

L'EFFET GUYAU

Collection *La philosophie en commun*
Dirigée par Stéphane Douailler, Jacques Poulain et Patrice Vermeren

Sous la responsabilité de
Jordi RIBA

L'EFFET GUYAU

De Nietzsche aux anarchistes

L'Harmattan

Du même auteur

La morale anomique de Jean-Marie Guyau

Philosophies des mondialisations (avec Patrice Vermeren)

© L'HARMATTAN, 2014

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-343-02112-6

EAN : 9782343021126

Deux interprétations de l'esthétique de Guyau dans la philosophie italienne de la fin du XIX^e siècle

Annamaria Contini
Università di Modena et Reggio nelle Emilia

Une réception entravée

Eugenio Garin a fait observer que la spécificité du bergsonisme ne consiste pas tant dans une critique de la science de type pragmatiste, que « dans la transformation de la science de base, du point de référence. Non plus la *machine*, mais la *vie* ». ¹ En brisant le principe de l'unité méthodologique du savoir, la crise du positivisme a ouvert une réflexion qui devait traverser plusieurs champs disciplinaires et qui, avant d'aboutir à l'adoption de nouveaux paradigmes, a entraîné une refonte en profondeur d'instruments et de cadres conceptuels désormais consolidés. Or, ce qui caractérise la philosophie de la vie de Jean-Marie Guyau est justement sa capacité à modifier *de l'intérieur* les principes et les notions d'origine positiviste, à la faveur d'une nouvelle perspective qui trouvera un certain retentissement dans la culture philosophique et esthétique de l'époque.

En Italie aussi, à partir de la dernière décennie du XIX^e siècle, la pensée de Guyau sera connue et discutée, surtout dans les milieux positivistes, par les philosophes qui envisageaient de reformuler les catégories positivistes en relation avec les outils théoriques empruntés à la tradition idéaliste. ² Toutefois, la réception de l'esthétique de Guyau rencontre au moins trois obstacles. En premier lieu, elle est entravée par le lien trop étroit qu'on établit entre Guyau et Alfred Fouillée, le philosophe des *idées-forces* qui a été le père – spirituel et adoptif – de Guyau, et qui a exercé sur lui un ascendant à la fois intellectuel et affectif : bien qu'il existait sans doute des affinités entre les deux auteurs, on oublie souvent leurs divergences ; on lit Guyau à travers Fouillée ³ (qui à l'époque était déjà connu en Italie pour son idéalisme évolutionniste ⁴), négligeant ainsi les suggestions les plus originales apportées par Guyau,

parmi lesquelles il y avait en particulier une nouvelle conception du domaine esthétique et des relations qu'il entretient avec le domaine éthique.⁵ En second lieu – et par voie de conséquence – on concentre l'attention davantage sur la réflexion morale de Guyau que sur sa réflexion esthétique, qui reste nettement en arrière-plan ; d'autre part, ce dernier élément était favorisé par la moindre importance que la philosophie italienne de la deuxième moitié du XIX^e siècle avait accordé aux questions esthétiques par rapport aux questions éthiques et métaphysiques. Enfin, lorsque l'esthétique de Guyau est prise en considération, elle est généralement réduite à une esthétique positiviste d'étroite observance : on parle alors – tour à tour – d'un naturalisme esthétique⁶ ou d'un sociologisme à la Taine⁷, sans soupçonner la fonction différente attribuée, par exemple, à l'élargissement des frontières du beau ou à la socialité de l'art, ni le plus vaste projet philosophique dans lequel tout cela s'inscrit. Ainsi, l'esthétique de Guyau est victime d'une double méprise, qu'on l'approuve, ou qu'on la blâme. Cela ne veut pas dire que personne ne réussisse à comprendre l'originalité de l'esthétique de Guyau ; cependant, pour les raisons citées, une tâche de ce genre pouvait être plus facilement accomplie par quelqu'un qui n'aurait pas d'intérêts spécifiques dans le domaine esthétique, mais qui aborderait la pensée de Guyau dans sa totalité, y cherchant un modèle philosophique alternatif à un positivisme rigide.

Nous nous proposons d'analyser ici deux interprétations de l'esthétique de Guyau qui nous semblent emblématiques de sa réception à l'intérieur de la philosophie italienne entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle : celle donnée par Giuseppe Tarozzi, aussi articulée que bienveillante ; celle donnée par Benedetto Croce, aussi tranchante que polémique. Elève de Roberto Ardigò, Giuseppe Tarozzi (1866-1958) constitue un exemplaire typique de ce positivisme inquiet qui, toujours davantage, accueillait en son sein des tensions de caractère éthique et métaphysique dans la tentative de concilier une vision scientifique de la nature avec le principe de la liberté humaine.⁸ Comme nous le verrons, il effectue un rapprochement intense avec la pensée de Guyau : ses analyses révèlent une lecture attentive qui ne se contente pas de quelques formules superficielles, mais explore tout l'éventail des théories élaborées par l'auteur sur l'art, la morale, et la religion, dans la conviction qu'ils proviennent d'une racine commune. Notons que l'enquête philosophique de Tarozzi s'oriente déjà vers le domaine de l'éthique, qui sera d'ailleurs le domaine où il exercera la plus grande influence, d'une part comme rédacteur de la « Rivista di filosofia scientifica », d'autre part comme enseignant à l'Université de Palerme ; cela explique peut-être

pourquoi sa reconstruction passionnée de l'esthétique de Guyau n'ait pas été reprise par d'autres chercheurs et reste un épisode isolé dans la culture philosophique italienne de la fin du XIX^e siècle. Benedetto Croce (1886-1952) représente par contre un des principaux penseurs du tournant anti-positiviste qui caractérise une bonne partie de la philosophie italienne du début du XX^e siècle. Il ne se confronte pas vraiment avec la perspective de Guyau, mais il la refuse d'emblée, la définissant une ultérieure « variante sur le thème » d'un courant de pensée qu'il était résolu de combattre. En particulier la théorie de l'art de Guyau devait lui sembler l'opposé de l'esthétique qu'il avait élaborée, et qui marquera effectivement une ligne de démarcation dans la culture italienne, une fracture avec le passé, et le début d'une nouvelle saison philosophique. Par conséquent, vue l'énorme influence exercée par Croce sur les études esthétiques et littéraires des décennies suivantes, il n'est pas étonnant que la condamnation des thèses de Guyau de sa part ait des répercussions bien plus fortes que les appréciations de Tarozzi. Même s'il y avait en Italie de nombreux obstacles à une réception correcte de l'esthétique de Guyau, l'on peut considérer que l'interprétation de Croce constitue l'obstacle le plus significatif, et longtemps insurmontable.

