

La mécanisation de l'art

On pourrait penser qu'art et mécanisation s'excluent mutuellement. Une réalisation artistique est un acte créateur, unique et impossible à répéter, tandis qu'il est de l'essence même d'un événement mécanique qu'il puisse être renouvelé, et qu'il le soit souvent. Dire qu'un artiste créatif ne serait pas enclin à se répéter exactement tient de la litote : il en est incapable. Si deux toiles attribuées à un grand maître paraissent identiques, il est plus que probable que l'une au moins d'entre elles est une copie d'une autre main. La règle est la même que dans l'étude des écritures. La signature d'un homme varie parce qu'il écrit spontanément. Lorsque deux signatures sont exactement les mêmes, naît un soupçon de forgerie¹²⁰.

Il est des anecdotes sur Mozart qui illustrent ce problème dans le domaine de la musique, même s'il est fort possible qu'elles soient légendaires. Sollicité de rejouer un morceau improvisé, il en improvisait immanquablement, dit-on, une variation. À sept ans, alors qu'il accompagnait un chanteur impromptu, il changea d'accompagnement à chaque répétition. À en croire Grimm, qui rapporta cet incident dans sa *Correspondance littéraire* (1^{er} décembre

1763), « [...] il l'aurait fait répéter vingt fois si on ne l'avait fait cesser ».

C'est dans un semblable esprit d'exubérance créatrice que Renoir nia, au cours d'une conversation avec Vollard, que la chimie des couleurs l'eût jamais forcé à régulariser ses procédés et à les répéter : « En peinture, voyez-vous, il n'y a pas un seul procédé qui s'accommode d'être mis en formule. J'ai essayé de doser l'huile que j'ajoute à la couleur sur ma palette. Eh bien, je n'ai pas pu y arriver. Je dois, à chaque fois, mettre mon huile au jugé¹²¹. » Ce propos est d'autant plus remarquable qu'il émane d'un technicien méticuleusement formé qui débuta comme peintre de porcelaine.

À supposer même que Renoir exagérât un tantinet, ou que Vollard embellît ses propos en les rapportant, l'observation de Renoir trahit un parti pris assez transparent : il tenait ferme à la vieille idée que la mécanisation dégrade l'art. Je parle d'une vieille croyance parce qu'elle remonte au moins à cinq cents ans. L'invention de l'imprimerie, par exemple, et l'emploi de la gravure sur bois pour l'illustration des livres emplirent le duc d'Urbino, le célèbre Federigo da Montefeltro, d'un tel effroi qu'il refusa de laisser entrer dans sa bibliothèque le moindre livre imprimé. À ses yeux, la contemplation de la page imprimée profanait la lecture même d'un texte classique. Les mots bellement écrits par un scribe semblaient solliciter son œil et son esprit d'une manière personnelle qu'oblitérait le caractère mécanique; et un manuscrit enluminé par des miniatures peintes à la main lui procurait un plaisir que nulle gravure sur bois ne pourrait égaler¹²².

Il serait facile d'écarter cette attitude comme relevant du pur snobisme, de ce type de préciosité que l'on trouve parfois chez les collectionneurs modernes qui ont trans-

formé le principe de gaspillage ostentatoire cher à Veblen en politique du sain investissement. Qu'une once de vanité et de calcul ait pu entrer dans le mépris du duc d'Urbino pour l'imprimerie, je ne le nierais point¹²³; mais il y a plus que cela. Les premiers livres imprimés étaient faits pour ressembler à des manuscrits, d'aucuns étant même trafiqués, soit que l'on y ajoutât des initiales peintes à la main, soit que l'on appliquât un lavis sur les gravures sur bois, soit encore qu'on les imprimât spécialement sur vélin afin de satisfaire le genre de goût délicat qu'avait cultivé le duc d'Urbino. Ainsi ne saurait-on tout à fait lui faire grief d'avoir traité cette nouvelle manufacture comme une impertinente et vulgaire fourberie.

