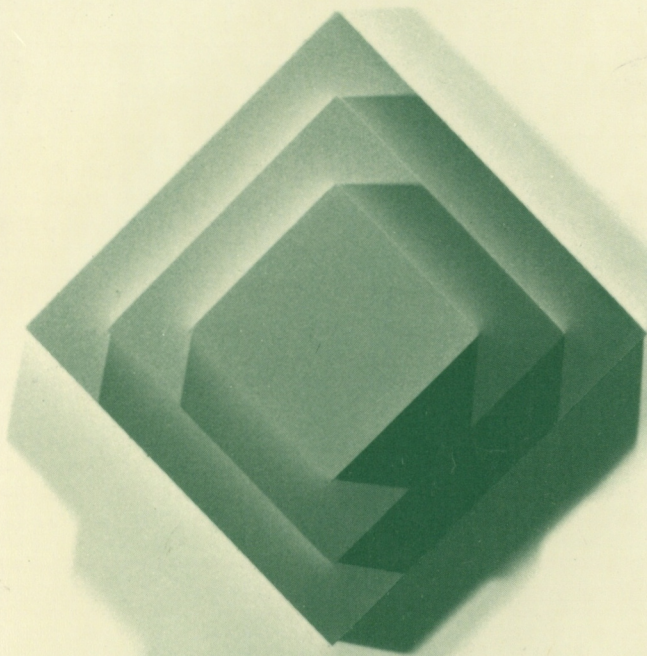


ROBERT KLEIN

la forme et l'intelligible



Extrait de la publication

TEL gallimard

Texte intégral

© *Éditions Gallimard, 1970.*

Extrait de la publication

PRÉSENTATION

Robert Klein était un ami. Nous avons pendant dix ans travaillé ensemble avec une liberté et un entrain extraordinaires. Mais je ne saurais faire son portrait.

Quand quelqu'un de cette qualité a disparu, on peut recueillir lettres et propos, réunir les témoignages, rassembler les textes ; on doute invinciblement d'avoir toujours été aussi vigilant et attentif qu'il eût fallu. Toujours vivace, ironique, acéré, Robert Klein a été en fait, jusque dans la mort, aussi secret et dérobé qu'on peut l'être pour sa vie personnelle. Seulement, il possédait une extraordinaire capacité de dégager et d'apporter les vraies questions, en souriant volontiers des autres. C'est ce qui a fait un devoir à quelques personnes de réunir des écrits, où ce don se manifeste avec tant de force qu'ils ne devraient pas être oubliés¹.

Le souvenir ne s'interroge pas comme un visage. Klein était et reste une présence intellectuelle que je ne saurais tenter d'explicitier sans rencontrer le problème qui a tout naturellement fourni le titre de ce recueil : les rapports de la forme et de l'intelligible. Les questions qui nous tiennent à cœur se retournent aisément sur nous. Je ne puis que suggérer son ingenium particulier, en essayant d'inscrire son activité intellectuelle et son humanité également hors du commun dans une sorte de quadrilatère, qui serait sa « maison » idéale, au sens des horoscopes à la mode au xv^e et au xvi^e siècle, qu'il nous arrivait d'examiner, sinon de fabriquer avec amusement. Jamais perfide, jamais indiscret, proprement incorruptible, généreux en silence, dépourvu de toute affectation à un degré qui ne se rencontre jamais, il traversait la vie, avec des malheurs et des complications sans nombre, dont il ne disait rien. Il faisait parfois penser à ces personnages imperturbables de Borgès qui « suivent une idée » ; ils ont pour eux une vie seconde, celle de l'intellect, riche de

1. Il s'agit de Marcel Bataillon, Henri Zerner, Hubert Damisch, Jacques Guillaume, Enrico Castelli, Eugenio Garin, Paul Ricœur.

coïncidences, de surprises et de fidélités non moins surprenantes que l'autre. Seulement, ces ressources d'un esprit apte à se mouvoir à travers à peu près tous les domaines, des sciences mathématiques aux textes les plus anciens, du latin médiéval à Rimbaud ou à Sartre, invitent à disposer un autre repère symbolique, pour mettre l'accent sur la lucidité et la disponibilité constantes qu'ilustre si parfaitement Valéry. Je sais bien qu'il eût trouvé le premier trop littéraire et le second trop « mondain » ; aussi s'agit-il d'un Valéry qui ne tiendrait pas à la Méditerranée mais à un pays balkanique (d'ailleurs répudié), et qui, si indemne qu'il ait été de toute complaisance et peut-être même de toute inclination au fantastique, connaissait cette difficulté à s'accepter et à entrer dans la connivence des choses, que représente à l'état pur un Kafka. Peut-être y aurait-il dans les formes et dans les écrits de jeunesse de Klein — que nous ne connaissons pas — de quoi mieux justifier cette inscription au troisième angle du cartouche de l'Israélite insaisissable, et si étonnamment défendu contre lui-même, qu'était Kafka, celui qui, recherchant et fuyant presque en même temps sa fiancée, écrivait à un ami : « La conclusion est toujours celle-ci : je pourrais vivre et je ne vis pas. »