L'interprétation de Giuseppe Tarozzi

Tarozzi fait paraître en 1990 une longue étude⁹, dans laquelle reprenant la structure de la monographie rédigée l'année précédente par Fouillée¹⁰, il analyse l'art, la morale et la religion d'après Guyau. Dans la doctrine de cet auteur, il voit le meilleur exemple de la philosophie de l'avenir, qu'il appelle le « naturalisme critique », par opposition au pur positivisme de la période antérieure. À son avis, l'école de Comte n'a plus aujourd'hui de raison d'être si ce n'est que comme point de départ, et le mot de positivisme ne désigne que la méthode de la nouvelle philosophie qui devait naître autour de Comte et après lui.¹¹ Le naturalisme critique dont parle Tarozzi est une pensée qui n'utilise pas de catégories préconçues, mais demande ses instruments à la nature-même, comme à une logique vivante, changeante et pourtant éternellement vraie. Donc, il n'est pas exact, comme l'affirme Kant, que le sens et l'expérience, avec leurs impressions subjectives, nous fournissent seulement le matériaux de notre science ; en effet, ce n'est pas dans nos idées abstraites qu'est la réalité, c'est dans la sensation et dans l'action. Quant au concept d'évolution, il constitue l'attribut essentiel de la nature, sa manière d'être. Il faut faire la synthèse du positivisme, de Kant, de

Hegel et de l'évolutionnisme : Tarozzi propose une notion large et un peu éclectique de la nouvelle philosophie, qui peut-être est plus proche de Fouillée que de Guyau.¹² Toutefois, il valorise aussi la spécificité de la réflexion de Guyau : « Ce que Guyau apporte de nouveau et d'original à la science est si important qu'il mérite toute l'attention des penseurs italiens ». ¹³ En outre, Tarozzi est persuadé que le principe de la vie, posé par Guyau à la base aussi bien de l'art que de la morale et de la religion, réalise pleinement son potentiel d'explication dans le domaine esthétique : c'est ici, dans une vie supérieure non seulement voulue et recherchée, mais immédiatement sentie, que la corrélation entre intensité et expansion vitale peut acquérir sa majeure définition.

Tarozzi analyse l'esthétique de Guyau dans sa double version : la version « vitaliste », correspondant aux *Problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), et la version « sociologique », correspondant à *L'Art au point de vue sociologique* (publication posthume en 1889). Loin d'y distinguer deux phases nettement séparées, il y voit plutôt un élargissement de la problématique initiale, selon une ligne de développement substantiellement conforme aux intentions originelles : il remonte donc aux thèses exposées dans le premier des deux ouvrages, en illustrant tout d'abord la critique adressée par Guyau à la théorie de l'art comme jeu libre et désintéressé. Il appartient à Kant d'avoir établi une opposition tranchée entre l'idée de beau et celle d'utilité et de perfection ; conception reprise et portée à son accomplissement par Schiller, selon lequel l'artiste, au lieu de s'attacher à des réalités matérielles, choisit le domaine de l'apparence, de la pure fiction. Par contre, Guyau entend montrer que : 1) tout ce qui est utile, réel et vivant peut, dans certaines conditions, devenir beau ; 2) la sensibilité – avec son cortège de désirs et d'aversions – joue un rôle crucial dans l'expérience esthétique ; 3) la fiction représente une limitation, et non une condition de l'art : Kant, Schiller, et leurs successeurs, prennent pour une qualité constitutive ce qui est au contraire un défaut de l'art humain, à savoir celui de ne pas réussir à faire vivre les œuvres d'une réalité pleine, effective.¹⁴

Tarozzi se trouve d'accord avec Guyau sur les deux premiers points : il ne faut pas opposer le beau et l'utile, l'art et la vie ; la définition du beau donnée par Guyau (« une perception ou une action qui stimule en nous la vie sous ses trois formes à la fois – sensibilité, intelligence et volonté – et produit le plaisir par la conscience rapide de cette stimulation générale »¹⁵) est la plus exacte parmi celles formulées jusqu'au présent, et permet d'éclaircir la raison – considérée généralement inexplicable – du plaisir esthétique. De ce point de vue, Tarozzi se borne à préciser des aspects qui pourraient être mal interprétés : à son avis,

Guyau ne veut pas poser l'équation beau = utile, mais démentir l'incompatibilité entre le beau et l'utile ; en outre, il remarque que l'émotion esthétique contient déjà en soi une forme d'action, un activité immanente qui coïncide avec le moment plus proprement psychologique du plaisir provoqué par la création, comme par la jouissance artistique. Mais il n'est pas d'accord avec l'idée que la fiction soit un défaut de l'art : tandis que le beau peut regarder la réalité effective, directement vécue, l'art suppose une réfraction de cette réalité à travers la personnalité de l'artiste ; la fiction n'est pas une sorte d'avorton, mais une limitation nécessaire pour apprécier la valeur de l'artiste même.

Après cela, Tarozzi souligne des aspects qui resteront inaperçus par les penseurs italiens.¹⁶ Il met en évidence que la critique à la théorie de l'art comme jeu a pour cible non seulement les écoles kantienne, néocriticistes et idéalistes, mais aussi les écoles positivistes et évolutionnistes : la position de Guyau marque une ligne de discontinuité par rapport à Spencer, qui, après avoir affirmé la racine biologique de chaque forme de jeu (y compris cette forme plus raffinée et exclusivement humaine qu'est l'art), avait toutefois ramené le plaisir esthétique à un exercice contemplatif caractérisé par la passivité, par le fait de n'être en aucune façon lié aux fonctions vitales et de ne procurer ni à l'individu ni à l'espèce aucun avantage précis.¹⁷

Pour éclairer le sens de la divergence Guyau-Spencer, Tarozzi réfléchit sur les *conditions* spécifiques du beau dans ses trois expressions fondamentales : les mouvements, les sensations, les sentiments. Selon le philosophe anglais, la grâce obéit toujours à une loi d'économie interne, en vertu de laquelle un mouvement apparaît d'autant plus esthétiquement réussi que moindre est la force nécessaire pour le produire : l'impression de grâce ne s'obtient que lorsque les gestes, devenus parfaitement harmonieux, semblent presque « faciles » parce que désormais libres de tout effort. De là vient la résurgence de l'opposition entre art et réalité, sous une nouvelle forme définie par l'opposition entre grâce et travail. Toutefois, fait remarquer Tarozzi, la certitude qu'il n'y a eu aucun gaspillage d'énergie suppose la prise en considération du but qui anime la coordination des mouvements : inversant le corollaire de la théorie de Spencer, Guyau affirme donc que le travail est plus esthétique que le jeu, puisque celui-là comporte, à la différence de celui-ci, un but à la fois utile et rationnel. Mais il va plus loin encore, au point de nier le principe même de la théorie, à savoir le lien entre beauté et principe d'économie. Pour Guyau, si nous « sympathisons » avec un certain mouvement, c'est parce que nous entrons en syntonie avec la volonté qui le dirige et le motive, et que nous saisissons donc en lui la manifestation