Quand il fait son apparition, un art nouvellement mécanisé ressemble toujours à du toc, parce qu'il prend modèle sur un type d'art non mécanisé ou moins mécanisé. Avant que le cinéma n'eût trouvé un véritable langage qui lui fût propre, il passait pour du théâtre dégénéré, de même que la télévision passe souvent aujourd'hui pour du cinéma avili. Ainsi, lorsque Ruskin parlait de ce qu'il appelait la « vile manufacture », il n'entendait pas opposer une manufacture vile à une manufacture qui eût été honorable. Toute manufacture lui paraissait vile, parce qu'elle était aux antipodes de l'honorable métier où l'artisan maîtrisait son travail de sa propre main, tandis que dans la manufacture, le processus de production était abandonné à une machine, à un automate qui imitait et dénaturait l'art vivant, dont il n'était en conséquence qu'un double de pacotille et mensonger.

Il est clair que Ruskin se montrait excessif, mais on ne saurait nier qu'il est des aspects de la mécanisation qui justifient quelques-unes de ses appréhensions. Dans la création d'une sculpture monumentale, par exemple, il

est économique, pour l'artiste, de confiner son travail à un petit modèle puis d'en confier l'agrandissement à un instrument mécanique qui, point par point, transpose les petites formes sur une immense échelle. La machine traite les formes comme si leur taille était chose indifférente, alors même que tout sculpteur perspicace sait bien qu'il n'en est rien. Le même problème, inversé, apparaît avec les médailles ou les pièces, où il est expédient de faire le modèle sur une plus grande échelle, qui est ensuite ramenée à la bonne taille par le tour à réduire. Par suite, la pièce ou la médaille ordinaire paraît aussi inexpressive que le monument public ordinaire¹²⁴. Quant à la mécanisation progressive de la sculpture – dûment critiquée par Ruskin qui lui reprocha dans *Aratra Pentelici* d'affaiblir et d'effacer « le coup de ciseau qui exprime la sensibilité ou l'énergie personnelle » –, il vaut la peine de consulter l'*Encyclopaedia Britannica*. Il y a un demi-siècle (1911), l'article consacré à la sculpture observait que, « de l'aveu de maint artiste, l'emploi de machines à mettre-aux-points [du pointomètre mécanique] est dans une grande mesure responsable de la déperdition de vie et d'éclat de la sculpture moderne ». Dans la toute dernière édition (1960), nous lisons au contraire que, « avec l'aide de machines à mettre-aux-points, l'actuel système mécanique de ciselure est facile à apprendre et dégagé de toute responsabilité parce qu'il est mathématiquement exact ».

Si Ruskin affirmait qu'« un grand sculpteur emploie son outil exactement comme un peintre son pinceau, et que vous pouvez reconnaître la fermeté de sa pensée et la chaleur de son tempérament dans la façon non moins que dans le dessin », la même réflexion s'applique aussi bien, moyennant une légère variation, à l'exécution architecturale : sa qualité décline si on laisse une machine

surimprimer ses habitudes propres au style de l'artiste. Lorsqu'ils sont insérés dans des édifices par ailleurs conventionnels, par exemple, les châssis de fenêtres préfabriqués produisent un fenêtrage d'une désagréable monotonie, l'architecture étant alors victime de la mécanique. Je m'empresse d'ajouter que ces tristes cas ne plaident pas contre la mécanisation en soi, mais seulement contre la mécanisation mauvaise et inflexible, contre un usage peu imaginatif de la machine que les architectes modernes créatifs ont triomphalement dépassé. Entrant comme ils le font dans l'esprit d'un processus mécanisé au point de se sentir aussi à l'aise avec lui que l'artisan naguère avec son outil en main, ils projettent leur imagination dans chaque partie du mécanisme et rendent ainsi la mécanisation elle-même expressive. Dans les cas de cette espèce, nous n'avons pas affaire à une « mécanisation de l'art », mais au contraire à l'usage artistique d'une machine; et si ce rapport idéal de l'instrument mécanique avec l'art était universel, il n'y aurait pas de discussion.

