

Critique de l'art du connaisseur

Évoquant l'art du connaisseur, on ne saurait éviter de tomber sur le mot même de *connaisseur*. Les experts anglais se sont, certes, montrés éminemment habiles à attribuer aux bons maîtres vieilles toiles et vieux dessins, mais la langue anglaise n'a pas produit de vocable indigène pour ce type de compétence. Le connaisseur est encore ce qu'il était au XVIII^e siècle : un personnage distingué en vertu de certains raffinements du goût pour lesquels un mot français paraissait être une désignation appropriée.

Pour se former une idée d'un connaisseur au XVIII^e siècle, il serait dangereux de se fier sans réserve à Hogarth, qui détestait tout ce qui était français, mais aussi tout ce qui semblait tel. De surcroît, il livrait une bataille privée à un groupe de *gentlemen* qu'il présentait comme des « négociants en toiles obscures », ce qui était sa manière à lui de participer à l'éternel combat des modernes contre les anciens⁶⁰.

Hogarth n'en connaissait pas moins ce qu'il exérait, et la satire intelligente est toujours éclairante. On en peut juger à cette lettre tranchante mais rosse qu'il publia dans un quotidien sous la signature de « Britophil », racontant comment un Anglais sans malice s'était laissé embobeler

au point qu'on lui avait soutiré une somme confortable pour une « obscure » toile qu'il n'aimait pas particulièrement. Son tentateur le persuada de commettre cette folie en s'adressant à lui d'un ton supérieur :

« Sir, [dit-il,] je vois que vous n'êtes point *connaisseur*; le tableau, je vous l'assure, est un Alesso Baldminetto, seconde manière, la meilleure, d'une facture audacieuse, et réellement sublime... » Puis, crachant dans un coin obscur, et le frottant avec un mouchoir fatigué, [le charlatan] file à l'autre extrémité de la pièce et pousse de grands cris d'extase : « Quelle touche stupéfiante ! Douze mois ne suffiraient point au collectionneur pour en découvrir la moitié des beautés⁶¹ ! »

Le génie de Hogarth était d'aller droit à l'essentiel, et tous les grands principes, ou presque, de l'art du connaisseur au XVIII^e siècle sont présents dans cette petite parodie. Le premier principe consiste à attacher un nom de peintre à une toile anonyme, à procéder à ce que l'on appelle une « attribution » ; et Alesso Baldminetto est une assez bonne dérivation d'Aldesso Baldovineti qui, lui, eut la bonne fortune d'exister. Le deuxième grand principe est de donner des précisions ; aussi nous indique-t-on que la toile appartient à la seconde période de Baldminetto. Après quoi, il importe de faire valoir un obscur détail du tableau et de le monter en épingle comme une chose d'importance ; et enfin, la touche peut-être la plus significative consiste à faire un geste qui laisse entendre qu'aucune raison ne peut être avancée à l'appui du jugement rendu par le connaisseur, car tout est affaire de perception, tout est donc ineffable.

tendance à souffrir difficilement les moyens extérieurs par lesquels la vision a été étoffée et développée. En règle générale, les connaisseurs se montrent exagérément soucieux de ne point laisser l'expérience artistique aller jusqu'au bout pour l'arrêter à son plus haut point de spontanéité. Il est vrai qu'en cultivant le « moment esthétique », Berenson ne se contenta pas de l'art pur du connaisseur et joua avec l'esthétique psychologique des années 1870, à laquelle il emprunta ses idées d'empathie et de valeurs tactiles, mais il est heureux que son œuvre ne repose pas sur ces étais branlants. Nul ne prétendrait sérieusement que sa vision de l'art s'est formée sur les théories optiques de Robert Vischer⁹¹. Elle a été façonnée par Morelli.

Il est arrivé à maintes reprises, dans l'histoire de l'érudition, qu'une technique ait survécu à la philosophie qui l'avait mise en avant. Le calcul différentiel est toujours en usage, mais l'on n'attend pas des mathématiciens qu'ils acceptent la métaphysique de Leibniz ou de Newton. Les vieilles lois phonétiques de la grammaire historique ont conservé leur valeur, même si, me suis-je laissé dire, rares sont les linguistes qui croient encore à leur action automatique. Nul doute qu'en psychanalyse également certaines techniques introduites par Freud demeureront efficaces longtemps après que sa conception de la *psyché* aura acquis une étrange saveur archéologique. Dans l'étude de l'art, la méthode morellienne poursuit l'authenticité en recherchant l'inédit, la fraîcheur; et pourtant, faire de celle-ci l'unique ou le suprême critère de l'art, c'est adhérer à une vision bien étroite de l'esthétique. Assurément, « tout ce que fait un homme est physiognomonique de lui »⁹², et une esquisse rapide peut révéler le caractère d'un artiste plus directement que le produit œuvré achevé; mais si nous laissons une préoccupation diagnostique colo-