externe de la vie interne ; dans cette perspective, la beauté des mouvements consiste avant tout dans leur pouvoir expressif, et sera d'autant plus grande que sera plus élevée la vie qu'ils font naître. Loin de se réduire à une valeur purement qualitative, la grâce devient ainsi la traduction – sur le plan sensible – d'un état d'équilibre et de perfection morale où l'intensité de la vie devient le principe de son expansion harmonieuse. Quant à la beauté des sensations, Spencer et les autres évolutionnistes pèchent par incohérence lorsqu'ils affirment que la condition nécessaire d'une sensation esthétique est sa localisation en un point particulier de l'organisme et son incapacité à provoquer une stimulation générale des centres vitaux ; en fait, on retrouve ici le présupposé habituel, soit l'antithèse de l'art et de la vie, qui les conduit – exactement comme les auteurs idéalistes ou spiritualistes qu'ils prétendent critiquer – à ne définir comme esthétiques que les sensations qui n'impliquent pas la profondeur et la totalité de la vie. La position de Guyau, au contraire, témoigne d'un souci constant d'élargir les frontières de ce qui est esthétique : à la différence de la sensation commune, la sensation esthétique fait vibrer toutes les cordes de notre être, intelligence et volonté comprises ; c'est alors seulement qu'on peut parler d'émotion esthétique au sens propre, lorsque les sensations ne se posent plus en antagonisme, mais en harmonie avec les pensées et les sentiments. Mais la beauté des sentiments eux-mêmes est liée à leur moralité, révélant une volonté en harmonie avec son milieu et avec les autres volontés. Or ce sont là des caractères qui conviennent à la fois au bien et au beau : entre ces deux termes, il y a donc une identité fondamentale ; il en est pour preuve la valeur à la fois esthétique et morale que possède, dans l'art, le sentiment d'admiration.

Tarozzi remarque avec perspicacité que Guyau réhabilite ainsi l'art au sein même du positivisme : sa théorie esthétique n'est rien autre que l'application rigoureuse d'un principe – l'expansion de la vie – qu'il a tiré de l'observation des faits (notamment, la corrélation entre les fonctions vitales de la nutrition et de la génération) ; mais, à partir de ce principe, Guyau brise les cadres abstraits d'une pensée qui tendait presque malgré elle à intellectualiser le beau. Une telle démarche caractérise aussi l'esthétique sociologique de Guyau : une fois qu'on a affirmé la moralité de l'art, on peut en affirmer tout autant la sociabilité, et faire de la solidarité réciproque entre les individus la base de l'émotion esthétique la plus élevée et la plus complexe. Tarozzi prend résolument parti en faveur de la continuité qui lierait les deux phases de la réflexion esthétique de Guyau : à son avis, la perspective sociologique est déjà contenue dans l'articulation donnée par Guyau à la perspective vitaliste. Il en est

tellement persuadé qu'il parvient jusqu'à à émousser les différences entre les deux perspectives, en risquant de ne pas expliquer pas le sens de ce changement.¹⁸ En outre, Tarozzi fait bien ressortir la tâche maintenant assignée à l'art, mais il ne saisit pas que l'art, pour Guyau, a en lui-même sa profonde sociabilité, au-delà de toute intention expressément morale ou didactique. Ici comme ailleurs, l'interprétation de Tarozzi semble refléter l'influence de Fouillée, qui avait insisté sur l'unité de l'art, de la morale et de la religion (toutes trois régies par l'idée de vie), et sur le rôle particulier accordé à l'art en tant que moyen de concorde sociale¹⁹. Malgré ces limites, elle réussit cependant à discerner quelques uns des éléments les plus originaux de l'esthétique sociologique de Guyau, en montrant son irréductibilité aux théories contemporaines d'un Sainte-Beuve ou d'un Taine.

Tarozzi commence par exposer la conception de la solidarité sociale comme principe de l'émotion esthétique la plus complexe. Selon Guyau, la transmission des émotions peut se produire de manière consciente ou inconsciente, directe ou indirecte. Par exemple, dans certains cas de somnambulisme et de suggestion hypnotique (où les patients, bien que situés à distance du médecin, en reproduisent les mouvements et les états psycho-physiques), nous sommes en présence d'une transmission inconsciente pilotée par le médecin ; il existe ensuite la « contagion » émotive plus consciente et plus directe par le toucher et les autres sens (l'odorat, l'ouïe et la vue) et, enfin, la transmission indirecte des émotions par l'intermédiaire des signes, de l'expression. Ce dernier est le cas précisément de l'art, qui a cependant la capacité – inconnue à d'autres langages – de condenser l'émotion individuelle pour la rendre immédiatement transmissible à autrui. En effet, l'émotion artistique suscite trois modalités spécifiques de plaisir : la première, qui est constituée par le plaisir de la mémoire de reconnaître certains objets, se lie au rapport sympathique qu'on établit avec l'œuvre d'art ; la seconde dérive du rapport sympathique qui s'instaure avec l'auteur de l'œuvre, avec son travail et son talent, c'est-à-dire avec une forme tirée de l'activité humaine ; le troisième type, enfin, consiste dans le fait de sympathiser avec les figures et les personnages créés par l'artiste, et donc avec la réalité imaginaire décrite dans l'œuvre. Bien que différents les uns des autres, ces trois plaisirs ont en commune une dimension sociologique : l'expression artistique est le moyen de produire une émotion qui élargit la vie individuelle, qui se confond ainsi avec la vie universelle.