Mais il n'est pas jusqu'à ces œuvres modernes qui ne soient, on le sait bien, travesties par la « vile manufacture ». Les carrosseries carénées indispensables aux avions et aux voitures de course sont transposées à des automobiles qui ne sont pas conçues pour de telles vitesses, mais doivent les suggérer par cet emprunt rhétorique. Ainsi le taxi aérodynamique est-il si bas que nous devons nous plier en deux pour y rentrer ou en sortir. Les chaises élégantes et confortables inventées par Mies van der Rohe sont parodiées dans des modèles revus et corrigés, produits en masse et construits suivant une conception technologique du fait de s'asseoir : il ne faut donc laisser personne s'asseoir suivant son bon plaisir¹²⁵. Le couteau, la fourchette et la cuillère profilés risquent fort de gêner l'acte

même de manger en nous en faisant bien inutilement prendre conscience. La rhétorique artificielle de la mécanisation nous oblige opiniâtrement à la prudence, inversant ainsi l'effet de ces têtiers qui obligeaient même un Ruskin à paraître à son aise.

Il serait tentant d'écarter tout ceci comme une mode éphémère qu'il ne faut pas prendre trop au sérieux, si de nombreuses cités n'étaient déjà défigurées par des bâtiments modernes de toc appelés à durer longtemps. Fort des moyens techniques les plus modernes, l'esthétique architecturale requiert de ses artisans d'exceptionnelles capacités de résistance pour éviter qu'une pièce de la machine n'usurpe une fonction dévolue à l'architecte en personne. La tentation de laisser la machine à elle-même augmente avec le perfectionnement du machinisme – tout nouvel instrument engendrant de nouvelles routines, que seul un maître peut sauver de la prolifération automatique. Peut-être ceci explique-t-il pourquoi les édifices modernes sont soit superbes, soit minables. La tension est trop forte pour admettre l'honnête médiocrité. À cet égard, l'architecture de notre temps ressemble bel et bien à un avion ou à une voiture de course. Hors de la perfection, le désastre.

Son extension illicite au passé – comme, par exemple, dans le ravalement d'édifices anciens – est un usage particulièrement destructeur de la mécanisation. Aucune machine moderne ne pouvant produire la réplique exacte d'une vieille façade, chaque grande vague de réparation exigerait, semble-t-il, un nouvel effort d'invention architecturale. On ne saurait remettre les choses en place par routine. Lorsque l'on a tenté des répétitions systématiques avec des pierres taillées tout en resculptant les vieux ornements, le résultat ressemblait à des répliques ou à

des fac-similés de l'édifice disparu. Ainsi peut-on étudier un jour le ravalement du Sheldonian Theatre érigé par Wren à Oxford comme un monumental exemple de l'obstination naïve et de l'auto-hallucination qui sont les fléaux d'un âge mécanique. Au XIX^e siècle, Viollet-le-Duc imagina, parce qu'il était un ingénieur talentueux et à poigne, et qu'il avait le soutien d'un inspecteur des Monuments historiques aussi énergique que Prosper Mérimée, qu'il pouvait rendre aux cathédrales françaises leur splendeur d'origine. Aujourd'hui, son nom est devenu le symbole même du gothique du XIX^e siècle; pourtant, parmi ceux qui sourient de Viollet-le-Duc, rares sont ceux qui avouent le même sophisme lorsqu'ils font à leur tour, pleins d'assurance, œuvre de restauration exacte. « Maintenant, l'église de Vézelay est restituée de la manière la plus complète, écrit Mérimée, et, si un de ses abbés du XIII^e siècle revenait au monde, il la retrouverait sans doute telle qu'il l'avait laissée ¹²⁶. » Il vaut la peine de rappeler ici une observation d'Auguste Prost faite en 1885 : « Refaire à neuf un monument ancien [...], c'est se placer dans cette alternative, ou de faire faux si l'on ne réussit pas, ou de n'avoir produit qu'un pastiche si l'on a réussi. » Prost admettait la nécessité de restaurer les parties corrodées, mais, plaïdait-il, entreprendre de remplacer une œuvre décomposée, c'est provoquer la perte certaine de l'objet que l'on démantèle. Décrivant ce qui était arrivé sous ses yeux à la cathédrale de Metz, il consigna une succession typique d'événements : « On voulait réparer d'abord; on a été conduit ensuite à vouloir restaurer, et aujourd'hui on démolit ce qui restait du vieil édifice, pour le reconstruire entièrement ¹²⁷. »