Nous ne pouvons nous empêcher de prêter à Robert Klein, que le destin a placé aussi dans quelques situations implacables, une tension permanente de cet ordre. Mais, avec lui, aucune plainte, directe ou déguisée, n'était concevable. Une invincible et souvent étincelante propension à l'ironie, était plutôt sa marque pour tous ceux avec qui il a échangé lettres et propos. Une ironie aiguë qui peut aider à fermer le carré avec un dernier repère, emprunté à l'impression si forte et si amère que laisse l'ingéniosité verbale, souvent crépitante et le scepticisme dévastateur des Roumains, ses compatriotes, qui ont avant lui trouvé une attache à Paris, comme, pour ne citer que les plus notoires, Ionesco ou Cioran. Ce repère est moins facile et gratuit qu'il ne peut paraître. Klein, qui — je crois pouvoir le dire — se plaisait beaucoup à Paris, même en logant dans des chambres minuscules sans meubles, a assumé pleinement sa condition d'apatride. Au début de 1966, il écrivait à un ami : Tu m'attristes en devenant un réfugié comme les autres, et en croyant que seulement dans ta chère Europe orientale ou centrale les gens ont du cœur et les filles du sexe. Ne « rationalise » pas ton mal du pays sous des formes aussi chauvines. Si tu as un excès d'âme slave, tu ne dois pas en vouloir à ceux ou celles qui ont un excès de raison cartésienne (j'emploie ces horribles lieux communs pour montrer dans quelle voie dangereuse tu vas, mon fils). Fin du sermon (24 février 1966). C'était, on le voit,

le moins reposant des interlocuteurs. Ce genre d'avertissements lui était naturel. Il redoutait pour autrui et avait apparemment dénoué pour sa part toutes les attaches subreptices (il faut dire : apparemment, car, en fait, il donnait sa bourse au premier réfugié venu, envoyait le peu d'argent qui lui revenait à une tante malade en Israël...). Peut-être tout simplement avait-il acquis la mentalité d'un « juste », à qui le repos de la bonne conscience était spécialement interdit par un sentiment aigu de la comédie inutile. En somme, un homme bien défendu contre l'aliénation sous toutes ses formes.

Le point d'intersection de toutes ces « lignes de force » n'est sans doute pas aussi évident qu'il le faudrait, mais ces diverses références aident à désigner un mode de vie où la part du fortuit, de l'incertain et du dangereux était naturellement assumée. Elles suggèrent aussi, je pense, une aptitude réflexe devenue presque un goût, une passion, pour la contradiction, pour toute contradiction. Je me demande s'il ne faudrait pas le rapprocher d'une personnalité beaucoup plus active et engagée, mais d'une richesse des moyens intellectuels et de curiosités positives assez comparables, comme Walter Benjamin¹. Robert Klein serait un W. Benjamin, qui aurait très tôt trouvé en Husserl le stimulant décisif que l'autre a découvert en Marx, et dont les terrains d'application privilégiés auraient été non la littérature ou le cinéma, mais la culture et l'art de la Renaissance, avec, de toute façon, un sens précis de l'actualité intellectuelle. La constellation symbolique au sein de laquelle on peut essayer de placer Klein requiert qu'on insiste sur l'importance fondamentale, le rôle d'ascendant, joué par la « phénoménologie » de Husserl. Je me dois de dire que rien ne l'indiquait dans ses préoccupations concrètes, au moment où certaines tâches qu'il assurait auprès de deux historiens de la Renaissance, Augustin Renaudet et Marcel Bataillon, nous mirent en contact vers 1957.

Pendant longtemps, j'ai dû surtout voir en Robert Klein l'homme des trouvailles ingénieuses et des citations brillantes, et celui que ne rebutait pas, par exemple, la tâche ingrate d'établir l'index des livres d'érudition. Toute difficulté étant un défi, toute singularité un attrait, il se divertissait à démontrer la portée de ce qu'on eût pu croire in-signifiant : les spiritelli dont parle Dante, les laborieuses inventions de « devises ». Il était toujours en avance d'un problème. Il entra de bonne heure dans l'équipe

1. C'est l'occasion de rappeler l'intérêt des essais naguère traduits et publiés par Maurice de Gandillac, éd. Julliard, 1959, et qui ne semblent pas avoir suffisamment retenu l'attention. L'édition italienne publiée sous le titre *Angelus Novus* par R. Solmi, éd. Einaudi, Turin, 1962, a eu plus de succès.

d'Humanisme et Renaissance ; il y publia des comptes rendus impeccables où il avait, chaque fois, la malice — ou l'ingénuité — de faire dire à l'auteur des choses plus intelligentes qu'on n'en trouve dans l'ouvrage. De bonne heure aussi, le professeur Enrico Castelli, de Rome, prit l'habitude de l'inviter à collaborer aux colloques et aux recueils qu'il organisait. Il participa à maint conciliabule d'amis ; des petits cénacles se formaient naturellement autour de lui. Je le voyais constamment. Nous travaillâmes ensemble à quelques livres¹. Il m'annonçait périodiquement son intention de s'occuper bientôt de tout autre chose et parlait d'une grande Esthétique. Il publia quelques essais ; l'enchaînement de ses études philosophiques frappait moins que leur angle de vue. C'est seulement quand sa mort soudaine m'a amené à réunir ses articles et essais que j'ai aperçu dans cet ensemble un peu épars les fragments d'un « grand Dessen » qui n'avait cessé d'occuper son esprit. Je vais m'efforcer d'en donner une idée, comme il m'apparaît aujourd'hui.