rer notre sensibilité artistique tout entière, le risque est, au bout du compte, que nous finissions par déplorer toute patiente technique de peinture comme un empiétement du métier sur l'expression – absurde conclusion puisqu'il est de l'essence même de l'art de transmuier l'expression en technique.

Depuis le temps de Hogarth, l'attention à l'authenticité des toiles anciennes s'est fort accrue, et l'importance du connaisseur a crû en conséquence, non seulement pour les musées, les collectionneurs et le négoce, mais aussi pour les visées plus désintéressées de l'histoire académique de l'art. Que l'on avance une théorie ambitieuse, sur les opinions religieuses de Rembrandt par exemple, le connaisseur s'efforcera d'établir si les dessins de Rembrandt sur lesquels se fonde ladite théorie sont réellement de la main du maître. Il n'est pas rare que les plus habiles constructions intellectuelles s'écroulent sitôt qu'un connaisseur entreprend d'en éprouver les fondations. Mais que peut bien avoir à faire cette utile espèce de critique historique avec l'Art et l'Anarchie aujourd'hui?

Absolument rien si elle accomplissait encore seulement ce type de tour de passe-passe qui écoeurait Hogarth; mais ces temps sont plus ou moins révolus. L'art du connaisseur en peinture est devenu un métier solide, et se laissant guider dans son jugement par des règles intelligibles, il ne dédaigne pas de se charger d'un petit bagage de philosophie. Technicien qualifié, le connaisseur moderne sait à quels signes distinguer l'original de la contrefaçon; il peut démontrer l'authenticité. En sa qualité de philosophe (autrement dit, d'esthéticien), il tient les traits qui trahissent l'authenticité pour les aspects les plus importants de la toile. Je tâcherai d'aborder ici ces deux aspects de son travail, la technique aussi bien que l'esthétique sous-jacente.

La technique du connaisseur a donc été rationalisée au XIX^e siècle par un amateur à l'esprit net, qui accomplit une œuvre d'une telle excellence qu'elle trouva presque imperceptiblement place dans le travail des hommes de métier qui lui succédèrent. Je veux parler du grand nova-

teur italien Giovanni Morelli, à qui je consacrerai une bonne partie de cette conférence. Lui-même connaisseur de génie, et fort d'une expérience exceptionnellement riche, il détestait le verbiage grandiloquent qui rend toujours l'étude de l'art inutilement suspecte. Il était déterminé à prouver qu'il n'est rien de mystérieux dans une attribution; qu'à l'instar de toute autre compétence, elle requiert un certain don et un exercice régulier, qu'elle ne repose pas sur des forces irrationnelles ni suprarationnelles, mais sur une claire intelligence des caractéristiques singulières par lesquelles l'auteur d'un tableau se laisse reconnaître dans son œuvre. À cette fin, il conçut une méthode bien définie, assurant que de conjectures inspirées elle transformait les attributions en propositions vérifiables. Repoussée et taxée de charlatanisme lorsqu'elle fut pour la première fois couchée par écrit, mais bientôt adoptée par Frizzoni, Berenson, Friedländer et d'autres, et désormais employée dans toutes les écoles d'histoire de l'art, la méthode de Morelli repose sur une méticuleuse technique de dissociation visuelle – cas extrême de l'espèce de détachement qui fait de notre perception de l'art une expérience strictement marginale.

Nous pouvons alors constater que ce qui, de prime abord, a tout l'air de l'excentricité professionnelle d'une méthode spécialisée est, en fait, une formulation subtile, précise, et par conséquent précieuse, d'une excentricité bien plus profonde que nous sommes nombreux à partager. En d'autres termes, j'ose suggérer que, en certaines de nos habituelles manières d'approcher l'art, nous sommes en quelque sorte des morelliens qui s'ignorent; ou pour dire les choses plus précisément, que la méthode morellienne a poussé quelques-uns de nos préjugés artistiques jusqu'à leur conclusion logique. Si Hogarth voyait dans

le connaisseur une figure marginale dans la vie artistique de son temps, et une manière de fléau que l'on pourrait éliminer avec profit, je me hasarderais à dire que le regard sur l'art propre au connaisseur s'est incrusté en nous parce que l'art lui-même s'est marginalisé. Examinons donc trois questions pour voir si ces réflexions ont quelque vérité : en premier lieu, quel genre d'homme était ce Morelli ? En deuxième lieu, quelle est au juste sa méthode ? Et en troisième et dernier lieu, quelle est son influence sur nos manières actuelles de réagir à l'art ?

