critique, les *biographies*. Écrites à la manière du florentin Filippo Villani (1381) — ce précurseur des *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* du type Vasari, les biographies représentent une forme de critique par trop rudimentaire, ce qui n'aura pas empêché Vasari de passer du XVI^e au XX^e siècle pour « le père de l'histoire de l'art », injustement d'ailleurs, puisqu'il s'agit chez lui d'une conception en tous points similaire à celle de l'histoire des *génies artistiques* qui a persisté des siècles durant, bien qu'elle n'eût rien à voir avec le domaine de la critique, tel que le concept en sera postulé par le monde moderne.

Après un retour au « précepte », à la recette élevée au degré de loi esthétique par le classicisme français du XVII^e siècle,

* Communication présentée au Congrès International d'Esthétique (Bucarest, août-septembre 1972) et débattue dans la II^e Section du Congrès.

la critique académique — forcément canonique elle aussi à cette époque de centralisation monarchique, politique-sociale et culturelle, imbuée de dirigisme — acquiert peu à peu des habitudes explicatives, se laissant modeler d'après le moule de l'archéologie dont l'essor fut particulièrement évident au milieu du XVIII^e siècle. Avec les grandes découvertes d'Italie, l'archéologie s'impose en tant que modèle, et des chantiers comme ceux de Pompéi ou d'Herculanum, ou encore les ruines des temples de Paestum, font rêvasser toute l'intellectualité européenne. . . La critique, dès lors, ne manquera pas de s'imprégner de l'histoire de la culture et des civilisations. Au Siècle des Lumières cependant, elle reviendra au ton de l'exhortation idéologique et politique, ainsi qu'aux hiérarchies éthiques si chères aux Encyclopédistes qui, déjà, défrichaient la voie de la Révolution Française et en préparaient les résultats : l'ère de la démocratie bourgeoise.

Considérer l'œuvre d'art dans sa raison d'être, dans ses significations intrinsèques, allait être le fait isolé de quelques critiques seulement, un phénomène à peine marqué — et au hasard — pendant l'époque romantique si merveilleusement illustrée par Baudelaire. Mais, le XIX^e siècle qui, à partir de sa seconde moitié, devait se préciser comme le siècle du scientisme et du positivisme typologique, fit de la critique artistique tout autre chose qu'une discipline ayant le goût de son autonomie. En cette fin de cycle culturel, elle aura été, tour à tour et avec une fréquence accrue, l'annexe des autres disciplines connues ; tenant ainsi de la philosophie dans le cas des successeurs de Hegel, de la psychologie ensuite et, plus tard encore, avec Gustave Théodore Fechner, d'un des rameaux de celle-ci, la psychologie expérimentale, elle finira par emprunter, les unes après les autres, les thèses explicatives de la sociologie générale, et de l'histoire (chez Taine), de l'archéologie historique (chez Burckhardt),

de l'histoire spéciale et biographique chez les successeurs de ce dernier.

L'explication de l'œuvre d'art en elle-même demeurait donc, en dépit de tous ces échelons successifs que la critique d'art gravissait dans son développement périphérique, au second plan par rapport à l'ampleur du discours périégétique. Vains ou intéressants, les interminables débats des critiques sur la paternité et la datation de l'œuvre associent au critère chronologique « l'image synoptique » dans le but de créer « le tableau de l'époque », froid schéma factologique, d'une conception excessivement documentaire. Les preuves écrites, les actes, les inventaires, les contrats ne sont que des témoins sur les significations extrinsèques de l'œuvre considérée, leur aveuglante multitude tuant, avant qu'elle eût pris forme, la vision sur le véritable sens de l'image artistique.

Si les débuts du XX^e siècle voient naître la critique artistique, c'est aux réflexions d'ordre esthétique des artistes mêmes qu'on le doit, plutôt qu'à une pensée systématique qu'on serait en droit d'attendre de la part des théoriciens proprement dits. Car elles ont été, en effet, à cette époque, innombrables, les réflexions esthétiques des artistes, et non seulement fréquentes en tant que phénomène, mais profondes, c'est-à-dire pleines de sérieux et d'authenticité. Aussi, ne pouvaient-elles manquer d'inciter les théoriciens à penser l'art et ses produits avec un enthousiasme que le passé n'avait jamais connu. L'ambition de créer une « science de l'art », ayant un objet à soi (l'œuvre) et des méthodes comparables à celles des sciences de la nature, appelle leur attention non seulement sur les phénomènes artistiques contemporains, dont les résonances spirituelles étaient aussi variées que touffues, mais encore sur ceux de ce passé qu'ils se mettent à interpréter en partant d'autres systèmes idéels.