Klein était de ces esprits qui ne se répètent pas, parce qu'ils se refusent à généraliser « au hasard ». Ce qui l'intéressait, c'était l'essai, où l'on procède d'un coup rapide à un sondage en profondeur dans l'épaisseur de l'histoire, ou, si l'on veut, à une sorte d'extraction chirurgicale. Ce don d'entrer dans un sujet par une observation rare et précise ne pouvait laisser indifférent. Chacun des textes qui suivent montre clairement ce sens de l'« attaque » inédite, et, aussi bien, celui des conclusions impératives. Voilà donc ce philosophe-né entrant dans le domaine des historiens, comme un Spinoza qui chercherait son bien chez le P. Menestrier, théoricien des entrées princières, du théâtre, des emblèmes, ou dans les traités de rhétorique et d'iconologie.

Nous pensions précisément qu'il vaut la peine d'ouvrir les traités de la Renaissance et que, comme l'ont montré E. Garin, P. O. Kristeller, E. Gombrich et quelques autres, on a des chances de trouver dans un mauvais texte la bonne question. Nous échangeons volontiers nos petites découvertes faites à travers ces épais recueils au titre souvent étonnant : de expetendis at fugiendis rebus ou dell' ingegno dell' uomo. Mais il était clair que Klein suivait une démarche particulière, qu'on peut éclairer par une sorte d'apologue. Dans un essai moral, de tranquillitate animi composé en 1443-1444, Alberti a glissé un bel et assez étrange développement sur la mosaïque ; il y voit un symbole de l'activité intellectuelle dans ses démarches les plus générales comme

1. Il s'agit de Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Club des Libraires de France, 1960, et de *L'Europe de la Renaissance : l'Age de l'Humanisme*, Bruxelles et Munich, 1963.

dans la démarche plus précise de l'archéologue et de l'historien du passé. Tout nous arrive à l'état de fragments, provenant de débris de vases, de marbres, d'objets vils ou précieux, assemblés comme à tâtons et au hasard. De cet amas qui s'est tassé et ajusté tant bien que mal sur le sol, il faut par déplacements attentifs d'éléments faire peu à peu surgir une figure, ou mieux : la composition qui rend le tout « intelligible ». L'intuition unifiante qui guide la restitution nécessaire, est constamment stimulée ou infirmée par la « prégnance » ou l'incohérence du résultat. Ce traité, qui emprunte ostensiblement son titre à Sénèque, vise, au demeurant, à orienter l'esprit vers un accord entre l'ordre de la connaissance et celui des exigences personnelles et actuelles, entre la connaissance historique et le bonheur intérieur. Le même « dessin » global, peut valoir, en somme, pour l'intelligence et la volonté. A la limite, on pourrait dire que la leçon de l'histoire est déjà présente dans la question que l'on s'ingénie à lui poser.

L'exemple de Klein donnerait envie de creuser la postérité de cette idée. Mais n'ayant pas eu la formation habituelle de l'historien, il ne traitait pas, en somme, la masse des données et des œuvres comme les résidus épars d'un total à restituer, il se défait de cette idée trop facile d'un « total » — qui sent son « hégélianisme » — et, plutôt que de rattacher la signification à l'image globale, préférerait rechercher les traits et même les symptômes de l'« intentionnalité » ou, si l'on veut, les partis pris instinctifs. Il en allait ainsi pour le classement des sources et plus précisément des travaux historiques, dont les positions sont analysées avec autorité dans le tableau des études sur la Renaissance, tracé à propos de Burckhardt. Il en allait de même pour l'exploration des idées et des œuvres. Mais cela demandait l'élaboration d'une démarche critique spécifique.

A l'intuition — plus ou moins traditionnelle — de la composition à restituer on peut opposer celle de la propagation continue de certains thèmes ou formules, porteurs à la fois de question et de réponse, et communs, en fin d'analyse, aux témoins du passé qui s'en saisissent comme à l'historien chez qui ils retentissent. Au travail de la mosaïque s'oppose la détection d'une réalité qui relève moins de l'image-puzzle que de l'impact d'une douleur ou d'une joie diffusée à travers l'organisme. La fécondité de l'opération se démontre par la multiplicité des points sensibles qui s'éveillent aussitôt. Pour résumer l'esprit de ces remarquables démonstrations d'un mot, il s'agit de la recherche d'une innervation intérieure au massif composite de l'histoire intellectuelle. La règle du jeu, si l'on peut dire, ou plus sérieusement le but poursuivi, est d'attacher l'attention par la découverte des impli-