Morelli était originaire de Vérone, où il était né en 1816, mais il fut par choix citoyen de Bergame, à laquelle il laissa une modeste et exquise collection de tableaux⁶². Médecin de formation et expert en anatomie comparée, il occupa quelque temps un poste à l'université de Munich, mais jamais il ne pratiqua, sa vie étant accaparée par ses deux vocations : la politique et l'art. Jeune homme, il fréquenta le cercle de Bettina von Arnim, se lia d'amitié avec le poète Rückert et fut un habitué du studio du peintre Genelli pour lequel il posa même – idée pénible – en Prométhée ; mais de 1848 à 1871, sa passion dominante fut celle d'un patriote italien, qui se battit pour la libération et l'unification de l'Italie. Ce n'est qu'à un âge avancé, quand il eut acquis la dignité de sénateur du royaume d'Italie, qu'il trouva le loisir de publier ses découvertes troublantes dans le domaine de l'art italien. Sans doute pour leur assurer une audience non prévenue, mais aussi pour satisfaire un certain goût romantique de la mystification ironique, il les publia sous un bizarre pseudonyme et en langue étrangère.

Il prétendit que ses livres étaient l'œuvre d'un Russe, Ivan Lermolieff (anagramme russifiée de Morelli), et qu'ils avaient été traduits en allemand par un écrivain répondant

lui-même au nom de Johannes Schwarze (ce qui équivaut, une fois encore, à Giovanni Morelli). Dans une prose allemande vive et limpide, sans la moindre trace d'obscurité teutonienne, mais avec mainte touche d'esprit slave, son double russe se mettait dans la peau d'un touriste confondu mais déterminé. De passage à Florence, il rencontre un patriote italien anticlérical qui l'initie à ce que Berenson devait appeler les « rudiments » de l'art du connaisseur. « Un après-midi, écrit notre Russe, tandis que je quittais le palazzo Pitti, je me retrouvai, descendant les marches, en compagnie d'un homme assez âgé, vraisemblablement un Italien de la meilleure classe... » C'est sur ce ton anodin que s'ouvre le chapitre révolutionnaire consacré aux « Principes et méthodes ».

Plaisanterie à part, Morelli avait des raisons tactiques de recourir à une mise en scène imaginaire pour exposer ses arguments. Le recours au dialogue lui permettait d'opposer la simplicité de ses propos socratiques au jargon ampoulé de ses adversaires⁶³. Lors d'une visite imaginaire à la Galerie de Dresde, le présumé Lermolieff engage poliment la conversation avec un opiniâtre bas-bleu allemand de noble extrace, Elise von Blasewitz, en présence de son père. La dame est terriblement lettrée, citant Vasari et Mengs aussi volontiers que les frères Schlegel, mais lorsque Lermolieff tente de lui expliquer pourquoi *La Madeleine lisant* n'est pas de Corrège, ses réminiscences littéraires s'interposent entre la toile et ses lunettes cerclées d'or. Et pour finir, elle rejette ses arguments en les taxant de « nihilisme russe ».

En 1919 – c'est-à-dire vingt-huit ans après sa mort –, le célèbre critique Max Friedländer pouvait encore présenter Morelli comme une manière de charlatan⁶⁴, tout en ajoutant, certes, un petit nombre de réserves signifi-

catives. Pour commencer, il ne remettait pas en question les résultats de Morelli; il contestait uniquement la façon dont Morelli assurait y être parvenu. Ainsi l'objet du litige paraissait-il être la méthode morellienne, mais là encore ce serait excessif car Friedländer ne niait pas que ladite méthode fût utile; lui-même l'appliquait. Ce qu'il entendait nier, en revanche, c'était la possibilité d'obtenir par celle-ci les spectaculaires résultats qu'avait obtenus Morelli. De l'avis de Friedländer, Morelli avait procédé par intuition alors même qu'il prétendait avoir produit ses attributions par la science – ce qui, semblait-il, faisait de lui un charlatan.