Tarozzi interroge aussi le chapitre que Guyau consacre à la question du génie artistique, et qui est à son avis l'un des plus importants de l'*Art*

au point de vue sociologique. Grâce à sa puissance imaginative, le génie dépasse la réalité donnée pour entrevoir des possibilités encore inexplorées ; grâce à sa puissance communicative, le génie ne garde pas pour lui ce qu'il a découvert, mais ressent le besoin d'« engendrer » ses propres intuitions, en les traduisant en œuvres concrètes, offertes au regard de tous. Son trait distinctif consiste dans la capacité de « se dépersonnaliser », de se mettre – par la sympathie – à la place d'autrui, jusqu'à coïncider avec ses propres personnages au point d'en faire des individus véritables, autonomes, et non de simples copies de lui-même. Selon Tarozzi, il apparaît ici, de façon très nette, l'infléchissement des notions positivistes dans un sens nouveau. En effet, la critique de Guyau vise en premier lieu la méthode biographique de Sainte-Beuve, et sa conviction qu'une analyse attentive et minutieuse de la vie d'un artiste doit délivrer la clé d'accès à l'œuvre, en en fournissant une explication complète et exhaustive : chez un véritable créateur, c'est l'œuvre qui explique l'existence, et non l'inverse. Mais Guyau critique aussi la méthode sociologique inaugurée par Taine : quoique conditionné par le milieu environnant, le génie n'en est pas le simple produit, puisqu'il a au contraire le pouvoir de le transformer en préfigurant de nouveaux modèles de vie sociale. Même la théorie de Hennequin – selon laquelle l'œuvre d'art exprime les idées et les sentiments d'un groupe, d'une nation, non point parce qu'elle en serait le produit, mais parce que la nation ou le groupe s'y reconnaît, et fait d'elle un objet d'imitation et de culte – semble à Guyau incomplète. Tarozzi remarque que, d'après Guyau, au moins trois sociétés, liées l'une à l'autre par un rapport de dépendance réciproque, se nouent au sein de l'image offerte par le génie et son milieu : 1) la société réelle préexistante, qui conditionne et en partie suscite le génie ; 2) la société idéalement modifiée que conçoit le génie même, le monde de volontés, de passions, d'intelligences qu'il crée dans son esprit et qui est une spéculation sur le possible ; 3) la formation d'une société nouvelle, celle des admirateurs du génie, qui, plus ou moins, réalisent par imitation son innovation.

La conclusion de Tarozzi est que l'esthétique, ainsi conçue, revêt une importance fondamentale et prend place au sein des sciences sociales. Du reste, la réflexion sur l'art lui semble la pensée la plus caractéristique de ce « poète-philosophe », qui transporte une attitude esthétique à l'analyse de n'importe quel phénomène social. Dans l'interprétation de Tarozzi, se profile donc la question des liens entre l'esthétique et l'éthique : il souligne que, d'après Guyau, la seule différence entre l'art et la morale provient du fait que, quand celle-ci s'efforce de traduire dans la réalité l'idéal d'une vie la plus dilatée et la plus universelle possible, l'art

est le sentiment d'une solidarité déjà existante, d'une sympathie sociale qui s'est déjà emparée du cœur en le faisant vibrer d'une vie collective. Toutefois, cet aperçu se borne à l'esthétique : c'est l'art qui en vient à recevoir une tâche morale, sans qu'on saisisse la réciprocité d'une telle relation ; on ne soupçonne pas que, selon Guyau, il faut aussi repenser « esthétiquement » le statut de l'éthique et la fonction même du lien social. Cela explique pourquoi Tarozzi, quand il commence à analyser la morale de Guyau, ne donne aucune place aux thèmes de l'anomie et de la création individuelle des valeurs, c'est-à-dire à celle « esthétique de la vie morale » qu'un interprète comme Émile Durkheim mettra bien en évidence dans la première introduction à la *Division du travail social*. Ainsi, bien que Tarozzi valorise énormément l'esthétique de Guyau, et discerne son originalité intrinsèque, l'incapacité de saisir ce lien finit par la reléguer dans une place marginale par rapport aux grands thèmes éthiques et religieux qui étaient objet de débat dans la culture philosophique italienne de l'époque.

L'interprétation de Benedetto Croce

Benedetto Croce a été incontestablement la grande figure de l'esthétique italienne de la première moitié du XX^e siècle : son ouvrage *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, paru en 1902, connut bientôt un grand succès (réimprimé en 1904, il eut dans les décennies suivantes une série ininterrompue d'éditions), et pour un demi siècle l'esthétique de Croce devint l'esthétique italienne par antonomase. Le retentissement de ses idées chez un public très vaste (composé non seulement de philosophes, mais aussi de critiques littéraires) a consacré l'importance des études esthétiques dans la culture italienne, qui auparavant n'y avait pas dédié une attention spécifique et constante.²⁰ En outre, l'*Estetica* fut vite traduite en plusieurs langues²¹, et eut une résonance internationale bien supérieure à celle d'autres ouvrages de la philosophie italienne moderne.

La question de base de l'esthétique de Croce se pose déjà dans un mémoire présenté en 1893 à l'Accademia Pontaniana de Naples, *La storia ridotta sotto il concetto dell'arte*, où, en s'opposant tout particulièrement aux conceptions élaborées par le positivisme, il déclarait l'autonomie de l'art vis-à-vis des autres formes de l'activité spirituelle. L'art, selon lui, est connaissance, donc on ne peut pas le réduire ni au plaisir sensible, ni à des rapports formels, ni à l'exposition de vérités morales ou métaphysiques. Tandis que la science ou la philosophie consiste en

L'élaboration de concepts, l'art consiste en l'appréhension des faits dans leur individualité (de ce point de vue, elle ne diffère de l'histoire que par son contenu : le possible, au lieu de ce qui s'est effectivement passé).²² Bien qu'on ait rangé la perspective de Croce parmi les esthétiques néo-hégéliennes ou néo-idéalistes, il faut remarquer que la vraie rencontre avec Hegel remonte aux années 1905-1906, par conséquent après la rédaction de l'*Estetica*, qui révèle plutôt l'influence d'une part des néo-kantiens allemands (surtout dans l'exigence de préserver la distinction entre les différents domaines de l'activité humaine, en réservant à chacun d'eux son propre fondement), et d'autre part des italiens Giovambattista Vico (1668-1744) e Francesco De Sanctis (1817-1883).²³

Croce pose au début de l'*Estetica* la thèse qui établit le caractère cognitif de l'art. Dans l'esprit humain, il y a deux sortes de connaissance : la connaissance intuitive qui produit des images et la connaissance logique qui produit des concepts. La première est indépendante de la seconde, mais la réciproque n'est pas vraie, car un concept ne peut exister sans intuition préalable. La connaissance artistique étant intuitive, l'art est autonome ; il est l'intuition du particulier, de l'individuel.²⁴ Croce discerne ensuite l'activité théorique de l'activité pratique, qui ne produit pas des connaissances, mais des actions ; de même qu'il avait distingué dans le domaine théorique deux degrés (intuition et concept), ainsi il distingue dans le domaine pratique un premier degré (l'activité simplement utile ou économique) d'un deuxième degré (l'activité morale). Dans l'*Estetica*, on trouve donc déjà dessiné le système de Croce, avec les quatre sphères de l'Esprit désormais douées de bornes très précises, et liées uniquement par un rapport d'implication.