cations qui de proche en proche mettent en présence d'une notion tirée de Sartre, Heidegger ou Husserl; celle-ci devra apparaître à la fois comme notre appréhension propre — et donc la plus sensible — du phénomène et comme l'aboutissement moderne du thème. Un exemple l'illustrera. Dans une page saisissante de la Théologie platonicienne, Marsile Ficin donne une interprétation de l'au-delà, qui peut curieusement convenir aux lecteurs de Huis clos : l'Enfer, c'est le cauchemar devenu permanent de l'âme impure, c'est le rêve interminable de la conscience prisonnière de ses terreurs imaginaires, la fermeture sur l'horreur de l'illusion douloureuse dont elle ne sait plus comment s'échapper¹. Il y a là le croisement d'une double perspective métaphysique et morale, qui a retenu l'attention de Robert Klein et lui a fourni le point de départ d'une analyse très caractéristique : il dissocie ce qui est dit du statut « ontologique » de l'imagination et de l'idée de châtiment. Il distingue puis relie lentement deux problèmes. Le second point, centré sur la notion de « peine du dam », de punition éternelle, importe énormément à Klein qui n'a cessé de réfléchir sur la notion de responsabilité. Au terme d'une suite d'analyses presque contraignantes, il établit que cette notion « insoutenable » ne peut prendre corps que par association avec l'interprétation « magique » des puissances de l'âme, et très exactement la théorie de l'« enveloppe pneumatique » et du spiritus phantasticus, qui explique l'extraordinaire définition du philosophe florentin, mais qui vient du fond des âges : Origène et Ficin reliaient sans le savoir un résidu des religions primitives aux prémisses d'une religion rationalisée. Seulement, loin d'être un point final, la « théologie poétique » de la Renaissance apparaît comme un jalon dans un cheminement continu, qui a seulement commencé à se dénouer de nos jours. Il faudrait pourtant — écrit Klein — reconnaître avec Heidegger que la prise de conscience est l'acte libre par excellence, ou plutôt le seul acte qui soit d'un autre ordre que celui des contraintes rationnelles ou naturelles. L'analyse était évidemment stimulée depuis le début par cette « prise de position » importante. Il n'est pas sans intérêt de savoir que Klein avait eu autrefois en chantier une longue étude (restée inachevée) sur la responsabilité.

Il avait admirablement compris que l'époque dite de la Renaissance est celle où un effort sans pareil a été accompli pour développer jusqu'à ses extrêmes limites les ressources d'une science sans concept qui travaillerait par l'établissement et l'exploration

1. *Théologie platonicienne*, XVIII, 10, *Opera*, p. 418, *phantasticae rationis imperium in homine impio*; voir A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, éd. Droz, 1954, p. 164.

des signes visuels ou des « images ». Il l'a doublement explicité par des observations sur la mode de l'emblème (ou *impresa*,) qui lui permet de démontrer en quelque sorte le fonctionnement intellectuel du signe dans toute culture. D'une manière générale, l'ensemble de ses conclusions sur la portée de la notion du *spiritus phantasticus* dans la philosophie comme dans la littérature, la doctrine d'amour et la théorie de l'art, de Dante à Giordano Bruno, a ajouté une dimension durable à l'interprétation de l'époque et tracé les linéaments d'une anthropologie sans fissure. On oublie difficilement le passage où, dans un autre essai, Klein analyse ses modalités de l'amour selon Dante en fonction des *spiritelli* du regard, c'est-à-dire de l'émission du *pneuma psychique* par les yeux. Il a multiplié ainsi les éclairages neufs dont il n'est plus permis à personne d'éluder les conséquences. Elles sont à relier aux études qui avant ou après ces travaux ont abordé le statut de la science dans ses affinités avec la magie¹, l'importance des « mécanismes de fascination » et l'arrière-plan démonologique de mainte attitude spéculative ou pratique, et enfin le développement des doctrines artistiques ; autrefois esquissé par E. Panofsky, il a été renouvelé par Klein grâce à l'exploration des traités laborieux et singuliers de Lomazzo, le théoricien aveugle de Milan². Cet auteur l'avait occupé quelques années.

Armé de son « analytique » à fondement phénoménologique, Klein y avait relevé deux traits d'une certaine importance. Lomazzo, en présentant les grands génies de l'art : Raphaël, Michel-Ange, Léonard... sous la forme de sept gouverneurs, qui sont les sept colonnes du Temple idéal de la peinture, n'usait pas d'un artifice de rhétorique, mais adaptait délibérément à l'art les formules de la magie planétaire — celle de Cornelius Agrippa ; il agissait, en somme, comme un théoricien positiviste du XIX^e siècle qui adapterait à la psychologie de l'artiste certains résultats de la biologie ou de la physique. Mais, ce qui est plus profond encore, il y a chez Lomazzo une fusion délibérée de la théorie ainsi conçue, de l'histoire comprimée en sept héros et de la critique. Ce qui revient à y reconnaître une double perspective emmêlée ; l'interférence d'une pensée « diachronique », recueillant un ordre de succession, avec une pensée « synchronique », organisant un système, préfigure

1. Dans cette voie, sur laquelle j'avais eu, de mon côté, l'occasion d'insister, on soulignera la convergence des travaux de F. Yates, de D. Walker, d'E. Garin, de P. Rossi. Ou encore, pour citer un recueil tout récent *Art, Science and History in the Renaissance*, édité par Ch. S. Singleton, Baltimore, 1967, II^e partie.