Nul doute que les nouvelles attributions fussent spectaculaires. Pour ne donner qu'un seul exemple, la *Vénus endormie* de Giorgione est aujourd'hui un tableau si familier que l'on pourrait imaginer qu'elle a toujours été connue comme un grand Giorgione; mais avant que Morelli eût pris la peine de regarder cette toile de près, la Galerie de Dresde la cataloguait comme copie d'un Titien perdu réalisée par Sassoferrato – attribution qui paraissait d'une telle érudition qu'elle satisfaisait tout le monde; et il n'est guère douteux qu'elle aurait contenté Hogarth. Dans la seule Galerie de Dresde, quarante-six toiles furent débaptisées à la suite des découvertes de Morelli, et le chambardement prit une ampleur comparable en d'autres musées. Son ami sir Henry Layard n'exagérait aucunement en écrivant que Morelli avait provoqué une révolution.

Et maintenant, un mot de la méthode morellienne. Comme d'autres techniques révolutionnaires, elle est à la fois simple et déconcertante. Morelli expliquait en effet que, pour reconnaître la main d'un maître dans une toile donnée, il est nécessaire d'arrêter, d'inverser même la

réaction esthétique normale. Devant une toile, notre élan naturel est d'abord de nous abandonner à une impression générale, puis de nous concentrer sur des traits particuliers, qui sont importants d'un point de vue artistique : composition, proportion, couleur, expression, geste. Aucun de ces éléments, assure Morelli, ne trahira avec certitude la main de tel ou tel maître, parce qu'il s'agit de techniques d'atelier que les peintres apprennent les uns des autres. Peut-être est-il vrai, par exemple, que Raphaël ait regroupé quelques-unes de ses figures dans la forme d'une pyramide; mais la composition pyramidale devint un lieu commun de l'école de Raphaël, en sorte que sa présence n'est pas un gage de la main du maître. Les personnages de Raphaël expriment souvent la dévotion en levant les yeux d'un air sentimental, mais Raphaël avait appris ce truc de Pérugin, si bien que n'importe quel peintre de son école a pu l'apprendre de lui. Lorsque nous voyons une toile représentant un visage juvénile attribué à Léonard de Vinci, nous concentrons sans y prendre garde notre attention sur le sourire jugé caractéristique des personnages de Léonard; mais n'oublions pas que d'innombrables imitateurs ou copistes se sont auparavant concentrés sur ce sourire, au point qu'il est rarement absent de leurs propres toiles. Qui plus est, l'expression et la composition étant des traits significatifs d'un point de vue artistique, le restaurateur tâchera de les préserver. C'est en elles que la main du maître est d'abord oblitérée en étant renforcée; et, bien entendu, elles attirent aussi le faussaire.

Morelli tira la seule inférence possible de ces observations. Pour identifier la main du maître, puis la distinguer de la main d'un copiste, nous devons nous appuyer sur de petites idiosyncrasies qui semblent accessoires, sur des traits secondaires qui paraissent si insignifiants qu'ils ne

retiendraient l'attention d'aucun imitateur, restaurateur ou faussaire : la forme d'un ongle ou le lobe d'une oreille. Comme il s'agit des parties inexpressives d'un visage, l'artiste lui-même, non moins que son imitateur, est enclin à se relâcher dans leur exécution; ce sont les endroits où il se laisse aller, et qui, pour cette raison, le trahissent inmanquablement. Tel est le cœur de l'argumentation de Morelli : l'instinct personnel d'un artiste en matière de forme apparaîtra dans son expression la plus pure dans les parties les moins significatives, parce que les moins ouvragées, de son œuvre.

Quelqu'un des critiques de Morelli trouva bizarre « qu'il fallût chercher la personnalité où l'effort personnel est le plus faible ⁶⁵ ». Mais sur ce terrain, la psychologie moderne volerait certainement au secours de Morelli : ces petits gestes que nous accomplissons sans y prendre garde trahissent bien plus authentiquement notre caractère que toute posture compassée que nous pouvons calculer avec soin. Et Morelli d'exposer sa thèse sans détour : « De même que la plupart des hommes qui parlent ou écrivent ont des tics de langage et emploient leurs mots ou expressions de prédilection involontairement, sinon même parfois à fort mauvais escient, tout peintre, ou presque, possède ses singularités propres qui lui échappent à son insu [...]. En conséquence, quiconque entend étudier un peintre de près doit savoir comment découvrir ces vétilles matérielles et y prêter la plus grande attention : un spécialiste de calligraphie les baptiserait fioritures ⁶⁶. »