Les mêmes problèmes et les mêmes illusions se répètent dans le toilettage prétendument « scientifique » des

tableaux. Les restaurateurs scrupuleux ne perdent jamais de vue qu'ils ne sauraient toucher une toile sans l'interpréter. Le danger survient lorsque l'on tente de réduire le fardeau de l'exégèse en en déléguant une part conséquente à un solvant chimique qui, espère-t-on, éliminera en toute sécurité les couches de peinture et de vernis surimposées, et ainsi mettra à nu l'œuvre originale de l'artiste sans que le contact ne l'ait altérée ¹²⁸. L'idée qu'un tableau du XV^e siècle, par exemple, puisse être rendu avec certitude scientifique à son état premier, comme si cinq siècles d'existence n'avaient laissé sur lui aucune trace, est, bien sûr, une absurdité chimique aussi bien qu'historique. Quand bien même l'histoire naturelle d'un tel objet serait réversible, ce qui n'est pas le cas, la propre vision du restaurateur ne saurait être ramenée à une optique du XV^e siècle, sinon par un effort d'imagination historique sujet à tous les aléas de l'inférence érudite. « Tout n'est-il pas altéré par l'altération de l'œil ¹²⁹. » Dans un âge de recherche en histoire de l'art, laquelle accuse une convergence toujours plus marquée avec les études d'histoire de la science, il est surprenant que des conservateurs de musée ne réalisent toujours pas que, après un bref laps de temps, le traitement « scientifique » d'un tableau sera datable à l'année près. On reconnaîtra le style au nettoyage aussi facilement qu'on le reconnaissait dans l'apposition de couches successives : car nul ne peut sauter par-dessus son ombre historique.

Que ces entreprises hasardeuses de restauration soient souvent poursuivies aujourd'hui d'un esprit irréfléchi, et sur une bien plus grande échelle qu'il ne serait nécessaire, est l'effet d'une mode scientifique autant qu'esthétique. L'idée que toute toile ancienne doit être toilettée rappelle certaines modes médicales d'un autre âge enjoignant à

toute personne respectable d'un âge avancé de « prendre les eaux ». Dans la préservation des tableaux, ces ablutions réparatrices sont encouragées par un désir de fraîcheur à tout prix, fût-ce au prix de la fragmentation. Une fois le tableau décomposé, la toile est « honnêtement » abandonnée dans un état à moitié brut – ruine artificielle ou, pour dire les choses plus charitablement, spécimen scientifique soigneusement apprêté qui, comme tout autre produit de l'habileté technique, enregistre quelques-unes des particularités du technicien. La mécanique du décapage (*stripping down*) d'une toile inversant l'ordre des opérations à la création de l'œuvre, il est presque inévitable que les tableaux traités acquièrent une surface que l'on dirait faite à la machine, rappelant l'éclat lumineux et cru des reproductions mécaniques, avec leur juxtaposition voyante de couleurs vives. Sans doute peut-on attribuer la satisfaction que procurent des toiles réduites à cet état au fait que la vision s'est de plus en plus formée sur des copies dérivées, qui ont tendance à surdéterminer l'image en un sens, en la figeant à une échelle mécanique.

Que les reproductions aient transformé notre vision de l'art est une affaire entendue. Notre regard est devenu plus perçant au contact de ces aspects de la peinture ou de la sculpture qu'un objectif met en évidence. Mais, et cela est plus déterminant, nous pouvons observer dans la vision même de l'artiste l'essor d'une imagination picturale et sculpturale assurément harmonisée avec la photographie, produisant des œuvres si photogéniques qu'elles paraissent trouver un accomplissement par procuration dans des images récurrentes mécanisées – comme si l'espoir suprême d'un peintre ou d'un sculpteur aujourd'hui, hormis d'avoir ses œuvres exposées dans un musée, serait de les voir diffusées dans un livre d'art systématique, de

préférence dans un catalogue raisonné illustré¹³⁰. Ce qu'avec optimisme on a baptisé le « musée sans murs » est, en vérité, un musée de papier – un univers artistique de papier dans lequel l'éloquence légendaire de Malraux claironne, avec la voix d'un crieur sur le marché, que tout art est composé dans une clef unique, que les monuments gigantesques et les petites pièces ont la même rhétorique plastique une fois transposés à l'échelle de la page imprimée, qu'une gouache peut égaler une fresque¹³¹.