2. Le « Centro di Studi del Rinascimento » doit prochainement publier l'essai, déjà ancien, de R. Klein, avec une mise au point de M^{lle} P. Barocchi.

des positions célèbres de la critique d'art, dont l'analyse serait évidemment à poursuivre¹.

La notion de l'art-science, c'est-à-dire d'un savoir enclos dans les structures figurées qui l'administrent, ouvre sur des problèmes peut-être encore plus remarquables. En abordant l'analyse des constructions en perspective avec la minutie du mathématicien, Klein a pu faire des observations qui ont étonné puis convaincu Panofsky lui-même. Après le grand article de 1961 qui fut publié par ses soins, l'auteur de *La Perspective : forme symbolique* ne devait plus ménager à Klein son amitié. Comme pour les minces petites citations de Dante ou de Ficin, Klein s'était ingénié à faire surgir comme à plaisir des problèmes de taille et d'ampleur croissantes, et mettait finalement en cause les plus graves fonctions de l'art de l'époque, là où il ne s'agissait apparemment que de résoudre un détail, presque secondaire, comme la construction technique du damier en « perspective ». En accord avec une idée que j'avais cru bonne à retenir — celle de l'indépendance relative des pratiques artisanales, et plus généralement, de la culture des ateliers d'artistes vis-à-vis des grands « traités » humanistes — et qu'il a considérablement consolidée, Klein a analysé les incroyables tâtonnements de la Renaissance dans la mise au point du système perspectif, dont on se hâte toujours trop de faire la « clef » d'une nouvelle « vision du monde ». Il alla même jusqu'à présenter comme, à certains égards, rétrograde la manière dont Alberti a promulgué la *costruzione legittima*. Et le médiocre humaniste P. Gauricus, que nous étudions alors en commun à l'École pratique des hautes études, lui permettait d'établir comment — là encore, en opposition avec les appréciations superficielles — la perspective est plus liée aux problèmes de composition (*istoria*) qu'à l'intelligibilité abstraite de l'espace. Celle-ci est illusoire, en raison du nombre des variables, des diverses possibilités de construction et de l'alternative de l'anamorphose à la projection « sphérique » qui, si l'on pousse les termes à leur limite, enferme toute solution possible².

1. Les observations de Klein recourent celles de Michel Foucault, dans *Les Mots et les choses*, éd. Gallimard, 1965, qui, bien entendu, l'intéressait vivement, mais auquel il aurait volontiers opposé les exigences d'une analyse plus patiente, moins arbitraire dans le choix des références et adoptant d'autres articulations générales.

2. Lettre à J. Guillaume qui lui avait signalé un nouvel exemple de décor en trompe l'œil : « Triste d'avoir à te dire que le truc du plafond en perspective avec point de vue excentrique n'est pas propre au château de Cagnes (dont, triste à dire, j'ignorais l'existence); il y en a, dans la douce Italie, où l'artiste ingénieux et prudent a marqué sur le pavement l'endroit où l'on doit se tenir pour contempler son œuvre. J'aurais dû en tirer parti pour appuyer ma brillante thèse que toute perspective non curviligne est au fond une anamorphose; mais la vérité de ma brillante thèse est si éclatante que l'abondance des arguments risquait de la priver de son élégance » (14 septembre 1962).

L'analyse même des conditions de la perspective permet d'établir son caractère « institutionnel » avant toute autre considération historique.

*Bien que, pour des raisons diverses que je ne songe pas à élucider maintenant, Robert Klein n'ait pas cru devoir adopter le vocabulaire qui était en train de devenir à la mode avec le succès de la « linguistique structurale », on peut dire qu'il se mouvait naturellement dans le cercle de la sémiologie. Sa vigilance devait s'exercer sur tout ce qui concerne ou prétend expliciter, voire schématiser, la relation du signifiant et du signifié. Un grand nombre de ses indications ont acquis un caractère durable. Dans un but qui, comme le pensait et l'a dit E. Panofsky lui-même, était avant tout d'ordre pédagogique, l'introduction des *Studies in Iconology* (1939) avait distingué deux niveaux d'interprétation : primaire (identification à partir des éléments d'expérience : un cheval, une architecture...) et secondaire (identification d'un thème impliquant une référence littéraire ou conceptuelle : ce cheval est Pégase, cette architecture un temple de Vénus), avant le troisième niveau, qui introduit le « symbole culturel » (Pégase sert dans une impresa à l'héroïsation de tel poétastre, par exemple). R. Klein n'eut pas de peine à montrer que la distinction est factice, comme Panofsky l'avait d'avance admis ; mais le point de départ de Klein est précisément la déclaration que ce classement est arbitraire. Il souligne le fait que l'interprétation dite primaire et, plus encore, l'autre ne sont possibles en fait que grâce à la projection de notions fournies par la culture du spectateur. Toute perception présuppose les niveaux suivants. Deux précisions se font jour dans l'interstice ainsi ouvert : le niveau élémentaire ou primaire ne peut concerner que des classes d'objets, non des individus ; on ne considère provisoirement que l'aspect générique de certains éléments. Il en est ainsi parce que le « sens » élémentaire est déjà plus ou moins rigoureusement associé à une structure formelle prise dans l'image (ramenée ici aux dimensions d'une Gestalt) et assurant la propagation de celle-ci. Ainsi, même à ce stade, l'iconographie suppose un système formel articulé : elle n'en a été dissociée que pour la commodité de l'exposé ou pour celle de la recherche. On ne sera pas dupe de l'opposition.*