Les livres de Morelli paraissent différents de ceux de tout autre auteur qui a écrit sur l'art; ils sont parsemés d'illustrations de doigts et d'oreilles, inventaires scrupuleux de ces vétilles caractéristiques par lesquelles un artiste se trahit, de même qu'un criminel pourrait être repéré à

une empreinte digitale. Toute galerie d'art étudiée par Morelli commençant à ressembler à une galerie de portraits de criminels, gardons-nous d'être trop sévères en jugeant ceux qui ont d'abord réagi à ses tests par la consternation : ils sont un crime contre l'esprit idéaliste dans lequel nous nous plaisions à approcher les grandes œuvres d'art. Morelli nous invite à identifier un grand artiste, non pas d'après la force de l'émotion qu'il suscite en nous ni à l'importance de ce qu'il a à dire, mais à la crispation nerveuse et au léger balbutiement qui diffèrent à peine des parafes de ses imitateurs. Mais ne perdons pas de vue le dessein de Morelli : c'est la *main* du maître qu'il veut que nous découvriions, et tant que ce but clairement défini demeure le nôtre, nous ne devons pas reculer devant les épreuves ingrates permettant de distinguer une main d'une autre. Morelli lui-même le dit en termes plus colorés : « Qui trouve ma méthode par trop matérialiste et indigne d'un esprit supérieur se gardera de toucher au pesant ballast de mon travail pour atteindre de plus hautes sphères dans l'aérostas de l'imagination ⁶⁷. »

La méthode morellienne dissimule cependant une forte sensibilité esthétique d'un genre très particulier. Ce n'est point la seule attribution d'un nom qui intéresse le connaisseur en peinture; il cherche à sentir la *touche* authentique, dont le nom n'est jamais qu'un indice. Si la perception de l'artiste est transmise par sa main, et qu'une autre main vient se surimposer à son travail, alors sa perception originale a été obscurcie, et force nous est de chercher dans les ruines les rares fragments où elle a pu demeurer intacte. Et c'est de ces vestiges que l'œil doit tirer des enseignements. À première vue, la concentration avec laquelle Morelli étudiait le lobe d'une oreille a pu rappeler le curieux intérêt que Wölfflin portait aux narines,

mais la ressemblance est trompeuse. Tandis que Wölfflin se sert du petit détail comme d'un module pour bâtir l'édifice plus conséquent, Morelli chérit le fragment authentique comme la trace d'un « original perdu ». Que ce soit intentionnellement ou non, ses analyses laissent au lecteur la déroutante impression qu'une grande œuvre d'art doit être aussi solide que fragile. Cependant que la plus légère altération, la moindre retouche ou le surnettoyage d'un détail paraît déséquilibrer la toile entière, et en dépit des déformations dues à des restaurateurs sans ménagements et à des copistes malhabiles, l'aura de l'« original perdu » demeure si puissante que la concentration sur un fragment authentique suffit à l'évoquer. Nous devons rappeler ici que Morelli est né en 1816, et que son culte du fragment considéré comme la véritable signature de l'artiste est une hérésie romantique bien connue.

Dans une série d'aphorismes qu'il baptisa *Fragments*, le plus intrépide des romantiques, Friedrich Schlegel, avait affiché tout son mépris du vulgaire préjugé qui veut qu'une pensée aboutisse nécessairement à une conclusion logique : il préférerait, quant à lui, recueillir des pensées fragmentaires qui maintenaient l'esprit dans un état de fermentation. Comparant les pensées philosophiques éparses à des esquisses « appréciées des connaisseurs en peinture », il proposait d'« esquisser au crayon des mondes philosophiques, ou de caractériser la physionomie de chaque pensée de quelques traits de plume ⁶⁸ ». Il partageait ces ambitions avec son jeune ami Novalis, qui tenait les « fragments tronqués » (*verstümmelte Fragmente*) pour des « semences littéraires » (*litterarische Sämereien*) ⁶⁹. Novalis envisageait même la possibilité de « rendre aux fragments mutilés » leur primitive rudesse ⁷⁰ – entreprise assez proche de la construction de ruines artificielles, dont l'agrément

