

Formativité et auto-transcendance dans l'*Esthétique* de Luigi Pareyson

EMANUELE ANTONELLI*

ABSTRACT: In this paper we argue that Pareyson's notion of *formativity* is germane to the notion of *self-transcendence* recently put forward in the vast domain of the sciences of the self-organization of complex systems. Following Jean-Pierre Dupuy's approach, we will not *apply* this notion to the analysis of Pareyson's theory; we will, instead, show — by referring to the numerous *topoi* where often surprisingly precise parallelisms, convergences and semantic identities are to be found — that, though being largely independent in their genesis, the logics of the two notions are already consistent with each-other. As a result, we will claim that Pareyson's theory of the work of art is best understood as a study on the integration of different layers of organizational closures.

KEYWORDS: imitation, autonomy, integration, *riuscita*, attractor.

En 2014, la traduction espagnole de l'*Esthétique*¹ de Luigi Pareyson est parue chez les éditions Xorki de Madrid. Tout en étant marginal, cet événement éditorial témoigne d'un intérêt continu envers les œuvres d'un maître de la philosophie italienne dont le mérite principal est encore pour beaucoup, surtout à l'étranger, celui d'avoir entraîné Gianni Vattimo e Umberto Eco.

Le temps nous dira si cette ouverture au débat hispanophone produira des effets majeurs dans la *Wirkungsgeschichte* d'une œuvre qui, disponible en France depuis une dizaine d'année, pourrait trouver déjà aujourd'hui dans le paradigme des théories de l'auto-organisation et de l'auto-transcendance des nouvelles énergies. Le but de cette contribution est justement d'évaluer les niveaux de correspondance, souvent surprenants, entre la théorie de la formativité et cette offre théorique novatrice qui nous vient du parcours

* e.r.antonelli@gmail.com.

1. Toute référence à Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milan, Bompiani [1988²]; trad. fr. de G.A. Tiberghien, *Esthétique. Théorie de la formativité*, Paris, Rue d'Ulm, 2007, en note et dans le texte, sera ainsi formulée (E: p, E^f: p).

éclectique du Centre de Recherche en Epistémologie Appliquée² de l'École Polytechnique de Paris. L'ambition de cet effort est d'en tirer une interprétation originale de l'œuvre de Luigi Pareyson qui puisse en témoigner l'actualité et, au même temps, la versatilité euristique.

L'*Esthétique* de Luigi Pareyson n'est ni une théorie de la perception, ou de la connaissance sensible, ni encore une théorie de la sensibilité comme porte principale ou condition de possibilité de la connaissance en générale; dans ce qui suit nous montrerons les raisons textuelles et logiques qui nous amènent à croire que la meilleure description de son esthétique est celle d'une *étude de l'intégration de niveaux de bouclages auto-transcendants*. L'objectif de ce texte n'est donc pas de forcer l'esthétique de Pareyson dans les formes logiques de la théorie de l'auto-transcendance mais de montrer, en restant adhérents à ses mots, qu'elle y rentre *a priori* et donc d'en révéler les consonances implicites.

On pourrait d'abord rappeler la définition d'*esthétique* offerte par Pareyson; elle nous fournit la clé pour comprendre le texte spécifique et en générale le parcours de l'auteur. À partir de ce texte, il nous sera possible de retrouver les outils qui nous permettront de mettre en évidence les cohérences et convergences profondes avec les théories de l'auto-organisation et, encore, avec les principes fondamentaux qui guident la tentative d'*addendum* offerte par la théorie de l'auto-transcendance auquel Jean-Pierre Dupuy travaille depuis les années quatre-vingt.

Selon Pareyson, l'esthétique ne doit pas être interprétée comme une section spécifique de la philosophie, ni comme une discipline séparée; au contraire, elle est « la philosophie tout entière concentrée sur les problèmes de la beauté et de l'art » (E: 15, E^f: 29)³. Le volume de 1954 propose une analyse de l'expérience esthétique et de l'œuvre d'art dont le but principale est de fuir toute cristallisation analytique: l'expérience esthétique ne peut être étudiée que conjointement à l'objet d'art, l'œuvre d'art à son tour ne peut pas être comprise si on la réduit à objet déterminé et abstrait de son contexte; pour Pareyson l'esthétique est donc « une étude de l'homme qui fait art et dans l'acte de faire art » (E: 9, E^f: 23).

2. Le CREA fut un laboratoire du Département d'Enseignement et Recherche en Humanités et Sciences Sociales de l'École polytechnique. Dès l'origine sa tradition a été double et a concerné aussi bien la modélisation en sciences humaines (modèles d'auto-organisation de systèmes complexes tant cognitifs, qu'économiques et sociaux) que la philosophie des sciences et, en particulier, l'épistémologie des sciences cognitives.

3. Le trait caractéristique de la perspective esthétique est le fait d'être aussi une heureuse rencontre, induite par son objet d'élection, entre d'un côté la « voie vers le haut », inductive, et celle « vers le bas », déductive: un mélange d'expérience et abstraction, au-delà des perversions d'une critique d'art réduite à philologie, et des tendances spéculatives d'une philosophie théorétique métaphysique.

La réflexion esthétique de Pareyson émerge sur l'arrière-plan de l'idéalisme dominant l'académie italienne, en dialogue avec le crocianisme⁴. Si pour Hegel l'art est manifestation de l'Esprit, pour Benedetto Croce l'art se saisit comme expression de l'intuition individuelle de l'Idée. En étant aussi l'épitomé de l'esthétique crocéenne, la notion d'expression nous offre l'occasion d'éclaircir les principales raisons de la divergence pareysonienne⁵. A cet égard, il peut être suffisant de commenter une brève citation à propos du peintre

qui peint sur toile ou sur bois, mais qui n'aurait pas pu peindre du tout, si l'image pressentie, la ligne et la couleur comme elles ont pris forme dans l'imagination, n'avaient pas précédées, à chaque étape du travail, du premier coup de pinceau ou de l'ébauche du croquis aux touches finales, les actions manuelles. Et quand il arrive que certains coups de pinceau soient en avance de l'image, l'artiste, dans sa révision finale, efface et corrige. (Croce 1966: 227–228)