L'intuition artistique, différente de la sensation et de la perception, se confond avec l'expression : en s'opposant à toute esthétique « du contenu », Croce estime que la forme est l'élément principal de l'œuvre d'art ; il est en effet impossible de concevoir une forme qui reste spirituelle et qui ne se matérialise pas dans une expression. Le plaisir esthétique consiste pour le spectateur ou l'auditeur à retrouver l'intuition du créateur de l'œuvre artistique. Ce sera également le rôle du critique d'art, qui devra toujours chercher à se placer dans l'esprit de l'auteur, et à comprendre l'œuvre d'art par intuition : c'est la condamnation par Croce de la critique normative.

Croce se réfère une première fois à Guyau dans le mémoire du 1893, *La storia ridotta sotto il concetto dell'arte*, lorsqu'il analyse « les quatre réponses principales à la question : qu'est-ce que le beau ? »²⁵ La première réponse est celle du sensualisme esthétique, qui réduit le beau à une catégorie de plaisirs ; la deuxième est celle du rationalisme, qui

identifie le beau avec le vrai et le bien, tandis que la troisième l'identifie plutôt avec des relations formelles inconditionnellement agréables ; la quatrième, enfin, est celle de l'idéalisme, qui définit le beau comme la manifestation sensible de l'idée. Croce remarque que les premières deux réponses « languissent toujours sous les coups qui leur a infligé la puissante critique kantienne » ; cependant, si l'identification du beau avec le vrai et le bien répond quand même à une tendance invincible de notre esprit, personne ne peut plus confondre le beau avec l'agréable, sauf « quelques pseudo-philosophes français ou anglais, qui donnent à leurs bavardages l'appellation de philosophie ». Dans une note en bas de page, Croce explique qui sont ces « pseudo-philosophes » : Herbert Spencer, lequel, avec ses théories esthétiques tout à fait puérides, « restera peut-être le symbole de la médiocrité philosophique de notre époque » ; Eugène Véron et Jean-Marie Guyau, dont les ouvrages (respectivement, *Esthétique* et *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*) « associent la plus grande impéritie à la plus grande imprudence ». ²⁶ Croce n'entre pas dans le vif des thèses exposées dans ces ouvrages ; on peut même douter qu'il les ait lus avec attention. Aussi bien Guyau que Véron sont soumis à une critique très sévère en tant que représentants d'une esthétique positiviste qui, comme nous lisons dans la préface à la première édition (1918) des *Primi saggi*, ramenait la poésie, l'art et la beauté au plaisir des sens, des associations psychiques, des habitudes et dispositions héréditaires, en somme au plaisir de l'utile (donc, au premier degré de la sphère pratique). Croce se vante d'avoir combattu ce sensualisme esthétique, qui à son avis prévalait nettement lors de la composition des essais réunis dans l'ouvrage *Primi saggi*, et d'y avoir opposé la thèse de la valeur cognitive de l'art ²⁷. Il semble ignorer que Guyau avait à son tour critiqué Spencer ; il ne soupçonne pas non plus que lui aussi, quoique à travers des voies différentes, avait reconnu dans l'art une forme originale et irremplaçable de connaissance. On a l'impression que Guyau soit « mis aux archives », d'un geste quelque peu hâtif, comme partie intégrante d'une culture devenue objet de polémique et de rejet.

Croce se réfère encore à Guyau dans la longue section historique qui suit la section théorique de *l'Estetica*. On doit remarquer qu'entre les deux sections il y a un lien très étroit : si, dans la première, la définition de l'art se produit par éliminations successives (l'art est autre chose que l'activité pratique, que la connaissance logique, que la simple sensation), il s'agit dans la deuxième de faire table rase des doctrines qui avaient identifié l'art avec les activités ou les connaissances dont il faut justement le distinguer. De ce point de vue, ce n'est pas étonnant que Croce réserve encore une fois à Guyau un jugement négatif : son projet d'élargir le

domaine esthétique, en montrant le côté vital et social de l'art ou les rapports qui l'unissent à l'action morale, est diamétralement opposé au projet de Croce d'affirmer l'autonomie du fait esthétique, son absolue irréductibilité à n'importe quelle activité. En outre, au niveau historique, Croce continue à insérer la perspective de Guyau dans le cadre de l'esthétique positiviste et naturaliste, avec des auteurs tels que Herbert Spencer, Grant Allen, James Sully, Hyppolite Taine, Gustav Theodor Fechner, auxquels il reproche « la superstition envers les sciences naturelles », c'est-à-dire une foi dogmatique dans les principes établis par ces sciences, et l'illusion de pouvoir adopter eux-aussi une méthode positive, quand en réalité ils ne faisaient que soutenir des doctrines mal agencées et parsemées de rhétorique, d'intellectualisme, de moralisme. L'élément nouveau, par rapport au mémoire de 1893, est l'attention prêtée à la phase sociologique de l'esthétique de Guyau ; mais Croce déclare tout d'abord qu'on ne sait pas ce que serait la sociologie, et qu'on assiste cette fois à une « superstition sociologique ». Menant en cette période un combat contre une esthétique du contenu et la contamination de l'art par des intentions moralisatrices, il ne pouvait pas apprécier le point de vue sociologique de Guyau. En effet, après avoir cité les travaux de Taine et de Proudhon, Croce écrit, non sans ironie :

La tâche de l'art consisterait dans le développement de la sympathie sociale, à en croire celui qui a été célébré comme le fondateur de l'Esthétique sociologique et avec lequel, selon quelques critiques français, débiterait la troisième époque de l'histoire de l'Esthétique, doctrine de l'idéal avec Platon, de la perception avec Kant et « Esthétique de la sympathie sociale » avec Guyau.²⁸

Bien qu'il ne le cite pas, Croce se réfère ici au jugement émis par le philosophe Émile Boirac, qui dans un compte rendu de *L'art au point de vue sociologique* avait considéré cet ouvrage comme le point de départ d'une nouvelle évolution de la science du beau : après l'esthétique de l'idéal, selon laquelle le beau est la vérité, l'ordre, la perfection, et l'esthétique de la perception, selon laquelle le beau est tout entier relatif au plaisir qu'il nous cause, il se fait jour une esthétique fondée sur le principe de la sympathie, donc sur une loi de la vie individuelle et sociale.²⁹ Mais Croce semble se référer aussi à l'appréciation de Fouillée, qui avait cherché bien plus résolument à faire de Guyau le fondateur de l'esthétique sociologique.³⁰ De toute façon, Croce met maintenant en relation les deux ouvrages esthétiques de Guyau : il observe que, dans *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, l'auteur attaque la théorie du jeu pour