venait de ce qu'elles étaient « agréablement démolies ». Ainsi, dans son célèbre *Essay on Picturesque Beauty*, le révérend William Gilpin se réjouit apparemment de ce que les œuvres d'art, décomposées par la nature, ressemblent à celles que la main de l'homme a laissées inachevées : dans les deux cas, les formes irrégulières et accidentelles donnent un sentiment de spontanéité. Pour égayer un fragment d'architecture palladienne et l'élever au rang de sujet pittoresque, pensait-il, « nous devons employer le maillet à la place du ciseau : nous devons en abattre une moitié, défigurer l'autre et amonceler les membres mutilés alentour. Bref, d'un édifice *lisse* faire une ruine *grossière* ». Et de noter avec la même aventureuse délectation que dans une toile ou un dessin « une touche libre et hardie est en soi plaisante » – sur quoi il ajoutait en guise de commentaire : « Un coup de pinceau peut être dit *libre* quand il n'est aucun semblant de contrainte. Il est *hardi* lorsqu'une partie est donnée pour le tout, qu'il ne saurait manquer de suggérer. Tel est le laconisme du génie ⁷¹. »

Morelli lui-même n'était pas étranger à ces inclinations romantiques. Abstraction faite des questions d'attribution, qui le poussaient à rechercher des fragments intacts, il se méfiait de l'œuvre achevée en tant que telle parce que les conventions artistiques lui déplaisaient. Tout ce qui fleurait sa règle académique ou le lieu commun esthétique, il le rejetait comme une tromperie usée et sans grande promesse, préférant se rabattre sur ces infimes et intimes perceptions qui, dans son esprit, étaient les seules garanties de la sensibilité pure. Clairvoyant sur la logique de sa méthode, il en vint à juger l'étude des dessins plus fondamentale que celle des toiles. Le croquis spontané conservait dans sa fraîcheur ce que le travail d'exécution

avait tendance à déflorer⁷². Aujourd'hui encore, notre approche de l'art demeure largement sous l'ascendant de cette préférence toute morellienne. Le sentiment d'avoir saisi l'esprit d'une toile nous fait défaut tant que nous ne sommes pas remontés à ces notations hardies dans lesquelles la main du maître vibre et tremblote. Nous écoutons attentivement le balbutiement inspiré qui a précédé la phrase grammaticale. Le chef-d'œuvre achevé est mort, mais l'esquisse rudimentaire nous aide à lui redonner vie. Ainsi que Focillon le disait dans *Vie des formes*, « l'esquisse fait bouger le chef-d'œuvre »⁷³.

C'est ici que la sensibilité singulière du connaisseur, qui le guide au moment de procéder à une attribution, s'amalgame à un faible bien plus universel de l'imagination, que la plupart d'entre nous partageons – connaisseurs ou non. En contemplant des tableaux, nous sommes tous entraînés dans la quête de fraîcheur. Nous sommes sous le charme de la touche spontanée et chérissons la sensation instantanée avec laquelle elle frappe l'œil⁷⁴. Combien de fois n'avons-nous pas entendu des admirateurs de Hogarth et de Constable répéter l'insupportable cliché que seule l'audace de leurs esquisses révèle leur force d'artistes, tandis que les soins méticuleux apportés à leurs toiles achevées n'étaient que déplorable aberration, qu'ils ont chèrement payée d'une perte de spontanéité? La richesse de texture dans une toile achevée de Constable est, en effet, moins spontanée que la première esquisse fiévreuse, mais l'image en est plus mûre, plus patinée, et demande à être observée avec un œil moins ému, et d'assez près pour éviter que l'œil n'omette les nuances dans tous leurs détails⁷⁵. Dans les tableaux de Hogarth, l'habileté consommée et inquiète de sa touche avait pour but d'« entraîner l'œil dans un genre de chasse folâtre »⁷⁶,

mais notre imagination visuelle est bien trop impassible pour suivre les dédales prémédités de ses dessins achevés. Nous raffolons plutôt de la *Marchande de crevettes*, superbement esquissée, ou de la *Country Dance*, inachevée, et regrettons qu'il n'ait point laissé toutes ses toiles à l'état d'esquisse, et par conséquent aussi fraîches que ces deux-là.