On peut reconduire aisément cette attitude à la métaphore du *programme*, que les théories de l'auto-organisation ont dû abandonner pour surmonter le « théorème d'impossibilité » de Ross Ashby (1962; Dupuy 1982: 226) selon lequel l'auto-organisation était en fait logiquement impossible, tout comme il est impossible pour un programme de s'auto-programmer (Dupuy 2009: 20). Pour Croce, la peinture de tableaux, l'exécution musicale, le chant ou l'inscription d'un poème ne sont éventuellement liées à l'œuvre d'art, c'est à dire à l'intuition exprimée, que de façon contingente, ou instrumentale: en fait Croce reconnaît que la mémoire nécessite souvent le travail physique pour maintenir ou développer l'intuition, mais à son avis sa contribution est toujours seulement contingente. Le même pour ce qui concerne l'externalisation (l'*estrinsecazione*), ce qui n'est nécessaire que pour la question toute pratique de la *communication* de l'intuition:

La frontière entre l'expression et la communication est, dans les faits, sans aucun doute très difficile à percevoir [...] mais la distinction est idéalement claire et doit

4. Benedetto Croce meurt en 1952; les essais qui composent les sept chapitres de *l'Esthétique* de Luigi Pareyson étaient parus sur des revues italiennes déjà à partir de 1950. Le dialogue est en fait une confrontation imposée par l'importance incontournable de l'œuvre de Croce, envers laquelle Pareyson adopte une approche très critique.

5. La contribution plus excentrique de Croce à l'esthétique est la thèse sur l'équivalence entre intuition et expression, selon laquelle « chaque vraie intuition ou représentation est, au même temps (*insieme*), expression. [...] L'esprit n'a d'intuitions qu'en faisant, en formant, en exprimant » (Croce 1909: 47 nous traduisons). On peut donner une interprétation *mécanique* de cette thèse, en y voyant l'évidence du fait que Croce n'aurait pas eu conscience de la différence entre penser et faire (Ducasse: 1929); ou une interprétation *charitable*, selon laquelle Croce aurait compris que l'œuvre d'art n'existe que dans ses interprétations, ce qui sera en fait la thèse de Pareyson, qui soutient que l'œuvre d'art est l'exécution (interprétation) qu'on en donne (E: 221; E^f: 231).

être fermement soutenue [...] La technique ne pénètre pas dans l'art, elle ne se rapporte qu'à la notion de communication.⁶ (*Ibidem*)

Pareyson, en anticipant d'une certaine façon le tournant de la cybernétique qui ouvrira la voie aux sciences de la complexité, démarre d'une hypothèse complètement différente, en partie inspirée, parmi d'autres, par la *Vie de formes* et surtout par l'*Éloge de la main* d'Henri Focillon⁷, où l'on peut lire:

Je ne sépare la main ni du corps ni de l'esprit. Mais entre esprit et main les relations ne sont pas aussi simples que celles d'un chef obéi et d'un docile serviteur. L'esprit fait la main, la main fait l'esprit. Le geste qui ne crée pas, le geste sans lendemain provoque et définit l'état de conscience. Le geste qui crée exerce une action continue sur la vie intérieure. La main arrache le toucher à sa passivité réceptive, elle l'organise pour l'expérience et pour l'action. Elle apprend à l'homme à posséder l'étendue, le poids, la densité, le nombre. Créant un univers inédit, elle y laisse partout son empreinte. Elle se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure. Éducatrice de l'homme, elle le multiplie dans l'espace et dans le temps. (Focillon 1934)

1. L'œuvre d'art comme intégration

Au lieu d'en parler comme de la juxtaposition de deux moments ou aspects parfaitement séparés — parmi lesquels le premier est *idéal* et le deuxième instrumental ou contingent —, comme d'un *software* qui s'extrinsèque dans un *hardware*, ou encore comme d'une forme qui s'oppose au contenu, Pareyson analyse l'œuvre d'art comme un

organisme vivant de sa propre vie et doué d'une légalité interne: totalité irrépétibile dans sa singularité, indépendante dans son autonomie, exemplaire dans sa valeur, conclue et ouverte au même temps dans sa netteté, qui renferme un infini, parfaite dans l'harmonie et unité de sa loi de cohérence, entière dans l'adéquation entre les parties et le tout. (Pareyson 1992d: 89)

On y reconnaît l'inspiration kantienne, selon laquelle l'art est beau quand il rassemble à la nature, proposition dont la réciproque vaut aussi,

6. Cf. aussi (Croce 1909: 50–51, 96–97, 103, III–III7). Cela a conduit Croce à soutenir que: « Une expression appropriée, si appropriée, est aussi belle; la beauté n'étant rien de plus que la précision de l'image, et par conséquent de l'expression » (CROCE 1921: 48).

7. D'ailleurs, il fera référence à la doctrine goethéenne, d'inspiration herderienne, du *Dreingreifen*: y mettre les mains, étant donné que « c'est dans les doigts qu'on trouve le siège de la créativité », à la doctrine du travail de Valéry, et encore à Etienne Gilson où il retrouve la centralité de l'aspect fabriqué, technique, manuel et opératoire de l'art, et enfin, parmi les italiens, à Mario Fubini (PAREYSON 1974: 88, 179).

c'est-à-dire la nature est belle quand elle rassemble à l'art. Mais Pareyson se concentre sur un détail qui chez Kant n'a pas trop d'importance et qui par contre mérite d'être considéré avec attention. Il décrit l'œuvre d'art comme le résultat⁸ d'un processus très particulier dont le trait caractéristique, qui bouleverse la métaphorique du programme, est la *formativité*⁹.

Avec cette notion, Pareyson indique « l'union inséparable de production et invention » (1992a: 22), d'intention et action, moments simultanés et coessentiels¹⁰ d'un processus dont l'œuvre d'art est le résultat. La formativité est « un faire, en inventant en même temps la manière de faire »¹¹ (E: 10, E^f: 24). Ailleurs il dira que dans l'œuvre d'art, « il s'agit d'un faire qui loin de présupposer le connaître, le prévient et le prépare, il s'agit d'une *réalisation sans projet*, d'un accomplissement *suspendu* à lui-même » (1992b: 31, je souligne).

Loin d'être la traduction d'une idée qui précède la réalisation, voire de l'exécution d'un programme, l'œuvre d'art est le résultat d'un processus de production, d'un *poiein* (Vattimo 1967), doué d'un caractère essentiellement tentatif, planifié mais aventureux au même temps¹². Seulement *après coup* (en français dans la rhétorique du philosophe italien), l'œuvre d'art réussite montre sa propre nécessité et légalité: seulement « en se retournant (*volgendo indietro lo sguardo*) » (E: 79, E^f: 94) on peut saisir l'unité du parcours et son intrinsèque nécessité. L'œuvre, quand réussit, si elle réussit, *a posteriori* émerge comme la seule issue possible de sa propre histoire de tentatives; comme si elle n'avait pas pu, ni en fait pourrait¹³, être différente de ce qu'elle est.