y substituer celle de la vie, tandis que, dans *L'art au point de vue sociologique*, on détermine plus précisément que la vie en question est la vie sociale. Par ailleurs, l'étude de l'art ne rentre pas entièrement dans la sociologie, car selon Guyau l'art a deux finalités : produire des sensations agréables, et de ce côté l'esthétique se trouve en rapport avec l'optique, l'acoustique, la physiologie, etc. ; et produire des phénomènes d'induction psychologique, qui aboutissent à des sentiments de nature sociale (sympathie envers les personnages représentés, intérêt, pitié, indignation, etc.). De ce dernier côté seulement l'art, en tant qu'expression de la vie, se trouve en rapport avec la sociologie. Une fois tracée cette subdivision, on en vient à affirmer que dans l'art coexistent deux tendances : une tendance aux harmonies, aux consonances, bref à tout ce qui charme les sens ; une tendance à transporter la vie dans le domaine de l'art. Le vrai génie, d'après Guyau, est voué à pondérer les deux tendances ; toutefois, les artistes décadents et déséquilibrés enlèvent de l'art la finalité sociale en se servant de la sympathie esthétique pour l'opposer à la sympathie humaine. Ces réflexions, bien plus articulées que les quelques mots dédiés à Guyau dans le mémoire de 1893, aboutissent à une conclusion également tranchante : « Guyau admet l'existence d'un art simplement hédoniste, auquel il superpose un autre art, hédoniste lui aussi, mais au service de la moralité ».³¹

À dépit de cela, on a souligné qu'entre Guyau et Croce il existe des affinités profondes : Croce aussi rejette la théorie de l'art comme jeu ; lui aussi n'admet pas l'idée qu'il y ait des « sens esthétiques » et des « sens non esthétiques »³² ; en outre, Guyau établit déjà la distinction entre personnalité poétique et personnalité pratique, sur laquelle Croce insistera tant par la suite.³³ « Mais – remarque R. Comoth – l'analogie est surtout frappante entre la notion de *cosmicità*, à laquelle il [Croce] fut amené en approfondissant sa conception de la création poétique et celle de sympathie universelle qui est, selon Guyau, le principe de l'émotion esthétique la plus complexe et la plus élevée ».³⁴ En effet, dans les phases de la réflexion esthétique de Croce qui suivent *l'Estetica* de 1902, on définit l'art comme intuition lyrique : le fondement de l'art devient alors « la vie, le mouvement, l'émotion, la chaleur, le sentiment de l'artiste »³⁵ ; ensuite, Croce en vient à affirmer le caractère cosmique de l'intuition lyrique : « qu'est-ce que un sentiment ou un état d'âme ? Est-t-il quelque chose qui puisse se détacher de l'univers et se dérouler lui-même ? La part et la totalité, l'individu et le cosmos, le fini et l'infini ont-ils par hasard quelques réalités l'un loin de l'autre, l'un en dehors de l'autre ? ».³⁶ Enfin, Croce semble presque partager la conception de la poésie énoncée par Guyau : jaillie du profond de l'homme, la poésie a sa

source dans la vitalité ; elle est passion, mais passion transfigurée, donc en harmonie avec l'humanité entière, avec l'univers.³⁷

Toutefois, ces affinités ne changent pas les termes de la question ; du reste, Croce ne reviendra plus sur l'esthétique de Guyau. Le jugement négatif, formulé par lui en 1902, fera date : dans les décennies suivantes, dans un contexte toujours plus influencé par la conception de Croce et donc toujours plus orienté à souligner l'autonomie de l'art, la réception de la théorie esthétique de Guyau sera presque nulle. Même dans les années Vingt, lorsqu'il y aura un regain d'intérêt pour la pensée de Guyau, l'attention ne sera dirigée que vers sa pensée éthico-religieuse : on traduit en italien aussi bien l'*Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* qu'une version réduite de *L'Irréligion de l'avenir*, tandis que l'on ne ressent l'exigence de rendre accessible au public italien aucun ouvrage esthétique de Guyau.³⁸

On a souvent apparenté Guyau à Nietzsche : dans un cas comme dans l'autre, on se trouverait en présence de penseurs « prophétiques », projetés vers un futur qui, enfin, saurait en mettre à profit le potentiel spéculatif. L'inactualité de l'esthétique de Guyau dans la philosophie italienne du début de siècle est peut-être révélatrice du caractère provincial de cette philosophie, de son incapacité à s'ouvrir aux ferments les plus innovateurs de la culture européenne du temps.³⁹

Notes

¹ E. Garin, « Note sul pensiero del Novecento: 'rinascita dell'idealismo', polemica antipositivistica e 'ragioni' dell'irrazionale », *Rivista critica di storia della filosofia*, IV, 1978, p. 403 (mais cf. aussi les fasc. II et III de la même année, aux pp. 209-23 et 308-25).

² Pour une reconstruction plus précise des modalités de réception de la pensée de Guyau dans la culture philosophique italienne, voir la contribution d'Alessandro Savorelli présente dans ce volume.

³ Voir par exemple G. Bonelli, « Il problema morale nella filosofia scientifica », *Rivista di filosofia scientifica*, V, 1886, pp. 33-50.

⁴ Cf. L. Mangoni, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino, 1985, et A. Savorelli, « Il primato perduto: la filosofia francese nelle riviste italiane dopo l'Unità », in *Francia/Italia. Le filosofie dell'Ottocento*, éd. R. Ragghianti et A. Savorelli, Edizioni della Normale, Pisa, 2007, pp. 37-60.

⁵ Sur le rôle paradigmatique assigné par Guyau à l'art dans la recherche de nouveaux modèles éthico-sociaux, nous nous permettons de renvoyer à A. Contini, *Jean-Marie Guyau. Esthétique et philosophie de la vie*, L'Harmattan, Paris, 2001 ; sur l'éthique de Guyau, voir J. Riba, *La morale anomique de Jean-Marie Guyau*, L'Harmattan, Paris, 1999, et P. Saltel, *La puissance de la vie. Essais sur « l'Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction » de J.-M. Guyau*, Les Belles Lettres, Paris, 2008.

⁶ Nous faisons surtout référence à Mario Pilo qui consacre à la réflexion esthétique de Guyau quelques essais : M. Pilo, *L'estetica naturalista francese: la dottrina del bello in Giovanni Maria Guyau*, Società Editrice D. Alighieri, Rome, 1897 ; Id., *L'estetica naturalista francese: la dottrina del gusto in Giovanni Maria Guyau*, Cromo Tipografia Carlo Colombo, Rome, 1899. Ces essais offrent généralement une image stéréotypée de la pensée de Guyau : ils la présentent comme l'exemple d'une esthétique naturaliste qui veut fonder l'étude de l'art et du beau sur les faits 'positifs' constitués par les sensations. D'ailleurs, dans les ouvrages successifs aussi (comme dans *Lezioni sul bello*, Hoepli, Milan, 1904), Pilo se réclamera de théories de Guyau pour proposer, en polémique avec Croce, une esthétique nettement positiviste.