Max Dessoir est le créateur de plein droit de la théorie des arts. Lorsqu'en 1906 il fonda, avec Emil Utitz la « Zeit-

schrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft », ce mérite — d'avoir entrevu la possibilité de faire de la critique d'art une discipline, une « *théorie* » — il le partageait pourtant avec quelques autres : Adolph Hildebrandt, le sculpteur, et le peintre Hans von Marées sont les fondateurs de la « pure visualité » en critique (*Reine Sichtbarkeit*), dont il est probable que le rayonnement spirituel dans l'époque n'aurait pas été si formidable sans des affinités bien évidentes entre ses créateurs et l'épistémologue, critique et esthéticien Konrad Fiedler, ainsi qu'avec Heinrich Wölfflin, historien de l'art et père d'une « histoire de l'art dépourvue de noms propres », mais où seules des typologies de style seraient toutes-révélatrices. Se débarrassant du discours périégétique, la nouvelle théorie va droit au cœur du problème : le contenu par lui-même de l'œuvre, abstraction faite de son sujet anecdotique ou littéraire, c'est-à-dire de cette foule d'affects et d'impulsions qui découlent directement de la force d'expression du langage plastique. Quels que soient les thèmes, les œuvres d'art ont pour mission de transmettre aux spectateurs d'une façon immédiate des segments de la vie intérieure de leurs auteurs ; elles sont censées le faire au moyen d'une organisation adéquate de la structure formelle de l'image. Mais, dans cette application à la critique artistique des nouvelles idées concernant la méthode la plus propre à l'exégèse, pourrait-on ne pas reconnaître Goethe, préconiseur de la méthode morphologique et archétype du « paléontologue » des sciences de l'esprit, amoureux de l'« Urphänomen » et de la « forme originale » qu'il cherche passionnément à travers les multiples formes dérivées ? Goethe, enfin, dont nous croyons pouvoir faire descendre Wölfflin et Fiedler...

L'idée que le sens de la vue est créateur de valeurs épistémologiques ou, en d'autres mots, que l'action de voir acquiert grâce à l'image artistique la signification d'un véritable « connaître », se revêtant par cela

même de sens esthétiques qui la font apte de découvrir l'essence de la réalité sans l'aide du concept, s'est accréditée à partir des dernières trente années du XIX^e siècle avec l'apparition de l'*Einfühlung* (concept de l'empathie, intropathie, ou sympathie symbolique) créé par Herder et défini en 1872 par Vischer comme une activité affective qualifiée au niveau de l'esprit. Dès lors, dans une perspective qui demeure malgré tout d'essence romantique, panthéiste — celle du mariage du spirituel et du matériel — les formes du monde extérieur deviennent, par l'effet de cette activité, autant de symboles de notre vie intérieure. Immédiatement après l'apparition de cette idée (« L'action de voir qualifiée pour une fonction cognitive », — Fiedler), W. Worringer lui attribue aussi (en 1908, avec son *Abstraktion und Einfühlung*) le processus d'abstraction, lequel, jusqu'alors semblait exclusivement intellectuel, mais qui, pour notre philosophe, ne signifie que l'« intégration de l'empathie ». En suivant sa marche, l'esthétique de l'empathie formule ensuite l'idée du « transfert intropathique » (ou empathique) qui ne serait que « l'accord foncier du sujet et de l'objet contemplé ». Cette thèse devait aboutir grâce à Théodore Lipps à l'attribution d'un caractère psychologique à la notion rendue d'ailleurs équivalente de celle créée par Jean-Marie Guyau, notamment « la sympathie — comme sociabilité ». L'esthétique de Guyau en est effectivement fondée, puisqu'il attribue à l'art le rôle d'un *liant* entre l'homme et son univers (animé ou inanimé), entre l'individu humain engagé dans le dialogue avec l'environnement, et les éléments de celui-ci.