8. Selon Pareyson, dans des termes méthodologiques généralissimes, l'œuvre d'art est en premier lieu le résultat d'un processus et au même temps mémoire actuelle et permanente évocation du processus même; si elle n'est pas saisie comme telle, elle n'est pas saisie du tout.

9. Ce concept vise un des problèmes fondamentaux de l'esthétique, c'est-à-dire le rapport entre « physicité et spiritualité, tentative et organisation, liberté et légalité » (PAREYSON 1992f: 216). Dans l'œuvre d'art, le tout et les parties se réclament mutuellement. Les parties révèlent le tout qui en a gouverné l'ordre et la disposition. En ce sens, le détail né révèle pas le style en tant qu'exercice de précision, mais en tant que partie qui se relie et connecte au tout (E: 108, E^f: 121).

10. Pour Pareyson il s'agit d'un principe généralissime: corps et esprit sont une seule et même chose.

11. Il faudra se rappeler que lorsqu'on traduit en français 'modo' par 'manière', il s'agit d'un choix terminologique paradoxale étant donné que 'maniera' en italien est justement ce qui s'oppose à la formativité.

12. Avec l'invention, l'intention et la réalisation, Pareyson intègre dans le processus dont l'œuvre d'art est le résultat, l'histoire des tentatives, ébauches, esquisses et excitations qui la précède en tant qu'issue.

13. Le concept de unitotalité, qui a beaucoup à faire avec la notion d'organisme, devient important lorsque Pareyson fait face aux problèmes de la gestion physique de l'œuvre d'art, lors des restaurations: si l'œuvre, à *posteriori*, nous paraît comme le résultat d'une intime harmonie, cohérence et intégration des parties c'est parce qu'elle n'est justement pas le produit d'une juxtaposition, mais d'une croissance commune où les parties s'imposent mutuellement leurs propres lois immanentes en fondant ensemble une nouvelle: la substitution d'un morceaux d'une œuvre est aussi absurde, à la rigueur de celle d'un membre d'une famille (E: 106, E^f: 118).

Et pourtant, nous rappelle Pareyson, elle est le résultat surprenant d'une série de contingences parmi lesquelles l'artiste a pu saisir l'occasion (lo *spunto*) offerte par la matière, et au même temps dominer l'incertitude du succès, le danger de la faillite, le risque de la dispersion: essais, tentatives, tâtonnements dans lesquels « l'on aiguillonne la lettre pour en évoquer l'esprit, l'on prépare la matière à l'avènement de la forme (atto della *catalizzazione*) » (E: 85, E^f: 100: je souligne). Au royaume des multiples possibilités, dont la contingence risque à tout moment d'évoquer la liberté illimitée de l'arbitraire, l'artiste doit savoir s'approprier la nécessité implacable d'une loi, l'irremplaçable unicité d'un ordre, l'inflexible légalité d'une norme, qui ne supprime pas cette contingence mais la font briller d'une lumière nouvelle et inattendue. Et c'est en cela que consiste le charme de l'œuvre d'art: « elle émerveille et frappe par la contingence du processus qui l'accomplit » (E: 92, E^f: 109).

Le contraste avec Croce n'amène non plus Pareyson à exagérer dans l'oscillation: s'il ne s'agit pas d'un projet parfaitement prédéterminé, il ne s'agit non plus d'un procédé chaotique et arbitraire: la condition de la tentative n'est ni l'ordre ni le chaos, ni la loi prédéterminée ni le hasard, ni la certitude ni l'ignorance, mais une cohérence significative qui procède du désordre et qui, au fur et à mesure que se donne, se renforce.

La formativité n'est donc ni un marcher à l'aveuglette¹⁴, ni un courir sûrs vers le but, mais un mélange d'incertitude et d'assurance (*padronanza*): d'un côté l'on penserait que l'artiste agisse comme s'il était *conduit*, mais en fait il « poursuit un but qu'il ne connaît qu'une fois qu'il l'a atteint » (E: 76, E^f: 91)¹⁵. L'art, dit encore Pareyson, est un *facere* qui est *perficere*: un porter à terme le processus dont l'œuvre n'est que le dernier moment, une conclusion qui inclut le processus, mais dont elle n'est pas la fin (E: 10, E^f: 25). Néanmoins, il s'agit de « un *parfaire* sans savoir par avance ce qui reste à faire pour accomplir ce qu'il fait » (1992b: 31).

La solution théorique de Pareyson est de se débarrasser du préjudice selon lequel la forme est toujours déjà et seulement *formée*, comme si elle venait au monde mûre et achevée. Pareyson introduit les deux concepts fondamentaux de la théorie de la formativité: l'œuvre en tant que forme « agit comme *formante* avant même d'exister comme *formée* » (E: 10, E^f: 25): autrement dit, « elle n'existe que quand elle est achevée, mais commence à agir avant » (*ibidem*), « la forme s'anticipe jusqu'à diriger la production

14. « La forme est active avant même d'exister; elle est pressante et propulsive avant même d'être conclusive et satisfaisante » (E: 76, E^f: 90), elle n'existe pas avant d'être exécutée mais néanmoins elle est déjà présente dans l'exécution.

15. Parmi d'autres formulations, celle-ci rappelle à l'esprit les vers du poète Machado: « Caminante, son tus huellas / el camino y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar ».

qu'on en fait, et l'opération se dispose à se faire conduire par son résultat »: en fait, dit Pareyson peu après, « la réussite exerce un véritable *attrait* sur les opérations dont elle sera le résultat » (ivi: 33). Dans ces textes, les notions au centre du travail des théoriciens et scientifiques de la complexité résonnent avec une clarté surprenante. On pourrait se référer au principe de l'ordre par le bruit qui a guidé le travail de Henri Atlan (1979), ou retrouver dans l'utilisation de la notion d'attracteur *futur* associée à celle de *réussite* une référence assez incroyable aux expériences mathématiques qui ont ponctuées le travail de George Polya, comme la renommée *urne*, d'où l'on a tiré le principe de la complexité par le bruit (Dupuy 2011: 1–21). Le renvoi à la notion de *path-dependence*, fondamentale dans l'application des sciences de la complexité à la pensée de l'évolution, par exemple dans le contexte des études sur l'histoire de la technique et de la technologie (Arthur 1994), est ici encore plus évident.