⁷ Cf. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902), Laterza, Bari, 1965¹¹, pp. 445-447.

⁸ Cf. E. Garin, *Cronache di filosofia italiana 1900-1943*, Laterza, Bari, 1962², 2 voll., t. I, pp. 106-112.

⁹ G. Tarozzi, « Giovanni Maria Guyau e il naturalismo critico contemporaneo. (I) Il poeta-filosofo e la sua estetica, (II) La morale e la religione secondo Guyau », *Rivista di filosofia scientifica*, IX, 1890, pp. 1-32 et 81-106. Cette étude sera éditée à part, la même année et sous le même titre, chez l'éditeur Dumolard de Milan.

¹⁰ A. Fouillée, *La morale, l'art et la religion d'après Guyau*, Alcan, Paris, 1889.

¹¹ G. Tarozzi, *art. cit.*, p. 2.

¹² Voir aussi G. Tarozzi, « L'evoluzionismo monistico e le idee-forze », *Rivista di filosofia scientifica*, IX, 1890, pp. 740-750.

¹³ Tarozzi, « Giovanni Maria Guyau e il naturalismo critico contemporaneo », *cit.*, p. 3. Tarozzi en vient même à affirmer que Guyau « représente le naturalisme critique parvenu à son état le plus élevé et le plus fécond » (*ibid.*). La traduction est la nôtre, comme chaque fois que nous nous référons à l'édition d'un texte.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 15-18.

¹⁵ Cf. J.-M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), Alcan, Paris, 1935¹³, p. 77.

¹⁶ Nous pensons, notamment, à Mario Pilo. Par contre, Benedetto Croce semble s'en apercevoir : il observe que Guyau, critiquant l'opposition entre le beau et l'utile, « croit corriger à la fois Kant et les évolutionnistes » ; cependant, Croce ne tire de cela aucune conséquence (cf. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, *cit.*, p. 446).

¹⁷ Guyau se référait aux *Principes de Psychologie* de Spencer, dont les deux volumes avaient été traduits en français dans les années 1874-75 sous la direction de Th. Ribot et A. Espinas, et notamment au dernier chapitre du deuxième volume, intitulé « Des sentiments esthétiques ». Spencer affirmait ici qu'il y a, chez tous les animaux supérieurs, et en raison d'une meilleure alimentation, un surplus d'énergie qui, n'étant pas employé à satisfaire les besoins élémentaires de la vie physiologique, trouve dans le jeu un moyen idéal pour s'exercer, et surtout une soupape servant d'exutoire. Cependant, alors que le plaisir du jeu est associé – ne serait-ce que par la voie de l'imitation – à l'exercice d'une certaine activité (consistant dans la reproduction d'actes qui servent ordinairement à la survie de l'individu et de l'espèce), le plaisir du beau serait une « jouissance du luxe » : le beau aurait tout à la fois cette infériorité et cette supériorité sur le bien, à savoir qu'il est inutile. Dans *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Guyau citait aussi les travaux d'autres évolutionnistes comme Ch. Grant Allen (*Physiological Aesthetics*, 1877) et J. Sully (*Sensation and Intuition*, 1874).

¹⁸ En effet, dans *L'art au point de vue sociologique*, prend forme un projet sociologique qui redéfinit la notion même de vie, en la dotant de caractères nouveaux et en la faisant agir selon des modalités encore inexplorées. En premier lieu, l'attention se concentre sur la vie sociale, qui devient la nouvelle perspective fondamentale, le nouveau terrain d'enquête où sont appelées à converger les différentes recherches dans leur spécificité ; en second lieu, la science de référence n'est plus la biologie, mais la sociologie, dont le principe d'explication est étendu à des phénomènes très différents les uns des autres comme la religion, l'art, et la pratique éducative ; enfin, le paradigme esthétique subit lui aussi une certaine transformation, en se définissant par rapport à une création ou à une réception artistique qui n'apparaît plus sans lien avec les normes et les valeurs de la société.

¹⁹ À ce propos, Fouillée faisait l'observation suivante : « Aussi tout art est-il un moyen de concorde sociale, et plus profond peut-être encore que les autres ; car *penser* de la même manière, c'est beaucoup sans doute, mais ce n'est pas encore assez pour nous faire *vouloir* de la même manière : le grand secret, c'est de nous faire *sentir* tous de la même manière, et voilà le prodige que l'art accomplit » (A. Fouillée, *La morale, l'art et la religion d'après Guyau*, cit., p. 200).

²⁰ Cf. P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 5-8. Pour une vision d'ensemble de la pensée de Croce, nous signalons : G. Contini, *La parte di Benedetto Croce nella filosofia italiana*, Einaudi, Torino, 1989 ; G. Galasso, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Il Saggiatore, Milano, 1990 ; G. Sasso, *Filosofia e idealismo*, vol. I: *Benedetto Croce*, Bibliopolis, Napoli, 1994 ; *Croce filosofo*, éd. G. Cacciatore, G. Cotroneo, R. Viti Cavaliere, 2 voll., Rubbettino, Soveria Mannelli, 2003 ; M. Mustè, *Croce*, Carocci, Roma, 2009.

²¹ Même la traduction française ne se fera pas attendre : voir B. Croce, *L'Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, traduite sur la seconde édition italienne par H. Bigot, V. Giard et E. Brière, Paris, 1904.

²² Cf. B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto dell'arte* (1893), ensuite réédité dans l'ouvrage *Primi saggi*, Laterza, Bari, 1951³ (première édition 1918), qui réunit plusieurs essais rédigés par Croce dans la même période. Sur la première esthétique de Croce, nous renvoyons à V. Martorano, *Estetica e teoria della storiografia : studio sulla prima filosofia di Benedetto Croce (1893-1900)*, Milano, Franco Angeli, 2008.

²³ Voir sur ce point J. Lameere, *L'esthétique de Benedetto Croce*, Vrin, Paris, 1936 ; R. Bayer, *Histoire de l'esthétique*, Paris, Colin, 1961, pp. 359-362 ; P. D'Angelo, *L'estetica di Benedetto Croce*, Laterza, Roma-Bari, 1982.