Le même goût pour la vie qui se dégage des premiers croquis apparaît dans un récent dossier consacré à la technique qui permet d'arracher les vieilles peintures murales florentines à la décomposition. « Quand on détache une fresque du mur, explique l'auteur, il est souvent possible de la séparer aussi de la *sinopia* – c'est-à-dire de l'ébauche préliminaire. Les *sinopie* sont, bien sûr, de simples canevas, et jamais l'artiste n'a compté qu'elles seraient vues, mais pour l'œil moderne elles possèdent souvent plus de vitalité que les œuvres achevées et présentent toujours un intérêt considérable. La tentation de restaurer les fresques uniquement, ou en bonne partie, pour obtenir les *sinopie* doit être forte, et plus d'un doigt, on l'imagine, a sans doute la démangeaison de détacher les Masaccio des murs de la chapelle Brancacci. Qui sait les chefs-d'œuvre de dessin rapide que l'on pourrait ainsi révéler?? »

Parce que la sensation instantanée signifie davantage pour nous que la poursuite continue de l'imagination, nous nous retrouvons dans cette mauvaise passe typiquement romantique que Wordsworth, en 1800, appelait « soif dégradante après une stimulation immodérée »⁷⁸. Aussi cultivons-nous une prédilection pour l'œuvre d'art rudimentaire arrêtée à ses débuts au nom de la spontanéité. Pour l'artiste, ce préjugé crée une atmosphère débiliteuse : il encourage la recherche de l'immédiat, un singulier

sophisme de la production, par lequel chaque œuvre, peu importe combien elle est travaillée, espère donner l'impression d'une toute fraîche improvisation. Jamais dans l'art, le *capriccio*, l'arrangement efficace d'irrégularités frappantes, n'occupa tout à fait la position dominante qui est la sienne aujourd'hui⁷⁹.

La dénonciation de ces tendances agressives, aussi vieille que la fragmentation elle-même, a donné lieu à maint trait d'esprit sarcastique. Anatole France, par exemple, accusa Rodin de « collaborer » par « trop avec la catastrophe »⁸⁰, repoussé qu'il était par une éloquence plastique, dont quelques-uns des effets les plus forts reposaient sur la mutilation. Vollard prétendit d'un ton railleur qu'il avait vu Rodin fracasser des statues pour obtenir des fragments⁸¹, une scène qu'aurait pu inventer Beerbohm, mais l'anecdote possède un grain de vérité puisque Rodin réduisit souvent un personnage complet à un torse plus vivant par des « coups violents comme des amputations »⁸². Le délicat Rilke approuva la méthode et embellit même son éloge d'une évocation de la Duse jouant sans bras dans la *Gioconda* de d'Annunzio. Il composa aussi un poème, dédié à Rodin, sur un torse d'Apollon qui n'avait absolument rien d'archaïque, resplendissant de vie, mais décapité⁸³.

C'est bien là l'une des bizarreries de cet art du démembrement progressif : mû par un désir d'expression condensée, il aboutit inéluctablement à une dévaluation du visage humain comme sommet du corps. Si la statue de *saint Jean-Baptiste*, par Rodin, solide image du prédicateur itinérant, paraît insipide en comparaison de la vigueur décapitée de *L'Homme qui marche*, la cause n'en est pas (ainsi que le disait facétieusement Rodin) qu'une tête est superflue pour marcher, mais bien que l'action acéphale

convient à Rodin. Ainsi est-il capital pour l'effet rhétorique du *Penseur* que son pied paraisse plus intelligent que son visage. Comme le disait Rilke : « *Sein ganzer Leib ist Schädel geworden, und alles Blut in seinen Adern Gehirn* »⁸⁴. L'art acéphale est la conséquence logique de l'absorption dans le subrationnel, et ce penchant particulier se manifeste très puissamment aujourd'hui chez des artistes stylistiquement très méticuleux, qui n'ont par ailleurs guère d'affinité avec le réalisme résolu de Rodin. Dans quelques personnages de Braque et de Henry Moore, parmi les meilleurs, les têtes sont des vestiges qui ressemblent à des protubérances, des appendices d'une expression dont le centre est ailleurs. Peut-être n'est-il pas sans rapport avec ce sujet que parmi les multiples composés d'homme et d'animal que compte le répertoire des fables grecques – centaure, faune, sirène, harpie – les peintres modernes ont montré une nette préférence pour le Minotaure, la seule créature grecque qui n'ait point visage humain⁸⁵.