Si la relation ambiguë entre l'attracteur et la dynamique qui paraît en être conduite lorsqu'elle en est en fait la cause, est caractéristique des phénomènes qu'on cherche à regrouper par la notion d'auto-transcendance¹⁶, alors l'œuvre d'art, au moins selon les mots très précis de Pareyson, est incontestablement le résultat d'un phénomène auto-transcendant.

Pareyson intègre dans sa synthèse d'autres notions communes de l'esthétique qui nous aideront à mieux comprendre l'étendue du concept de formativité et des analogies avec les notions de la galaxie sémantique de l'auto-transcendance. De cet exercice, on propose de tirer la définition suivant: *l'art est une formativité qui se spécifie dans un contenu, en formant une matière*¹⁷ selon une loi immanente.

Le contenu de l'œuvre d'art est la personnalité de l'artiste dans l'acte de se faire en tant que manière de former; il est l'esprit de la personne en tant que somme d'expérience, émotions, pensées, mœurs, idéaux, valeurs, croyances et aspirations, dans un mot, en tant que singularité irrépétible; il est évident qu'il n'est pas contenu en tant que *sujet* de l'œuvre, mais en tant que *manière* personnelle d'être de l'artiste, « la "manière" dont elle [sa spécifique loi individuelle] a été formée » (E: 28, E^f: 43)¹⁸.

La matière, quant à elle, est essentiellement ce qui est formé. Encore une fois, le principe primordial de l'analyse de Pareyson est la synthèse, ou intégration: la matière n'est jamais seulement une substance brute dont on pourrait disposer librement, ni elle est cherchée ou désirée en tant

16. On peut en fait lire, sous la plume de Jean-Pierre Dupuy, un texte comme le suivant: « La théorie des systèmes inventera d'ailleurs un terme pour parler de ce rapport paradoxal entre une dynamique et son attracteur. Elle parlera d'"autotranscendance" » (DUPUY 1994: 109).

17. L'importance de la matière, de sa dignité pour ainsi dire, est un autre legs que Pareyson cueille de l'héritage goethéen (PAREYSON 1974: 122–123).

18. La consonance implicite entre ces passages et la notion de *individuelle Gesetz* élaborée par Georg Simmel a été très bien explorée par Alessandro Ferrara (1998: 60–70, notamment 68).

que telle par l'artiste; au contraire, elle est au même temps contrainte et condition de possibilité, c'est-à-dire *spunto*, occasion de créer. L'artiste qui viole la légalité interne de la matière pour lui imposer une forme étrangère, qui n'y a rien à faire, comme s'il était conduit par une conception crocéenne du faire artistique en tant que simple exécution d'intuitions ou intentions parfaitement pré-ordonnées, selon Pareyson n'arrivera à créer rien de sincèrement artistique.

L'artiste médiocre est celui auquel le conditionnement de la matière apparaît comme une limitation de sa propre liberté, et qui donc croit d'avoir à réaliser son but en luttant contre la matière, en en contrariant la nature. En se sentant obligé par la matière, il veut la vaincre; [...] il veut imposer sa propre volonté. Ainsi traitée, la matière se dresse en obstacle, et l'artiste ne peut que faire faillite. Au contraire, pour le grand artiste, le conditionnement de la matière, loin de paraître un obstacle, est plutôt une facilitation, une occasion, une voie de réalisation: contrainte non pas subie, mais acceptée et vaincue.¹⁹ (Pareyson 1974: 124)

L'intention formative (« formatrice » en italien) se définit comme adoption de la matière et de la vocation formelle qu'elle amène dans ses propres résistances intrinsèques; à son tour, le choix de la matière s'accomplit comme naissance de l'intention formative. La *formativité* est un nom de l'auto-transcendance dans la mesure où elle pose le résultat, la forme formée, comme une force externe qui détermine, même malgré l'intention de l'artiste, la loi de ses choix — faute de quoi il n'y aura tout simplement pas d'art.

La loi de l'art, en fin, est sa propre *réussite*: l'artiste n'a d'autre loi que la règle individuelle et particulière de l'œuvre qu'il est en train de faire, ni autre guide, ou conduite, que le *présage* de sa réussite; mais pour qu'une telle forme *formans* arrive à s'imposer, il faut qu'aucune de légalités locales ou partielles s'impose à son tour, ni soit écrasée. L'action réciproque se développe dans la rencontre d'une matière douée de sa propre légalité et d'une personnalité avec ses propres caractéristiques, mais ni l'une ni l'autre peuvent être fixes ni rigides. La loi de l'œuvre en tant que *réussite* est donc au même temps et d'une façon indissoluble forme formante et forme formée: loi du processus dont elle est *au même temps* le résultat. Il est en ce sens donc que le concept de *réussite*, ou d'œuvre d'art tout court, peut trouver son analogie avec des concepts d'autres disciplines croisées par la théorie de l'auto-transcendance, comme dans les cas de la valeur ou du sacré (Dupuy 2009; Orléan 2011).

La formativité est un processus essentiellement tentatif, une histoire complexe et aventureuse où inspiration, improvisation, compétence, dialogue avec la matière et domination obtenue à travers l'obéissance que celle-ci exige,

19. Comme pour la matière, tout aussi pour les règles, « la sensation de liberté naît dans la contrainte qu'on s'impose » (PAREYSON 1974: 194).

se mélangent dans une loi individuelle, dont l'universalité consiste dans sa propre autonomie. L'œuvre *réussit* seulement si en la faisant, l'artiste trouve la manière dans laquelle elle — et elle seulement, en étant l'œuvre une production déterminée, d'un moment déterminé, avec une matière déterminée, par un sujet déterminé, jeté à son tour dans une période déterminée — *doit* se faire²⁰. En ce *doit* se concentre l'esthétique pareysonienne: l'artiste n'est soumis à aucune loi externe au faire qu'il est en train de faire, qui néanmoins exige tout et qui du début se pose aussi comme seul critère d'évaluation. Là encore nous trouvons une sanction de la nature auto-transcendante du processus décrit par Pareyson. La réussite est l'attracteur vers lequel la dynamique de la formativité tend, tout en en étant la seule cause.