En second lieu, dans tous les cas de « métaphore figurative » (comme quand une dame devient Vénus ou Diane, par une variante picturale ou plastique de la « métaphore poétique » dont les linguistes les plus avertis font l'un des moteurs du langage), il y a enrichissement du « signifiant » par l'adoption d'une ressemblance formelle ; et c'est le style, le système formel voulu,

qui devient le véhicule majeur de la signification. Bref, Klein s'est astreint à établir que la démarche iconographique — si intéressant qu'il soit de le définir in se — n'est pas et ne peut pas être pure. Non seulement il convient de « relativiser » tous les degrés de signification qu'on distingue à l'intérieur de l'objet analysé, mais il faut envelopper celui-ci de la présence directe ou indirecte de la réalité formelle ou stylistique. Les deux lignes de référence doivent être accolées dans l'examen réflexif comme dans l'objet. Une fois de plus l'articulation des niveaux suppose une « orientation » intégralement admise, et celle-ci ne se constitue bien que dans une « polarité ».

La conséquence est considérable. Je la crois même capitale dans l'énoncé que Klein a été amené à en formuler pour la première fois. Le plus intéressant est précisément ce qui échappe à la réduction iconographique — conçue sur le type scolaire et simplificateur ; c'est le « symbolisme non explicite où signe et signifié tendent à se confondre » comme il arrive quand Poussin figure Adonis mort sur le modèle (implicite) d'un Christ mort. Ainsi, la clef iconographique est souvent donnée par le style, la capacité suggestive de celui-ci est un principe de découverte. L'iconographie qui tend à dégager des rapports d'ordre sémantique est un travail de spécialiste, dont on peut jalonner et contrôler les démarches, bref pour lequel on peut et doit définir une méthode ; mais le degré le plus attachant du travail est celui où l'on ne dispose pas de code — mais d'une clef de nature « non définissable », pour laquelle Klein était prêt à proposer, après quelques hésitations, semble-t-il, le terme d'herméneutique.

Le chercheur est donc sans cesse ramené, comme l'amateur, vers le principe qu'il veut éviter. C'est la loi du « cercle épistémologique », bien connu depuis Wittgenstein. Il était temps qu'elle fût interprétée sous la forme la plus extensive pour l'histoire de l'art. On se trouve avec Klein à l'intérieur d'une démarche qui est celle même de toute connaissance en ces domaines : la « compréhension » est un acte personnel, mais le mouvement vers l'intelligibilité de l'objet ne pourrait aboutir qu'en objectivant radicalement celui-ci, ce qui aurait pour résultat d'annuler la « compréhension ». Il faut en prendre son parti. Et finalement le découragement n'est pas possible, quand on sait que ces difficultés surgissent à l'unisson des mouvements fondamentaux de l'esprit.

Dans ces conditions, il est facile d'imaginer les recommandations et les réserves que R. Klein était amené à multiplier à l'égard des interprétations ou explications « psychologiques » de l'art, dont ont traité plusieurs publications notables autour

de 1960. Il avait rédigé plusieurs développements en vue d'un article de mise au point que je lui avais demandé sur l'ensemble de ces problèmes, et qui n'a pas été terminé. En voici quelques passages : L'hypothèque initiale à lever pour toute tentative de fonder la critique et l'histoire de l'art sur la psychologie de la perception, peut être résumée par le couple Hildebrand-Wölfflin (en y ajoutant Riegl, pour ne pas être trop grossièrement incomplet). On sait en effet que l'effort de ces théoriciens avait été de définir des « catégories » de la vision capables de rendre compte à la fois de l'emprise des styles qui les introduisent dans l'expérience et de l'évolution des formes qui se manifeste dans l'histoire. L'originalité de leurs préoccupations était de rechercher en même temps une explication des styles par les différents aspects ou modes de la perception, d'où la possibilité de classements, chaque type risquant toutefois d'être « éternel » et donc en dehors de l'histoire, et — un critère de valeur qui décide soit du meilleur type (ainsi Hildebrand), soit de la meilleure réalisation possible à l'intérieur de chaque type, par le postulat que la qualité est ce qui va au-devant de la perception sous l'aspect considéré (et ici, danger d'oublier l'aspect de « réalisation »,... le rôle du « médium »).