Avec Karl Groos, créateur de la théorie de l'« art en tant que jeu » — théorie qui connaît de nos jours un renouveau de faveur —, la spécificité de l'esthétique réside justement dans l'élément ludique contenu dans l'« innere Nachahmung » (« imitation interne »), sorte de « revivre l'objet » (« *Nacherleben* ») perçu exté-

rieurement en tant que structure (laquelle peut même être *spatiale*) et transformé à l'aide de cette opération du « revivre » dans un processus de vie intérieure se consumant *temporellement*. L'image artistique (« Schein »), *pleinière* comme seules les sensations le sont, et *ordonnée*, comme seuls les concepts peuvent l'être, jouit par conséquent des statuts d'un type d'existence équivoque — n'étant tout-à-fait du genre ni des premières, ni des seconds, mais comportant certains caractères des deux —, ce qui peut l'amener à occuper une place de choix dans l'ensemble de l'activité spirituelle humaine, à conquérir notre *vertex*, le sommet de notre être, à acquérir donc de la *verticalité*. De fait, c'est bien la *verticalité* qui constitue la dimension spécifique de l'acte esthétique se déroulant parmi les hauteurs des aspirations humaines et la profondeur de la vie spirituelle mesurée au degré d'humanisme atteint par le sujet.

La mise en rapport de la doctrine de l'empathie avec les théories symbolistes de l'art, affirmées au seuil du nouveau siècle, et tout particulièrement avec l'idée du « symbole évocateur », suivant laquelle un objet peut être institué comme symbole de certaines réactions émotives réfléchies intropathiquement dans son image, a permis à la critique de marquer un nouveau pas, dans son développement de teinte positiviste en formulant la théorie de l'« illusion symbolique » propre à l'art. L'illusion symbolique nous fait espérer qu'il existerait dans la nature (animée ou non) un sens homologue à celui que nous nous reconnaissons avoir dans la vie. Dans ce contexte également, c'est *Johannes Volkelt* qui aura mené cette esthétique à son apogée, puisqu'elle équivaut chez lui la technique de l'intégration de l'homme dans le monde. Une sorte de « vision des sens affectifs » remplissant notre vie objective (« Gefühlserfülltes Anschauen »), voici le plus célèbre des concepts de Volkelt et qui, par ailleurs, a prêté une nouvelle vigueur aux schémas

idéals des catégories esthétiques. Un an après la parution du premier volume de l'*Aesthetik* de Volkelt (1905), *Max Dressoir* qui devait le supplanter en importance, entreprenait de faire la critique de toute l'esthétique précédente et de démontrer les nombreux inconvénients de la doctrine de l'empathie qu'il tenait, entre autres, pour insuffisante lorsqu'il s'agit, par exemple, d'expliquer des phénomènes artistiques basés sur l'harmonie formelle et la régularité, sans l'aide des représentations physiomorphes (ce sont l'art décoratif, l'art ornemental, l'architecture). Dressoir préconisait dès lors la séparation de l'esthétique d'avec la science générale de l'art, souhaitant de la sorte en tout premier lieu empêcher la dissolution de l'activité du théoricien de l'art dans une espèce d'exercice spirituel à valeur sotérique, comme c'est au fond le cas de l'intégration de l'homme dans le monde. Sans qu'il se soit effectivement proposé de proclamer le caractère empirique de l'art, Dressoir n'en a pas moins encouragé la critique artistique à cette attitude, laquelle est d'ailleurs demeurée un acquis de la pensée sur l'art et sur la mise-en-théorie de l'art, depuis l'esthétique expérimentale aux courants de l'actualité : la linguistique artistique, le structuralisme, la sémiologie, la sémantique et, enfin, la théorie de l'information. *Ernest Cassirer*, lui, s'avère un précurseur de la sémantique (1923 — *Philosophie des formes symboliques*), puisqu'en s'adonnant pour la première fois à une analyse du genre dans le cadre de l'affirmation que l'art serait un comportement (« ein Sich-Verhalten ») de l'homme dans l'acte de s'exprimer soi-même, il procède à l'individuation des caractères de l'expression à l'aide d'une « théorie des signes », les théoriciens de la nouvelle direction proclamant la possibilité d'une critique basée sur le *décodage des systèmes de signes individuels*, autrement dit sur un système de lecture. L'unique donnée concrète dans les nouvelles propositions sémiologiques, c'est

l'œuvre d'art, ce qui, en fin de comptes, réduit la tâche des chercheurs de *structures formelles typiques* à la seule découverte d'une *logique des formes*, apte de se justifier théoriquement. Le point de vue de Croce qui fait de l'esthétique l'équivalent de la linguistique semble, dans la perspective des nouvelles directions, rien qu'une métaphore. Au fond, la linguistique — entendue en tant que système de détermination du type propre à chaque langage — est l'aboutissement des recherches de tous ceux qui mettent au premier plan le problème de la « communication », à travers l'art; nous citerons dans ce sens Charles Morris — et, pour ne pas être injustes à l'égard d'un précurseur, nous n'oublierons pas non plus J. A. Richards qui aura soutenu quarante ans plus tôt des thèses similaires —; nous rappellerons aussi, sur la même ligne, tous ces récents défenseurs des méthodes usant de l'information dans l'analyse des phénomènes artistiques.