Jusqu'à présent on a vu que Pareyson intègre le moment de l'invention et celui de l'exécution, en introduisant une sorte d'action réciproque (*Wechselwirkung*) constante et indivisible entre les deux pôles de l'opération à laquelle s'ajoute l'attraction du résultat. Le faire qui, tentativement, invente la manière de faire, le *former*, est en plus une activité qui touche et implique la totalité de la *personne* dans sa relation à l'objet: s'il n'y a pas d'idée, ni d'intention interne et idéale à transférer ou traduire instrumentalement à l'externe dans une forme contingente et supplémentaire, à proprement parler il n'y a non plus une personnalité complètement achevée, formée, qui puisse se charger légitimement du rôle analytique d'agent formateur.

C'est ainsi que la subjectivité de l'artiste entre de manière de plus en plus prépondérante dans l'analyse de Pareyson. L'œuvre, au contraire que chez Croce, ne réussit que si la personnalité de l'artiste accepte de, et arrive à, se faire *style*. Mais la personnalité ne se fait style que si elle accepte de se faire elle-même pendant qu'elle se fait style. Pareyson vise à affaiblir tout dualisme. Les concepts de personnalité, caractère, forme, style, contenu, intention, action, ne sont que des abstractions générées par la perspective spécifique choisie dans l'analyse de l'œuvre non pas pendant qu'elle se fait, mais en tant qu'œuvre achevée. À y trop insister, on risque toujours de les cristalliser et de finir par les opposer dans des faux dualismes qui à leur tour faussent la réalité de l'œuvre d'art. Celle-ci est au contraire légalité qui se génère dans la tentative, un faire qui, en faisant, trouve sa propre manière de faire.

De la même façon, la personnalité se fait telle pendant qu'elle se fait style; *a priori* il n'y a jamais une donnée idéale, intérieure, ou subjective, qui trouve

20. Parmi les diverses déterminations, conditions de possibilité ou quasi-causalités auxquelles l'œuvre est soumise dans son processus de formation, Pareyson s'intéresse à la notion d'*inspiration* ou d'*occasion* en les décrivant comme quelque chose qui est « au même temps insignifiant, accidentel et fortuit mais aussi absolument nécessaire, indispensable [...], aussi nécessaire que le nécessaire », mais « c'est quelque chose qui est un rien » (1992e: 159, 164). D'ailleurs, en commentant Valéry, il en recevra la thèse selon laquelle l'*inspiration* est une qualité qui n'existe que dans les yeux de l'interprète (PAREYSON 1974b: 180).

hors de soi, une manière de s'exprimer, une forme ou une matière; il n'y a pas d'externe qui s'oppose à — ou se retrouve dans — un interne, ni un avant à un après, ni une idée à une expression, ni un *software* à un *hardware*, ni une matière à une forme, ni une intention qui trouve la bonne réalisation technique ou la bonne action. Comme l'intention, ou l'idée, se fait forme dans son surgir même, et se détermine en tant que telle seulement dans et à l'occasion fournie par la matière, de la même façon la personnalité se fait personnalité pendant qu'elle se fait style. Déjà lorsqu'il répond à l'appel de la matière²¹, l'artiste qui fait l'œuvre devient partie du processus formatif au même titre que l'œuvre même. Le faire de l'artiste est donc un faire qui pendant qu'il invente sa propre manière de faire, en fait invente son propre mode d'existence aussi, sa propre loi. Il est seulement dans l'activité formative que la personnalité, en trouvant son propre style, se fait, se forme.

Pareyson montre ainsi d'avoir très bien compris que le processus formatif n'est ni univoque, ni surtout *second*. L'artiste fait l'œuvre mais dans ce faire il se fait lui-même.²² L'attracteur de la dynamique est donc un état qui inclut non seulement la forme et la matière, l'idée et l'expression mais aussi l'artiste, ses instruments et son style.

Le faire de l'artiste, dans l'œuvre de Pareyson est en fait de façon éminente ce faire dans lequel et par lequel l'homme se fait. Si d'un côté donc on trouvait l'esthétique de Croce et sa théorie limite de l'expression, Pareyson ne se borne pas à consommer tout dualisme dans l'œuvre d'art, mais indique la voie pour continuer ce processus dans l'essence de l'homme: l'homme se fait, *complètement* et pour ainsi dire *à fond*, dans son propre faire.

On a ainsi ajouté un autre niveau d'intégration dans l'analyse pareysonienne: intention, exécution et matière se rencontrent dans un faire formatif qui réussit seulement si la personnalité de l'artiste, en se faisant manière de former, en cueillant l'occasion de former offerte par la matière et par les contraintes de la technique et des règles, accepte de se *faire* à son tour. Ce n'est donc pas seulement l'œuvre d'art qui, pour réussir, se doit laisser attirer par son propre résultat, mais le complexe œuvre-artiste tout entier. Autrement dit, le système qui trouvera dans l'attracteur sa loi immanente, inclut l'artiste²³.

21. Pareyson éclaircit du début que la matière n'est jamais désirée en tant que docile, mais justement *parce qu'elle résiste* et ainsi suggère ou exclue des possibilités, introduit une loi. Le même pour ce qui concerne la technique et les règles (PAREYSON 1974b).

22. Au point que Pareyson soutient que: « le processus artistique est celui dans lequel la visée de celui qui l'accomplit est de se placer du point de vue de l'œuvre qu'il est en train de faire, et que l'œuvre ne réussit et n'est bien faite que s'il parvient à s'y placer » (E: 80, E^f: 94).

23. Cela n'impose pas de douter de l'autonomie de l'œuvre accomplie, réussite, vis-à-vis la personnalité de l'artiste; le processus formatif inclue la personnalité de l'artiste se faisant style mais une fois accompli l'œuvre ne nécessite d'aucune référence supplémentaire.

2. L'imitation dans l'art

Après avoir intégré la formation de la personnalité de l'artiste, c'est-à-dire de son style, dans le processus formatif dont la loi et le résultat — forme formante et forme formée — sont représentés par le complexe artiste-œuvre, Pareyson élargisse ultérieurement sa perspective afin d'intégrer ce complexe dans le contexte d'où il sort. L'individu, nous rappelle Pareyson, ne peut être introduit à l'activité artistique que par l'imitation²⁴ — directe, d'un maître, ou indirecte, c'est-à-dire par la médiation des œuvres du canon²⁵ —; mais ce processus présente des intéressantes difficultés.