²⁴ « La connaissance a deux formes : elle est connaissance intuitive ou connaissance logique ; connaissance par la fantaisie ou connaissance par l'intellect ; connaissance de l'individuel ou connaissance de l'universel, des choses singulières ou bien des leurs relations ; elle est, en somme, ou productrice d'images ou productrice de concepts » (B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 3.). Sur l'esthétique de Croce, voir aussi : L. Rossi, « Schema critico dell'estetica neoidealistica italiana », in *Studi di estetica*, Clueb, Bologna, 1979, pp. 75-132 ; R. Zimmer, *Einheit und Entwicklung in B. Croce Aesthetik*, Peter Lang, Frankfurt/M., 1985 ; A. Caracciolo, *L'estetica e la religione di Benedetto Croce*, Tilgher, Genova, 1988³ ; L. Russo, *Una storia per l'estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo, 1988 ; A. Trione, *Estetica e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1996 ; E. Paolozzi, *L'estetica di Benedetto Croce*, Guida, Napoli, 2002 ; F. Audisio, *Filologia e filosofia : sull'estetica di Benedetto Croce e altri saggi*, Bibliopolis, Napoli, 2003 ; V. Stella, *Il giudizio dell'arte : la critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Quodlibet, Macerata, 2005.

²⁵ B. Croce, *Primi saggi*, cit., p. 8.

²⁶ *Ibid.*, p. 9, note 1. En s'opposant radicalement à l'abstraction des esthétiques « métaphysiques » et au dogmatisme dominant dans les académies, Eugène Véron (1825-1889) développe un modèle d'enquête qui – dans le sillon des études menées en Allemagne par Fechner, Wundt et Helmholtz – s'enquiert des conditions psychologiques de la beauté et sollicite le concours de sciences comme l'optique et l'acoustique. C'est ainsi que Véron se propose de soustraire l'esthétique au domaine de la seule spéculation pour lui donner une dimension scientifique et expérimentale ; en même temps, il met au premier plan la personnalité de l'artiste, dont les inclinations subjectives et la capacité à transformer, à « recréer » la réalité, lui paraissent constituer – à rebours des théories de l'art comme reproduction photographique ou comme imitation servile – la spécificité de l'œuvre, ainsi que l'objet d'analyse privilégié de la science esthétique : cf. E. Véron, *Esthétique*, Reinwald, Paris, 1878.

²⁷ B. Croce, *Primi saggi*, cit., pp. IX-X.

²⁸ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 446.

²⁹ E. Boirac, « J.-M. Guyau. L'art au point de vue sociologique », *Revue philosophique de la France*, XXIX, 1990, pp. 638-648.

³⁰ Cf. A. Fouillée, *Introduction à J.-M. Guyau, L'art au point de vue sociologique*, Alcan, Paris, 1889, pp. I-XL.

³¹ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 447.

³² Cf. *ibid.*, pp. 21-23 et 91-95.

³³ Voir B. Croce, « La riforma della storia artistica e letteraria » (1917), in *Nuovi saggi di Estetica*, Laterza, Bari, 1920; Id., *Goethe* (1919), Laterza, Bari, 1959⁵.

³⁴ R. Comoth, « Note sur deux philosophies de la vitalité : Jean-Marie Guyau – Benedetto Croce », *Rivista di studi crociani*, XV, fasc. II, 1978, p. 159.

³⁵ B. Croce, « L'intuizione e il carattere lirico dell'arte » (1908), désormais in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari, 1966⁶, p. 3.

³⁶ Id., *Breviario di estetica* (1913), in *Nuovi saggi di estetica*, cit., p. 134.

³⁷ Id., *La Poesia*, Laterza, Bari, 1936. Sur la notion de *vitalité* en Croce, voir F. Zambelloni, « Vitalità e libertà nel pensiero di Croce », *Rivista di studi crociani*, XII, fasc. I, 1975, pp. 377-399.

³⁸ Cf. G.M. Guyau, *Abbozzo d'una morale senza obbligo né sanzione*, trad. italienne par A. Biancotti, Turin, Paravia, 1923 ; Id., *La fede nell'avvenire*, pages choisies par A. Banfi, Turin, Paravia, 1924. La même année, Banfi consacre à Guyau une très belle étude approfondie « Il naturalismo romantico del Guyau e le correnti del pensiero contemporaneo », *Logos*, VII, n. 3, 1924, pp. 179-196, désormais in *Opere*, I, *La filosofia e la vita spirituale e altri scritti di filosofia e religione (1910-1929)*, éd. L. Eletti en collaboration avec L. Sichirollo, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia, 1986, pp. 193-211, où il souligne la distance de Guyau par rapport au positivisme orthodoxe et, par contre, sa proximité de ces philosophies de la vie qui étaient en train de renouveler la pensée contemporaine. Cependant, même à cette occasion, Banfi ne réserve qu'une place très marginale à la réflexion esthétique de Guyau.

³⁹ Sur le caractère provincial de la culture philosophique italienne à l'époque de l'hégémonie de la pensée de Croce, voir E. Garin, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Laterza, Bari, 1962. Sur le dogmatisme implicite dans la perspective esthétique de Croce, cf. A. Banfi, « I problemi di un'estetica filosofica », *La Cultura*, XI, fasc. IV, 1932, pp. 750-774, et XII, fasc. I, 1933, pp. 174-188, désormais in *Opere*, V, *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, éd. E. Mattioli et G. Scaramuzza en

collaboration avec L. Anceschi e D. Formaggio, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia, 1988, pp. 5-55 ; voir aussi L. Rossi, « Schema critico dell'estetica neoidealistica italiana », cit.

Table des matières

Présentation.....	5
Jordi Riba	
Regard sur la réception de Guyau par Nietzsche à la lumière de ses annotations sur <i>L'Irréligion de l'avenir</i>.....	7
Ilse Walther-Dulk	
Les annotations de Nietzsche à <i>l'Irréligion de l'avenir</i>.....	17
Décomposer un texte :	
<i>La genèse de l'idée de temps</i> de Guyau	73
Renzo Raggianti	
Leopoldo Alas Clarín et Jean-Marie Guyau : histoire d'une affinité élective.....	95
Carole Fillière	
L'Esthétique de Jean Marie Guyau dans l'œuvre de José Enrique Rodó	133
Isabel Pereira Vallebona	
Quel philosophe a inspiré <i>Funes ou la mémoire</i> : Nietzsche, Guyau ou Bergson ?	155
Jorge Martin	
Deux interprétations de l'esthétique de Guyau dans la philosophie italienne de la fin du XIX^e siècle	179
Annamaria Contini	
Lectures italiennes de l'éthique de Guyau entre le XIX^e et le XX^e siècle	197
Alessandro Savorelli	
La réception de Jean-Marie Guyau en Catalogne aux XIX^e et XX^e siècles	213
Jordi Riba	

L'influence de Jean-Marie Guyau sur la génération uruguayenne de 1900	225
Lía Berisso	
La présence de Jean-Marie Guyau au Chili.....	239
Diego Mellado Gómez	