La tentative de renouveler le discours critique sur des bases scientifiques, en ayant recours à la lumière projetée sur les phénomènes esthétiques par les recherches entreprises au sein des diverses disciplines apparentées, a donné des résultats appréciables; c'est le cas, entre autres, de la linguistique structurale, de la sémiologie et de la sémantique (de quelle « secte » qu'elle soit); mais les critiques, tout en se repliant attentivement sur leur mission, tout en reconsidérant continuellement leurs buts, leurs moyens et leurs méthodes, jusqu'au domaine même et aux traits qui le différencient des autres disciplines, n'ont pourtant pas gagné l'appréciation du grand public, encore moins sa sympathie et son intérêt quant à l'intense travail qu'ils dispensent, semé parfois de téméraires efforts héroïques; d'autant moins peut-il s'agir de le voir « homologué » en guise de récompense! Criant encore « harro sur le baudet »,

comme les fauves à l'âne innocent, dans La Fontaine, on se plaît toujours à accuser de « formel » ce genre de labeur, cette critique artistique alourdie de technicité et de verbalisme; d'ailleurs, l'objection générale concernant « la technicité du langage critique » est devenue un véritable slogan répété à qui mieux-mieux. Jamais peut-être comme de nos jours, n'aura-t-on formulé plus de doutes, ni de plus puissants, sur la légitimité et l'utilité de la critique moderne accusée de devenir, sous les yeux effarés du public, une sorte de « technique absolue ». La projection d'« un écran linguistique » entre le jugement critique et sa formulation destinée au lecteur ou à l'auditeur (cf. Marcello Pagnini — *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970) et le fait d'« opérer sur le langage par le langage » (cf. Roland Barthes), ce qui amène dans les masses l'impression d'un jeu alexandrin, d'une superfétation du raffinement intellectuel, ont pour résultat d'éloigner des textes actuels de la critique le gros des lecteurs qui les taxent de pédants et vains. Comme l'explique si bien Sergio Pautasso dans *Le frontiere della critica* (Milano, Rizzoli, 1972), pour le lecteur quelconque la critique nouvelle serait devenue « un merveilleux mécanisme destiné à n'être que l'illusoire succédané d'une invention qui semble atteinte de stérilité » (p. 131).

Se pose à nouveau — et pour la quatrième fois? — le problème de la légitimité du discours critique; qu'il s'agisse d'explication de caractère historique ou sociologique, simplement psychologique (amplifiée ou pas de sondages dans le domaine de la psychologie des abîmes de l'être), voire même tout bonnement biographique (dans le style de Vasari), ce que l'on exige du discours critique c'est qu'il concerne effectivement le contenu de l'œuvre d'art. On continue, sans doute, de parler de linguistique, de structuralisme, de « Nouvelle Critique », de sémiologie, de sémantique et de la théorie de l'information — par conséquent aussi de Fernand de

Saussure, Roman Jakobson, Sklovsky, Blanchot, Roland Barthes, Poulet et autres, du Cercle de Prague enfin, autant d'innovateurs pleins de mérite du domaine de l'exégèse critique de l'œuvre artistique —, mais l'image d'une critique narcissiste se reflétant satisfaite dans ses propres nappes d'eau, pour le seul plaisir de s'entendre parler soi-même, continue d'être dénoncée et répudiée.

Il arrive ci ou là — on ne saurait le nier — que la critique des structures formelles jouisse d'adeptes, souvent fanatiques, lesquels vont jusqu'à contester tout autre genre de critique, mais, lors même qu'elle est accidentellement homologuée dans certains de ses objectifs, la critique des structures formelles se voit amendée dans le vieux sens. C'est Suzanne Langer avec sa *Philosophy in a New Key* qui nous le prouve. La découverte de l'« illusion primaire » que cette subtile théoricienne affirme être la base de toute induction subconsciente en musique, ou du « temps virtuel » dans le domaine des arts figuratifs (spatiaux), n'est réalisable qu'avec la collaboration de tout notre univers personnel; il est nécessaire que la « *Lebenswelt* » de chaque individu humain consommateur d'art s'engage dans le déchiffrement du contenu de l'œuvre artistique.