Il est clair que ces impulsions antirationnelles sourdent bien plus profondément que la méthode morellienne, qui n'en est jamais qu'un symptôme raffiné, bien circonscrit et remarquablement transparent, dénotant un changement de perception qui va très au-delà des arts plastiques. Sans le savoir, l'abbé Bremond, par exemple, apparut comme une manière de morellien dans sa fameuse causerie sur *La Poésie pure* (1926), dans laquelle il cita « quelques lambeaux de vers » – *Heureux qui comme Ulysse, ibant obscurs* – pour démontrer qu'il n'était plus parfaits échantillons de poésie pure que ces infimes fragments presque dépourvus de sens. Nul doute que Bremond dût à Mallarmé et à Valéry (tous deux virtuoses du fragment) de se souvenir qu'un extrême purisme procède par destruction et que les mots acquièrent une nouvelle aura de sens en

étant arrachés à leurs contextes convenus⁸⁶. D'une humeur qu'il qualifiait de « peut-être ironique », Mallarmé compara son recueil de *Divagations* à un cloître qui, « quoique brisé, exhalerait au promeneur sa doctrine »⁸⁷. Louangeant l'irrégularité de la versification chez Rimbaud, Verlaine parla de « légèreté d'esquisse » et de « tremblé de facture » ; et Gide présenta le héros littéraire de *Paludes*, « tâchant de donner à ses phrases une apparence inachevée ». Les titres de Valéry suggèrent fréquemment un chef-d'œuvre éclaté ou inachevé : *Fragments du Narcisse*, *Ébauche d'un serpent*, *Fragments de poésie brute*, *Histoires brisées*, *Fragments des mémoires d'un poème*, etc.⁸⁸.

Disciple allemand de Mallarmé, Stefan George produisit une autre espèce, encore, de « cloître brisé » dans sa traduction de *La Divine Comédie*. Il lui suffit de démembrer le long poème en un agrégat de poèmes courts, expliquant dans la préface que dans ces pièces fragmentaires, à chacune desquelles il donna un titre séparé, il était possible de saisir ce qu'il nommait « le Poétique : ton, mouvement, forme », tout en abandonnant respectueusement « l'immense édifice du monde, de l'État et de l'Église ». Le même irrésistible besoin d'intense abréviation, fût-ce au prix de la discontinuité, se saisit aussi de la musique au xx^e siècle, ainsi que Schoenberg le reconnut sans ambages dans ses vieux jours en se penchant sur les premières compositions atonales : « Les plus évidentes caractéristiques de ces pièces *in statu nascendi*, écrivit-il, étaient leur extrême expressivité et leur extraordinaire brièveté. À cette époque, ni moi ni mes élèves n'étions conscients des raisons d'être desdits traits. Je découvris par la suite que notre sens de la forme était juste quand il nous forçait à contrebalancer l'émotivité extrême en faisant extrêmement court »⁸⁹. » Appliqué à la littérature,

le même argument encouragea l'austère croyance qu'un poème doit être bref pour être poétique : « Car la poésie est le langage d'un état de crise, et une crise est brève. Le poème long est une offense à l'art »⁹⁰.

Fait curieux et mémorable, tout en plongeant les arts dans un état de crise, le culte romantique du spasme, de l'accès à pourvu l'étude historique de la peinture d'une méthode d'analyse valable. La technique qui consiste à amenuiser un tableau jusqu'à son point de fuite ou peu s'en faut, afin d'obtenir un chiffre physiognomonique pur, a donné une solide base à l'art du connaisseur en peinture, et il serait insensé de prétendre pouvoir s'en passer. Nul test de laboratoire, si secourable soit-il, ne peut entièrement remplacer les tests morphologiques de Morelli : au bout du compte, la « main » doit être reconnue à son caractère graphique, en quelque couche de couleur qu'il puisse apparaître. Aussi l'opinion de temps à autre formulée par des historiens d'art, pour qui l'analyse morellienne pourrait bien être en train de passer de mode, n'est pas moins chimérique que de supposer que la paléographie pourrait être dépassée dans l'étude des manuscrits.

Force nous est, toutefois, d'opérer une distinction tranchée entre une technique valable en histoire de l'art et la conception générale de la nature de l'art par laquelle furent inspirés les premiers maîtres de cette technique. S'il est un parti pris dans l'appréciation des tableaux par le connaisseur, et plus particulièrement des toiles du passé, il tient à son empressement à sacrifier presque tout à la fraîcheur. Son critère est la pure sensibilité, un goût de la touche authentique ; aussi voue-t-il un culte au fragment d'origine, transformant l'art tout entier en art de chambre intime. Tout en chérissant la sensation condensée sans mélange dont procède la force de la vision originale, il a