Selon Pareyson, en fait, la véritable nature de l'imitation c'est de « pouvoir tomber dans la répétition pédante, et se disperser dans des velléités improductives » (E: 154, E^f: 167), par exemple lorsqu'elle est capturée par une tendance au psittacisme, ou encore lorsqu'elle se tourne vers un principe formatif désormais aride et maniériste; au même temps, sa nature est « aussi de pouvoir s'élever à des possibilités créatrices lorsqu'elle se fait inspiration » (*idem*), lorsqu'elle est constituée, et non seulement induite ou accompagnée, par la conscience du fait que le modèle est irrépétibile; dans ce cas

la puissance du modèle possède l'esprit du disciple de façon si intime et si partagée que l'activité de l'imitateur est entraînée et exaltée comme si elle était poussée par sa propre impulsion et transportée par son propre élan (E: 154, E^f: 167).

L'artiste en tant que personnalité qui s'est faite style et l'œuvre en tant que réussite partagent un trait essentiel, qui est celui de l'autonomie, au moins *en cours*. Autrement dit, ils partagent le fait de pouvoir être loi à soi-même.

Or, rappelle Pareyson, dans les deux cas, la légalité interne ainsi générée a aussi le caractère intrinsèque de *susciter des imitations*. Étant donnée la double nature de l'imitation, l'œuvre tout aussi que l'artiste courent toujours le risque d'être malentendus. En premier lieu, banalement, le succès et la reconnaissance qui suivent par conséquent du statut d'exemple obtenu par l'œuvre réussite peuvent être réduits à fonction d'une présumée originalité, ce qui est à la base de ce que Pareyson, très opportunément, ne considère

24. Non pas l'imitation de la nature, mais, ce qui est dans un certain sens encore plus significatif, l'imitation des autres. L'esthétique a en fait relégué l'imitation aux relations entre l'homme et la nature, en participant activement à l'oubli de celle, bien plus fondamentale, entre individus.

25. Dans ses analyses des occasions et des vecteurs d'imitations, Pareyson, de façon proto-herméneutique, garde aussi à l'esprit l'attention au fait que la matière, en ayant ses légalités internes, très rarement nous est léguée pure d'intentions formatives inscrites. Chaque matière nous arrive marquée par une longue tradition de manipulations artistiques que, d'une certaine façon, s'imposent: en étant nées d'une libre mais au même temps réfléchie invention, elles ont la tendance à se perpétuer jusqu'à devenir des lois définitives et incontestables: d'abord styles, en suite techniques.

« qu'un concept romantique d'originalité [qui] suscite de la méfiance envers l'imitation » (E: 148, E^f: 160–161)²⁶.

De toute façon, le cas le plus intéressant de malentendu ou trahison de l'art est celui où l'exemplarité, en cristallisant le complexe « forme formante — forme formée » dans un critère extrinsèque, génère la manière, autrement dit, le cas où l'autonomie est prise pour nomothèse (ou normativité). C'est ce qui se passe lorsqu'elle se pose non seulement comme critère particulier, mais dévient point de repère extérieur, indiscutable, on pourrait dire *point fixe exogène* (Dupuy 1992). Dans ce cas, le faire perd tout simplement son caractère auto-transcendant pour devenir au contraire machinique. L'opération de Pareyson, en reconduisant l'œuvre d'art et la personnalité même de l'artiste à la nature de processus du faire artistique a pour bût justement d'éviter cette issue. En fait, l'imitation zélée (« pedissequa ») a la tendance à transformer la formativité en manière, « le modèle en module, la forme en formule, l'exemple en stéréotype, la recette en règle »; en répétant mécaniquement son modèle, en ne comprenant pas son origine auto-transcendante et non pas tout simplement transcendante, elle le rend absolu (E: 170, E^f: 183). Dans le meilleur des cas, le maniériste va transformer les traits stylistiques de son propre modèle dans des contributions techniques, dans le pire, au lieu de s'inscrire dans la tradition spécifique comme singularité qui recommence dans l'acte de continuer, ne ferait qu'augmenter la série d'une addition (Pareyson 1992c: 42). Mais si en aval, une telle issue générera des faillites, donc, pour ce qui concerne la production d'œuvre d'art une stérilisation des virtualités créatrices, en amont elle aura des effets encore pires.

Tout en étant un passage inévitable, l'imitation est formative, dans le sens technique de Pareyson mais aussi dans le sens commun, seulement lorsqu'il soit clair que le modèle est irrépétible en tant que forme formée, mais qui par contre est imitable en tant que mouvement formatif cueilli dans l'acte de se donner sa propre loi; c'est là la différence entre « une imitation qui prolonge en inventant et celle qui répète en figeant » (E: 301, E^f: 311): non pas « refaire », ni évidemment « contrefaire », mais « faire comme »²⁷.

26. Le facteur de risque consiste dans le malentendu de la nature de l'autonomie de l'œuvre d'art: confondre l'autonomie avec l'originalité ou encore avec la reconnaissance qu'elle, surtout aujourd'hui, comporte, signifie se jeter dans les bras de l'hétéronomie du marché de la reconnaissance. Parmi les diverses formes de cette erreur, la plus ancienne est celle de croire que la réussite dépende du contenu émotif ou lyrique et non de la formativité.

27. Pareyson accueilli la distinction goethéenne entre « imitation simple », qui refait la réalité selon ses propres (à la réalité) lois, et la vraie « imitation artistique » qui produit une réalité selon ses lois à elle, ainsi « faisant comme » la réalité et en prolongeant la formativité (Pareyson 1974a: 144 et E: 170, E^f: 183). On notera la référence au § 47 de la *Critique du Jugement*, où Kant discute de la différence, orthographiquement presque insaisissable, entre *Nachahmung* (imitation) et *Nachmachung* (contrefaçon).

Afin d'éclaircir cette différence entre « refaire », « contrefaire » et « faire », Pareyson se réfère implicitement à la tradition aristotélicienne, selon laquelle l'imitation est toujours aussi une sorte d'interprétation²⁸.

Comme le faire artistique est un former seulement s'il ne se limite pas à exécuter une idée déjà-là, ou à réaliser un projet préétabli ou encore à appliquer une technique pré-élaborée ou une règle fixe, mais au contraire invente son *modus operandi* pendant qu'il fait, aussi l'interprétation, qui est personnelle ou n'est rien du tout, doit cueillir dans l'œuvre d'art sa forme formante, sa loi opératoire individuelle et non pas sa loi nomothétique.