« Signe unitaire imposé à notre entendement » (A. Pagliaro), l'œuvre d'art exige, suivant S. C. Pepper, une compréhension « contextuelle ». En d'autres mots, il s'agit d'introduire à nouveau dans le monde de la critique artistique ces références historiques à l'univers social auquel elle ressortit et à l'expérience humaine générale qu'elle exprime, tout en exprimant aussi l'expérience de l'artiste.

Étant donné qu'ils ressentent comme une faute tragique, comme une sorte de *hybris*, l'absence de perspective sur le tout, cette perspective d'Aristote, les partisans de la grammaire stylistique s'essaient à différencier dans leur système de « *saper vedere* » ou de « *saper leggere* » les données significatives ou pertinentes,

des autres qu'ils désignent sous les vocables d'« accidentelles » ou d'« irréelles », car, disent-ils, « distinguer ce qui, dans la réalité, est réel, constitue le centre du problème de la critique structurale » (Gianfranco Contini, dans *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970). Ou encore: « Toute position stylistique, je dirais même grammaticale, est une position *gnoséologique* » (idem, *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947). Mais qui s'ingénierait jamais à nier le caractère *gnoséologique* de l'analyse linguistique laquelle défait l'œuvre dans ses éléments, ou de la synthèse qui, tout au contraire, la refait à partir de signes alphabétiques expressifs? Le fait d'avoir éprouvé le besoin de reformuler cette vérité implicite nous semble l'effet d'un certain complexe de culpabilité ressenti à force de rengaines trop souvent répétées par le public contre les « meta-langages » et la « para-poésie » de la critique nouvelle.

D'autres fois, la nouvelle critique recourt, telle Ana-Maria Noferi, à la « syntaxe en tant que fonction organisatrice » et comprise comme une « vision législatrice » (« *visione legislativa* »); c'est déduire du caractère concret de l'image artistique (« la *fisicità* ») sa fonction d'instrument de connaissance s'ajoutant à l'instrument intellectuel -- la notion, le jugement, le raisonnement de la pensée abstraite, théorétique.

Georges Poulet, dans les *Chemins actuels de la critique* (Paris, Plon, 1967), considère que l'acte critique par excellence est celui dans lequel, à travers l'œuvre, on découvre, respectivement, les *fréquences significantes* et les *obsessions révélatrices*, ce qui implique, en dernière analyse, un retour à l'unité de caractère de la critique saint-beuviennne.

A la lumière de la toute récente « *phénoménologie de la lecture* », l'acte critique redevient l'enchaînement des transformations du « moi », tout au long de l'acte de réception de l'œuvre, à l'intérieur d'une conscience critique; jusqu'à aboutir à la

totale « compréhension » de l'œuvre d'art, c'est-à-dire à « cette coïncidence entre la conscience critique et le 'moi' profond de l'œuvre », la marche est longue et dramatique : inadhérences, imperméabilité de la conscience à l'égard de la substance du chef-d'œuvre, manque d'osmose momentanée, tas d'embûches difficiles à vaincre et à transgresser sans lutte... C'est cela qui définit la « critique d'identification ». Ce principe signifie, certes, la dépersonnalisation relative de la critique artistique, la censure et la prohibition de certains comportements mentaux et affectifs, l'élimination des préjugés autant que des images et des concepts préfabriqués ; mais, il signifie en même temps la « personnalisation progressive de l'œuvre », la qualification de l'objet pourvu de message esthétique, en le rendant apte de participer au dialogue comme un interlocuteur simili-humain, voire même humain, puisqu'en toute dernière instance l'œuvre artistique s'identifie à la vie intérieure de l'artiste, avec lequel, grâce à elle, le spectateur établit, par delà les distances et le temps, des rapports de fraternité.

« L'acte critique optimal est acte d'amour » écrit Pagnini (*Struttura letteraria e metodo critico*). Il donne de l'appétence pour une vision des rapports de sympathie interhumains déchiffrables dans les relations de l'être avec l'œuvre en cause.