Les théories de l'art se sont imposées pour libérer la réflexion de l'historien et du critique des attaches presque indéterminables avec le positivisme du XIX^e siècle qui se limite à l'examen des matériaux et des moyens, en accord tacite avec le naturalisme naïf qui se contente de la relation de l'œuvre d'art avec le modèle de « nature » supposé. Le passage par le « formalisme » était nécessaire. Il s'est vite heurté, dès sa phase de succès, à des difficultés faciles à prévoir, en raison du caractère « supra-historique » et apodictique des « catégories ». Pour s'en tenir à la psychologie, R. Klein observe qu'une double poussée tend à provoquer leur ré-interprétation sur un mode apparemment plus positif, d'une part à partir des théories de l'Empathie (si l'on adopte ce terme pour traduire l'Einfühlung) qui met l'accent sur la fonction « expressive », et d'autre part de la Gestalt (ou schématisme, toujours sans équivalent direct en français), qui dégage l'aspect structural. Or, aucune de ces « explications » psychologiques ne peut se déployer entièrement sans emprunter quelque chose à l'autre¹. Le problème, une fois de plus, n'est pas de choisir, mais de dominer les deux « théories » — qui

1. Ce que résume bien la note suivante (à propos du recours à l'Einfühlung, chez R. Arnheim) : « Morale : le *gestaltisme* ou esthétique des arts visuels est applicable essentiellement aux formes décoratives et à la beauté formelle « régulière » ; s'il s'étend à l'expression, il est pratiquement obligé de faire des emprunts à l'Einfühlung. »

ont d'ailleurs été formulées autour des mêmes dates, et qui s'avèrent complémentaires. Relevées par le brio du style ou délavées par la facilité, elles tiennent trop souvent d'arrière-pensée doctrinale à la critique.

Les tentatives d'élucidation ne manquent pas; elles progressent peu¹. Klein n'acceptait guère que des détails de l'ouvrage de R. Arnheim, qui traite abondamment de la perception « à travers » l'œuvre d'art, mais non de la reconstitution artificielle du perçu par l'artiste en vue d'un certain effet, objection décisive à toute explication indifférenciée de cet ordre. Il appréciait en revanche l'étude fondamentale de E. Gombrich sur « l'art et l'illusion », dont on lui doit la seule présentation sérieuse publiée en français. On doit souscrire à l'appréciation favorable qu'il en donne. Mais en même temps, Klein formule aussi clairement que possible le desideratum que laisse subsister l'analyse à base de « constructivisme psychologique » (si l'on peut dire) qui est celle de Gombrich: il traite avec pénétration de la « reconstitution du perçu » dans et par l'opération de l'art, mais il ne rend pas compte de l'aptitude singulière de l'œuvre à « activer » la perception. Le schématisme qui permet de manipuler éléments et motifs, n'épuise pas la portée du travail accompli.

Parmi les notions d'usage familier que la perspective historique de Klein s'employait à reclasser avec une certaine insistance, il y avait celle de la personnalité artistique, autour de laquelle toute une école a construit l'histoire de l'art et dont le sens et le contenu peuvent sembler parfaitement explicites². C'est autour de notions un peu trop prospères comme celle-là, que s'exerçait le mieux l'analyse réductrice de Klein, en faisant peu à peu apparaître des arrière-plans dialectiques. On pourrait définir ici l'orientation de sa réflexion, en disant qu'il ramenait cette notion de la condition d'axiome à celle de postulat. Il s'en explique dès le début du remarquable essai sur *Giudizio et Gusto*, où on lit la proposition à valeur de théorème: La conscience de l'individualité artistique est, pour les arts visuels, une acquisition tardive. Le traitement méthodique de quelques textes connus et d'un bon nombre d'écrits oubliés, dégage les implications et les conséquences des notions de goût et de bon goût,

1. Pour ce qui suit: R. Arnheim, *Toward a psychology of art. Collected essays*, Los Angeles, 1966; E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres, 1960.

2. Je fais allusion à la brillante école italienne, issue de l'*Estetica* de B. Croce (1900) et des jugements parus dans la revue *La Critica* (groupés par Croce sous le titre *La critica e la Storia delle Arti figurative*, Bari, 1946), et, d'autre part, animée par l'enseignement d'Adolfo Venturi. Pour bien apprécier la nature et la qualité de ses principes, il faut s'adresser à C. L. Ragghianti, *Commenti di Critica d'arte...* Bari, 1946, etc., ou relire l'article-manifeste de R. Longhi, « Proposti per una critica d'arte », dans *Paragone*, n° 1 (1950), trad. française dans l'*Information d'histoire de l'art*, 1960, n° 2.

dont on sait le succès à la Renaissance. Dissociant ce qu'on confond d'ordinaire, Klein établit que dans l'affirmation même du Gusto comme force subjective se dissimule un élément normatif et inversement le « bon goût », cher aux académiques, ne peut être purement et simplement récusé pour sa vacuité, car il comporte l'appel à une certaine expérience à valider. Il y a dans la notion de « beauté personnelle » (ou ce que Klein formule de cette manière condensée) une contradiction fondamentale. Cet aperçu ne reconduit pas exactement à Kant et aux antinomies de la Critique du jugement, mais il dégage le fil invisible qui peut relier les phénomènes proches et lointains, en un raccourci perspectif dont on peut apprécier la vigueur : L'expressionnisme du xx^e siècle, ne croyant plus à une communication qui fût distincte de l'expression, devient logiquement un art du mauvais goût délibéré; plus récemment, l'idée de message étant récusée et remplacée par celle d'invention, le goût semble exclu du grand art. Tout cela à partir de l'Arétin et de Lomazzo. Le tissu à double trame, longitudinale (ou historique) et sectionnelle (ou systématique) de la pensée, a-t-il jamais été rendu plus pressant ?