L'œuvre d'art réussite exige d'être le seul critère des jugements qu'on portera sur son propre compte²⁹; ne pas réussir à donner une interprétation personnelle des formes avec lesquelles on a à faire, signifie au même temps faillir la compréhension de l'œuvre d'art — c'est-à-dire ne pas arriver à comprendre ce qu'elle-même a voulu être — mais surtout risquer de se retrouver capturés dans les effets des répétitions machiniques induits par une imitation maniériste³⁰. L'œuvre d'art se dresse et émerge toujours d'un sous-bois — Pareyson en fait parle de *foule* (E: 139) — des tentatives, tâtonnements, esquisses et faillites; le même arrive aux êtres humains.

3. Imitation et autonomie

Pour être formative, la personne ne peut pas ne pas imiter, mais au même temps, elle doit être fidèle à sa propre singularité potentielle, la singularité à venir qui l'attire avant même d'être. Comme pour ce qui concerne l'œuvre d'art, la personnalité aussi agit avant même d'exister. L'élève³¹ doit apprendre à « faire comme » son maître *pour* trouver sa propre originalité. « L'on n'apprend à être soi-même qu'en se découvrant dans d'autre, il n'y a pas d'autre *voie* pour l'originalité que celle de l'imitation. » (E: 158, E^f: 170).

Pareyson trouve dans le concept d'interprétation un outil primordial à ce but. Mais pour nous y conduire, l'interprétation doit justement être

28. Dans *Esistenza e persona*, Pareyson offre cette définition: « l'interprétation est la connaissance des formes par des personnes. Seulement la forme peut être interprétée, ou bien exige de l'être, et seulement la personne peut interpréter des formes, ou bien exige de le faire » (1950: 218, je traduis).

29. Pareyson trouve dans l'esthétique goethéenne une profonde consonance, par exemple dans l'idée selon laquelle pénétrer l'œuvre d'art signifie « cueillir la force créatrice qui se concrète dans cette forme », (PAREYSON 1974a: 81).

30. Chez les grecs, dès Gorgias à Platon et Aristote, le *nisus* entre *mimesis* et psychagogie, ou séduction, était très claire (ARIST, RHET, III, 1404, a 21).

31. L'éducation est un moment délicat; si, en fait, une spiritualité tentative, encore trop faible, n'arrive pas à se faire style mais copie, applique, se conforme à une manière de faire qui ne lui appartient pas, on assiste à un déphasage entre personnalité et style et donc à une trahison ou malentendu de la nature de l'art. Imiter la forme formée c'est du *maniérisme*, imiter la *forma formans* signifie copier un style. Imiter l'impulsion formative coïncide avec la compréhension de la liberté.

personnelle, c'est-à-dire, être processus anamnétique et non pas hypomnétique³², voir, cueillir le sens originaire de la forme *formans* pour s'opposer à, et ne pas se faire régler par, la forme formée. L'interprétation est telle seulement si elle révèle la loi individuelle de l'œuvre dans son processus: la bonne interprétation voit la *loi de cohérence* de la perfection achevée de l'œuvre se refaire *loi d'organisation* du processus qui l'a formée. Cueillir l'œuvre signifie vivre l'œuvre dans l'acte de la faire vivre, c'est-à-dire, cueillir la forme formante et, éventuellement, en prolonger la loi individuelle en la faisant propre³³. Cela veut dire aussi faire expérience, « à l'état pur et porté au maximum de ses possibilités, [de] cette activité formative qui, d'une certaine façon, s'exerce dans toutes les opérations [de la personne] » (E: 275, E^f: 285).

En étant des tentatives de modélisation *a posteriori* des faits et des réussites, les théories de l'auto-organisation et de l'auto-transcendance ne se concentrent pas sur les cas de faillite, qui par contre Pareyson inclut dans son analyse. Si l'interprète, l'amateur ou l'exécuteur³⁴, ne pénètre pas la *forma formans*, s'il n'exerce pas une interprétation anamnétique, il risque toujours de se laisser mécaniser dans la répétition zélée de la manière en perdant ainsi au même temps la chance de développer sa propre autonomie³⁵. Dans la bonne interprétation, au contraire, le sujet cueillit la vérité de l'œuvre, c'est-à-dire sa liberté, et s'offre la chance de s'intégrer à son tour dans le processus de formation, c'est-à-dire, tout en imitant, se donner sa propre loi.

C'est le dernier degré d'intégration de l'analyse de Pareyson qui va éclaircir l'importance qu'il attache à ce point. A son avis, l'esthétique devrait être considérée comme « la philosophie tout entière concentrée sur les problèmes de la beauté et de l'art » (E: 15, E^f: 29), parce-que toute activité de l'esprit partage le trait formatif, qui désormais on peut donc nommer aussi auto-transcendant: dans chaque activité, l'homme peut inventer en formant sa propre manière de faire: une action vertueuse exige l'invention d'une réponse opportune et adéquate; la connaissance en générale aussi

32. On reprend ici les concepts formulés par Platon dans le *Phèdre* et le *Menon*.

33. C'est cela, selon Pareyson, le goût: il s'agit de l'attente et l'espoir que la forme formante génère dans l'interprète. Sans goût, la forme se donne toujours comme résultat (et prolétarise) (STIEGLER 2009).

34. Y compris l'artiste même qui peut tomber dans le piège de prendre la forme formée de succès pour son style, en finissant par se répéter, se mécaniser, se manieriser.

35. « L'utilisation des formes présuppose toujours une interprétation pour sa réussite même, en revanche, un remaniement intime et dynamique n'est pas strictement nécessaire à l'interprétations des ustensiles, et c'est bien cela le péché originel de la civilisation de la technique qui tend à exonérer l'utilisateur de tout processus interprétatif en visant à lui épargner tout service où intervienne un minimum de conscience. Car plus l'homme peut bénéficier de la machine *sans devoir la refaire de l'intérieur* finissant ainsi par la subir et en dépendre plutôt que de s'en servir et de la gouverner, plus cesse cette collaboration de l'homme avec elle qui, présupposant une certaine personification, pouvait même s'ouvrir à des instants de poésie » (E: 281, E^f: 291, nous soulignons).

exige toujours qu'on invente, par exemple la démonstration d'un théorème souvent requiert l'invention d'une mathématique opportune, une bonne argumentation exige qu'on *invente*, qu'on trouve les bons *tropoi*, les bonnes figures de langages. Le trait spécifique de l'art, par rapport aux activités morale ou de l'entendement, ou encore des activités techniques en générale, est son caractère autotélique: c'est-à-dire qu'elle ne vise pas le but, mais l'effet. Elle donne lieu à un résultat qui est, ou exige être, aussi critère d'évaluation: l'œuvre d'art se juge *iuxta propria principia*, parce-que elle est le résultat d'une dynamique qui crée ses paramètres à mesure qu'elle se fait; d'une dynamique qui crée son attracteur à mesure qu'elle s'en fait attirer.