L'idée de rebâtir « l'univers artistique » ou le « cosmos littéraire » — dont on peut se rendre maître à l'aide d'une complexité de signes — semble rapprocher aujourd'hui les deux systèmes de pensée, si différents par ailleurs, du monde de la critique. « Le complexe système de signes déchiffrables par le consommateur d'œuvres d'art, non seulement qu'il constitue et contrôle le signifié même (autre-ment dit, c'est le complexe sensoriel qui dirige l'être vers le conceptuel et l'affectif traduits par des signes), mais lui confert de plus l'élément esthétique qui le diffé-

rencie » (Pagnini, *Critique du fonctionnel*, p. 157). Cela requiert autant de « rigueur méthodologique » (par référence aux techniques et procédés contrôlables) que de « disponibilité réflexive » (cf. Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1971).

Le même Sergio Pautasso (*op. cit.*, p. 136), affirme que le « champ de la critique est si vaste qu'il peut consentir à d'amples espaces de recherche, soit aux opérations les plus risquées sur le plan technique, soit à une démarche plus médiate », telle que, par exemple, le type d'autobiographie artistique et littéraire entreprise par Enzo Siciliano, qui considère que le genre d'œuvre goûtée par le critique peut fournir la clef de déchiffrement de sa nature humaine.

« La lecture critique — disait Pagnini à propos de la lecture littéraire, bien que cela s'applique également aussi aux autres arts — est une combinaison cohérente des éléments de la perception, un choix dans le champ touffu de l'entropie, déterminé par la présence péculiaire du message de l'œuvre » (*op. cit.*, p. 14, chap. « Lettura critica e metacritica del sonetto venti di Shakespeare »).

Ce disant, voici donc aussi l'entropie du critique (ou de tout autre qui en adopterait le point de vue) engagée dans l'acte de transsubstantiation de la conscience critique dans celle de l'œuvre.

Face à de semblables thèses, mais dans d'autres circonstances, on évoqua souvent les idées de Georg Lukács sur « l'art, expression du vivre le plus pur », sur « la non-transcendance du caractère du vivre » (« Die nicht-transzendierende Erlebnishaftigkeit »), en les rapportant à un mode de concevoir l'acte de la critique comme une amplification de la subjectivité rendue potentielle, telle une emphase de la conscience individuelle, à laquelle on aboutit en vivant l'expérience esthétique qui seule, amène le développement de la sensibilité humaine et contribue à la connaissance de soi-même.

La liaison indissoluble qui existe entre l'acte de l'objectivation et le développement de la sensibilité humaine — soulignée par Marx dans ses manuscrits économique-philosophiques — nous délivre le noyau du processus de développement de la conscience de soi-même au moyen de la réception de l'art. La corrélation qui existe entre la téléologie et la causalité, entre les initiatives de la conscience et l'étude des séries causales objectives, sous peine d'un inexorable échec (« bei Strafe des Untergangs » - K. Marx), explique pourquoi un premier mouvement circulaire, d'extériorisation et d'objectivation du sujet, puis de rétraction en lui-même (théorie formulée par Lukács), constitue le prototype de la réception artistique la plus adéquate à la mentalité moderne. La critique artistique de nos jours se précise de mieux en mieux comme une discipline fondée tout autant sur la philosophie que sur l'histoire de l'art; elle représente en somme le « décodage » des

structures spatiales dans le cadre desquelles le processus de création s'est objectivé, ainsi que leur transposition dans la clef temporelle, autrement dit la réfection du processus qui leur a prêté vie. Lorsque le mouvement circulaire dont nous parlions tantôt touche à sa fin, des rapports humains hors l'espace et le temps, hors l'imperméabilité des cultures, s'établissent avec le créateur de l'œuvre.

« Nos rapports avec les œuvres d'art — dit Claude Roy, dans *Défense de la littérature*, Gallimard, Paris, 1968 — doivent devenir de plus en plus semblables à nos rapports avec les êtres vivants; une écriture (lisez: type de texture formelle artistique) est « le propre instrument de la responsabilité artistique », c'est-à-dire « un acte de solidarité historique, un miroir signifiant de la société »; « la forme cultivée devient, dans ses intentions humaines, fonction, rapport entre la création poétique et la société ».

Notes ¹ Le fait s'est produit de manière significative à l'aurore de notre siècle, en 1900, lorsque Croce a publié dans *Atti dell'Accademia Pontiana* ses

fécondes *Testi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*.