Selon ces postulats, il est tout à fait logique que l'impression chromo menace de devenir le support avec lequel une toile doit compter pour que l'on s'en souvienne. Je n'irais pas jusqu'à dire que Picasso a consciemment ajusté sa palette aux vulgaires impératifs de l'impression en couleurs, mais ses toiles souffrent étonnamment peu de cette forme singulièrement grossière de reproduction. Elles s'y prêtent presque aussi bien que celles de Van Gogh. Du fait de l'ajustement croissant à la chromophotographie, il est naturel que les objets les mieux adaptés à ce support soient choisis de préférence à des œuvres trop compliquées, la machinerie dictant ainsi une sélection qui cautionne un goût stylistiquement régressif. L'art du Douanier Rousseau possède donc un avantage sur celui de Titien parce que, étant schématiques et simples, ses effets de couleurs se laissent plus facilement simuler par la presse d'imprimerie¹³².

Les mêmes forces sont aussi à l'œuvre en musique. À l'origine, le disque de phonographe produisait un écho de l'exécution sur scène, avec toutes les particularités de l'attaque du musicien. Il servait de substitut au concert, séparé d'un seul degré de l'événement. Pour cette raison, musiciens et amateurs inclinèrent d'abord à mépriser le substitut – avec la même vigueur, pour une bonne part,

qu'affichait le duc d'Urbino dans sa rancœur contre l'imprimerie. Nonobstant, l'enregistrement – à l'instar de l'imprimerie – cultiva son propre style : il devint un idiome avec une esthétique particulière. Les idiosyncrasies marquées du phrasé, par exemple, qui peuvent être saisissantes et impressionnantes dans une salle de concert, risquent d'écorcher l'oreille quand on les entend trop souvent. L'enregistrement a donc eu tendance à les gommer pour rechercher plutôt un fini technique qui permettrait une écoute constamment répétée. Chacun sait que les disques de gramophone sont désormais souvent assemblés morceau par morceau, chaque morceau devenant ainsi une unité polie dans un *collage* musical qu'aucun exécutant vivant n'a joué dans son intégralité. Aussi l'oreille s'ajuste-t-elle à des sons déshumanisés, et il n'est guère douteux que le style et la qualité du jeu ont évolué vers une compétence mécanique plus grande encore, non seulement à des fins d'enregistrement, mais aussi, rétroactivement, dans les salles de concert. Dans certains cas, la composition elle-même s'est mise à rechercher le ton enregistré, prescrivant un style d'exécution musicale qui se prête au *montage* et à la projection stéréophonique¹³³, de même que le langage mécanisé du cinéma a marqué de manière décisive certains styles d'écriture et de jeu dramatiques qui subordonnent la gamme des expressions humaines aux capacités de l'écran¹³⁴.

Cette situation me rappelle un événement historique : l'inauguration officielle, par le président Roosevelt, de la National Gallery of Art, en 1941, à Washington. Il devait s'adresser aux invités, et parmi ceux qui l'avaient entendu parler avec tant d'effet à la radio, beaucoup étaient curieux de voir de quelle manière il s'adresserait au public en face à face. Ils s'aperçurent qu'il ne s'adressait pas du tout

à eux. Le discours était radiodiffusé, et, dès le début, l'esprit du président fut accaparé par le microphone placé devant lui. Il prononça un discours bien tourné à l'intention du monde extérieur, donnant un peu aux personnes présentes l'impression d'écouter aux portes, de suivre un numéro qui ne leur était point destiné. Nul doute, cependant, que ceux qui l'écouterent à la radio imaginèrent qu'ils ne recevaient jamais qu'un reflet de son discours, une manière d'écho, mais ils se trompaient : ce qu'ils prenaient pour un écho n'était autre que le fond.