Selon Pareyson, si on se borne à appliquer une règle préétablie au lieu de l'adopter dans son efficacité opératoire — surtout si on en n'a pas comprise l'origine processuelle — on agit mécaniquement, on n'est pas formatif et en fait on n'est pas une *personne* à part entière³⁶; on pourrait dire que si on n'est pas formatifs, si on est formés selon des règles imposées de l'extérieur, on tombe dans la référence, ou encore dans la *déférence* d'une transcendance dont on oublie l'origine processuelle. L'œuvre d'art et la personne sont des cas heureux, des réussites d'un processus formatif:

cette unité qui unit indissolublement une matière en tant que formée, un style comme manière de former, une règle comme loi d'organisation, un contenu comme énergie formante, un sujet comme élément de formation — de sorte que, par exemple, le style est vraiment manière de former seulement s'il répond à ce contenu, s'il adopte cette matière, s'il se retrouve dans cette règle, s'il assume ce sujet, et il en est de même pour tout autre aspect ou élément, si bien que chaque partie de l'extension même de l'œuvre est organiquement connectée avec tout le reste. (E: 116, E^f: 131)

L'*esprit* est la totalité dont cette description énumère analytiquement les parties et l'enjeu dont la perspective herméneutique qu'on vient de proposer redécouvre. En conclusion, pour relancer l'effort d'analyses des niveaux des convergences des théories de l'auto-transcendance et de la théorie de la formativité, pour tracer des nouvelles pistes de recherche qui puissent faire face au contexte philosophique contemporain, pour reconnaître la centralité et l'actualité de la notion d'*esprit*, sommet du parcours entamé dans cette

36. La formativité forme des formes, dans tout champ de l'esprit — pratique, théorique, poétique. La spécificité de l'art est de former une matière, pour le fait de la former, sans aucun second but: industrie, technique, design, artisanat, en ce sens peuvent aussi être formatives et peuvent aussi être faite avec art mais elles ne sont pas *art* parce qu'elles ont leur propres principes et critères hors d'elles (parmi d'autre, l'utilité, évidemment). Ce n'empêche pas que toute activité, même hétéronome, peut être conduite d'une façon autonome (E: 51, E^f: 68). L'esthétique, en tant qu'étude de la formativité, devrait être censée s'occuper de toute sorte de singularité qui soit l'issue d'un processus autonome (E: 64, E^f: 78-79), c'est-à-dire d'un « former pour former », c'est qui est une manière de penser, de se comporter, en générale de faire. Il n'est pas au hasard si la quatrième section de la troisième partie de *Esistenza e persona* (1950), s'intitulait déjà *Teoria della formatività*.

contribution, on pourrait soumettre au lecteur l'hypothèse³⁷ selon laquelle la théorie de l'auto-transcendance ouvre en fait — et à point nommé — à un *nouvel idéalisme*.

Références

- ARTHUR W.B., 1994, *Increasing Returns and Path Dependence in the Economy*, East Lansing, MI, University of Michigan Press, 1994.
- ASHBY W.R., 1962, "Principles of the Self-Organizing System", in H.M. von Foerster et G. W. Zopf (dir.), *Principles of Self-Organization*, New York, NY, Pergamon Press, pp. 255-78.
- ATLAN H., 1979, *Entre le cristal et la fumée: essai sur l'organisation du vivant*, Paris, Seuil.
- CHIEREGHIN F., 2001, *Rileggere la Scienza della logica di Hegel*, Rome, Carocci.
- CROCE B., 1909, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, Bari, Laterza [1902].
- , 1921, *Essence of Aesthetics*, London, Heinemann.
- , *Philosophy, Poetry, History: An Anthology of Essays*, Oxford, OUP, 1966.
- DUCASSE C.J., 1929, *The Philosophy of Art*, New York, Dial.
- DUPUY J.-P., 1982, *Ordres et Désordre. Enquête sur un Nouveau Paradigme*, Paris, Seuil.
- , 1992, *Le sacrifice et l'envie. Le libéralisme aux prises avec la justice sociale*, Paris, Calmann-Lévy.
- , 1994, *Aux origines des sciences cognitives*, Paris, La Découverte.
- , 2009, *La Marque du Sacré*, Paris, Carnets Nord, 2009, —, 2011, "Naturalizing Mimetic Theory", in Scott R. Garrles (dir.), *Mimesis and Science: Empirical Research on Imitation and the Mimetic Theory of Culture and Religion*, East Lansing, MI, Michigan State University Press, pp. 1-21.
- FERRARA A., 1998, *Reflective Authenticity*, London, Routledge.
- FOCILLON H., 1934, *L'Éloge de la main*.
- ORLÉAN A., 2011, *L'Empire de la Valeur. Renfonder l'économie*, Paris, Seuil.
- PAREYSON L. 1950, *Esistenza e persona*, Torino, Taylor.
- , 1971, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia.
- , 1974, *L'esperienza artistica*, Milan, Marzorati.
- , 1974a, *Prime poesie goethiane sull'arte*, in Id., *L'esperienza artistica*, Milan, Marzorati.

37. On trouvera dans (Chierenghin 2001) un essai qui ouvre avec autorité cette perspective.

- , 1974b, *Le regole secondo Valéry*, in Id., *L'esperienza artistica*.
- , 1992, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino, Einaudi.
- , 1992a, *Les théoriciens de l'ersatz*, in Id., *Conversations sur l'esthétique*, G.A. Tiberghien (éd.), Paris, Gallimard, pp. 19–27.
- , 1992b, *La contemplation de la forme*, in Id., *Conversations*, cit., pp. 28–38.
- , 1992c, *Tradition et innovation*, in Luigi Pareyson, *Conversations* cit., pp. 38–46
- , 1992d, *Forme, organisme, abstraction*, in Id., *Conversations*, cit., pp. 85–95.
- , 1992e, *Kierkegaard et la poésie de circonstance*, in Id., *Conversations*, cit.
- , 1992f, *Un problème schellinghien : art et philosophie*, in Id., *Conversations*, cit.
- STIEGLER B., 2009, *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*, Paris, Galilée.
- VATTIMO G., 1967, *Il concetto di fare in Aristotele*, Turin, Giappichelli.