Dans le plaisir artistique, cette curieuse inversion représentée, me semble-t-il, l'un des dangers fondamentaux de la mécanisation. Le moyen de diffusion tend à prendre le pas sur l'expérience directe de l'objet, et le plus souvent l'objet lui-même est conçu dans cette intention. On nous fait passer l'ombre pour la chose, et, au bout du compte, nous vivons parmi les spectres, et, non contents de croire que les choses sont faites pour leurs ombres, nous découvrons encore que tel est bien le cas en réalité. Non que cette condition soit sans promesse. Plus d'un *brave new world* (splendide nouveau monde) d'objets est né d'ombres fermement façonnées par un artiste, mais la hardiesse qu'exige cette tâche s'est accrue avec la facilité que l'on a à s'y soustraire : car c'est à la fois la force et la faiblesse d'un support mécanique que de pouvoir remplacer le choix personnel par des automates qui, si économiques soient-ils en d'autres milieux, sont artistiquement aveugles et prodigues. Jamais le maniérisme ne fait autant ressortir la sottise que lorsqu'il est provoqué par une machine.

La vanité à bon compte tirée des avancées de la mécanisation est donc tout aussi peu fondée que la phobie proverbiale de celle-ci, que J.B.S. Haldane a justement tournée en ridicule : « Il n'est point de grande invention,

du feu au vol, qui n'ait été saluée comme une insulte à quelque dieu ¹³⁵. » Imaginer, ainsi que le fit Ruskin dans des moments de faiblesse, qu'un art doive perdre son authenticité chaque fois qu'il délègue en partie sa fonction à un corps de métier auxiliaire est une superstition esthétique. Dans l'idéal, suivant cette théorie, le compositeur devrait être exécutant, le poète barde, l'architecte constructeur, maçon et briqueteur. Il est certes des arts qui survivent encore dans cet état incorrompu. Le peintre n'a toujours pas délégué son pinceau ni le dessinateur son crayon, et il se trouve même des sculpteurs qui n'ont pas délégué leurs ciseaux. Et pourtant, jamais certaines expansions créatrices de l'art – en architecture, en musique, au théâtre – n'auraient pu avoir lieu si l'artiste était à jamais demeuré son propre instrument, ou le seul authentique instrument de son art. Un prudent scepticisme quant à la mécanisation, en particulier lorsqu'elle se retourne contre elle-même, ne devrait pas nous conduire à nier le rôle positif que le machinisme et la substitution ont joué dans l'essor de l'art.

À mon sens, l'une des plus lumineuses protestations contre la mécanique se trouve enfouie dans cet ouvrage satirique américain qu'est *The Education of Henry Adams*. Toujours scrupuleusement attentif à la cérémonie historique, surtout quand il prévoyait qu'elle pouvait être idiote, Adams prit quelques mesures de son cru, en l'an 1900, pour inaugurer le xx^e siècle. Il se rendit à Paris et visita l'Exposition universelle, où il s'arrêta, stupéfait et ébahi, devant les dynamos de douze mètres de haut de la Grande Salle. Il ne comprit pas grand-chose à la technique et, peut-être pour cette raison, considéra son progrès avec méfiance. Il se dit que, depuis 1893, « l'automobile était devenue un cauchemar [...] presque aussi

destructeur que le tram électrique qui n'a que dix ans de plus, et menaçant de devenir aussi terrible que la locomotive à vapeur ». Pour retrouver son équilibre, Adams se replia sur les cathédrales de Chartres et d'Amiens. Là, faisant ses dévotions dans la chapelle de la Vierge, il médita sur le destin de ceux qui vouaient un culte au sanctuaire de la dynamo. Adams était de ce genre d'homme qui sent que dans une occasion mémorable il importe de faire une déclaration mémorable. Sans pour autant souscrire à l'appréciation que celui-ci portait sur le style gothique, il enviait Gibbon d'avoir d'une seule phrase rayé de la carte toutes les cathédrales gothiques : « Je dardai un regard de mépris sur les imposants monuments de la superstition ¹³⁶. » Adams mourait d'envie de lancer à son tour un même regard sur les imposants monuments de la mécanique, mais il avait le nez trop fin pour cela; il savait que c'était des forces avec lesquelles il fallait compter, et, alors même qu'elles lui inspiraient la plus grande défiance, il s'enorgueillit d'être un bon juge des forces. Aussi composa-t-il pour son autobiographie, sous l'année 1900, le chapitre intitulé « La dynamo et la Vierge », y opposant les énergies modernes de la vapeur et de l'électricité à la force qu'exerçait la foi médiévale. « Toute la vapeur du monde, écrit-il, ne pouvait, comme la Vierge, bâtir Chartres. »

Cette mémorable remarque mérite l'analyse. D'après elle, la Vierge bâtit Chartres – ce qui est de toute évidence une métaphore et signifie vraisemblablement que la foi dans la Vierge inspira l'édification de la cathédrale. Mais Chartres n'a pas été construite par la seule foi. Comme les autres cathédrales gothiques françaises, c'est avec des techniques soigneusement calculées qu'elle a été bâtie. Les maîtres-bâisseurs qui ont construit voûtes d'ogives et arcs-

boutants eussent été fort contrariés de cet admirateur de leur œuvre qui faisait peu de cas de leur ingéniosité mathématique et mécanique. L'antithèse entre la technique moderne et la spiritualité médiévale est l'une de ces disjonctions faciles et fallacieuses par lesquelles nous nous laissons piéger quand nous considérons que l'art s'oppose naturellement à la mécanisation. Du côté de l'art, Adams faisait abstraction des énergies mécaniques qu'il avait fallu mettre à contribution pour bâtir un admirable édifice; du côté de la mécanique, il tenait ces énergies pour brutes, primitives, sans rapport aucun avec les fins qu'elles pouvaient servir. Ainsi obtenons-nous une belle antithèse entre la mécanisation et l'esprit, produite par des omissions mentales de part et d'autre.

Une enquête philosophique sur les ustensiles artistiques montrerait probablement que les problèmes que nous associons à la mécanisation sont déjà en puissance dans l'usage de l'instrument le plus élémentaire. Un simple crayon ou un simple morceau de craie dans la main d'un artiste étend sa portée au-delà de son moi naturel. Tout art n'est-il pas une forme d'auto-extension, comme dans la définition carlylienne de l'homme comme « animal qui emploie des outils »¹³⁷? Tout instrument, il est vrai, recèle un danger : celui d'asservir l'homme qu'il est censé servir. Ainsi le crayon domina-t-il Meissonier, Menzel, et Muirhead Bone, au point que leur perception devint aussi mécanique que leur technique. Pourtant, une vision sans instrument n'est que spectre équivoque : point de « Raphaël sans mains »¹³⁸. Sans doute Mozart n'appréciait-il guère, pour sa part, la mécanique de la transcription, mais à peine avait-il posé la plume sur le papier que l'on pouvait lire les notes, les retranscrire, les distribuer et les jouer; et avec le secours de la mécanisation moderne l'exécution

se laisse à son tour enregistrer tandis que l'on peut repasser les disques *ad libitum*. La répétition, qui avait fort peu d'attrait pour Mozart, paraît aussi essentielle à la permanence de sa musique que la spontanéité le fut à sa création. Qui plus est, Mozart en personne a exploré avec beaucoup d'esprit certaines chances qu'offrait la répétition mécanique. Il composa ronds, fugues et ritournelles pour les petites orgues à mouvement d'horlogerie et les magiques boîtes à musique de la collection du comte Joseph Deym, qu'il appelait pour rire l'« horloger »¹³⁹. Mais c'est surtout par le « glockenspiel » de Papageno dans *La Flûte enchantée* que l'on sait avec quelle spontanéité il égaya des automates. Mozart put donc adapter son génie à la mécanisation, mais uniquement en guise d'exercice marginal. Imaginez toute la musique de Mozart réajustée pour assouvir les besoins de l'« horloger »! Toujours est-il que l'on pourrait bien plaider qu'en dernière analyse écouter un gramophone ou un magnétophone ou n'importe quel autre appareil électro-acoustique plus perfectionné, c'est un peu prêter l'oreille à une horloge musicale d'un genre supérieur.

Peu importe la perfection que peuvent atteindre ces robots : la musique dépérirait si on en composait essentiellement pour eux; de même que la peinture se rétrécirait si l'on n'y reconnaissait qu'une forme perfectionnée d'impression¹⁴⁰. Reste l'un des faits mémorables de l'histoire de la gravure, métier comparable à la production de disques musicaux : quelques-unes des plus notables contributions à ce moyen d'expression sont l'œuvre d'artistes qui étaient avant tout des peintres et n'ont pratiqué la gravure que par intermittence. S'ils veulent demeurer sensibles à l'art, les corps de métier fortement mécanisés exigeront toujours le genre de rafraîchissement irrégulier