Il restait à soumettre à la même « réduction » la notion de style. R. Klein l'esquissa au cours de l'été de 1962, où j'avais cru pouvoir jeter les bases d'une étude sur la méthode en histoire de l'art. Il en résulta un échange de lettres et dans ses critiques un flot de remarques où se trouvent exposées avec une force que je n'ai jamais retrouvée ailleurs, quelques-unes des difficultés majeures de ces recherches¹. J'en retiens surtout une page serrée, qui condense l'essentiel des développements auxquels il allait s'attacher sur l'art contemporain : L'histoire de l'art est-elle à l'unisson de notre chère société industrielle et de l'art informel ? Je pense qu'elle ne l'est pas trop. Quelques

1. Klein a réagi vivement à certaines propositions : « C'est avec une jubilation intense que j'ai lu *Postulats : le chef-d'œuvre, le style*. Cela flatte indubitablement mon complexe de l'asymptote. Le chef-d'œuvre — et plus généralement sans doute l'« œuvre d'art », comme notion limite et postulat de la méthode — c'est d'abord parfaitement vrai et juste, et puis cela dégonfle le *Verstehen* et ses faux problèmes, et enfin cela permet de séparer le bon grain de l'ivraie dans les analyses et dans les monographies : la définition [En note : R. W. K. entend : le rattachement à la notion de *postulat*.] présente les mêmes avantages et plus, dans le cas du style, soit qu'on le rencontre dans l'analyse de l'œuvre, soit qu'on l'isole dans une histoire de l'art « sans noms ». Bien plus, l'antinomie entre l'œuvre et l'histoire des styles disparaît, puisque le style devient un jalon dans l'analyse et l'approche méthodique de l'œuvre et vice versa (« style » étant pris ici dans le sens de création historique, pas dans le sens systématique d'un ensemble de formes de catégories formelles ni dans le sens psychologique d'une certaine « manière de voir » ou « réponse à la perception ») » (lettre du 18 août 1962). On notera le glissement au-delà de la notion de « chef-d'œuvre » et l'amarce de l'analyse réductrice de l'« œuvre d'art ».

conditions sont remplies, notamment : 1^o la volonté, depuis Riegl, de refuser les normes-valeurs, ce qui peut être interprété dans le sens d'un historicisme positiviste (*alle Epochen sind gleichunmittelbar zu Gott*) ou d'un refus de la référence (il y a tel ou tel *Kunstwollen*, ou conception de l'espace, etc., et nous devons les accepter comme des données premières dans l'ordre de la causalité comme dans celui du jugement). Il y a aussi : 2^o le décloisonnement entre histoire de l'art et vulgarisation — jusque dans l'organisation des musées et l'emploi du temps des professeurs : les réactions privilégiées du connaisseur critique et de l'historien (déjà difficiles à concilier entre elles quand il s'agissait de les définir par rapport à ce que l'art « voulait vraiment » ou « était vraiment ») ne se distinguent plus essentiellement des réactions du bon public des musées et des livres. L'échelle planétaire et la démocratie du *let him have his chance* et la société industrielle et le reste sont donc bien en rapport avec la disparition des privilèges du style-norme et du juge autorité : deux conditions nécessaires pour que l'informel puisse se présenter comme art (18 août 1962)¹.

On en conclura, je pense, que ce radicalisme était et reste une manière neuve d'acheminer la connaissance de l'art vers le massif des « sciences humaines » libéré des présuppositions sociologiques vagues. Telle était, du moins, la direction adoptée, quand Klein voulut dégager les « conditions d'apparition » de l'art contemporain. Cette pierre d'achoppement de l'historien de l'art allait devenir l'un de ses objets de réflexion les plus intenses. Les galeries et les expositions n'ont pas eu de visiteur plus discret et plus attentif que celui-ci. Son « détachement » personnel lui prêtait une réceptivité étonnante qui était encore une forme de générosité.

Ses longues perspectives « idéologiques » — et les raccourcis qu'elles permettent — lui assuraient un point de vue surplombant les manifestations de ce temps et les vicissitudes de l'homme aestheticus du xx^e siècle. Klein se sentait naturellement solidaire des aventures de l'artiste moderne. Sa première démonstration radicale en ce domaine est le bref et incisif enchaînement de notes sur la fin de l'image. Aucun autre écrit moderne, à ma connaissance, n'a dénudé aussi vivement et de façon aussi stricte la situation actuelle. Il y a eu des déclarations et des propositions plus fracassantes, des discours plus circonstanciés. Il n'y a aucune analyse comparable à celle-ci dans son déroulement inflexible, qui déduit une évidence « catastrophique » avec

1. Le premier point rappelle les grandes thèses d'A. Riegl.

ROBERT KLEIN

la forme et l'intelligible

Trop tôt disparu, en 1967, pour avoir donné son œuvre achevée, Robert Klein, solitaire, marginal, inintégré aux circuits académiques, a dispersé le fruit de ses travaux, depuis son arrivée en France en 1947, au gré des sollicitations admiratives. Même les plus avertis ne soupçonnaient pas la convergence naturelle de ces études, dont le regroupement fait une somme inattendue sur la pensée et les symboles à la Renaissance, sur la pratique et la théorie de la perspective et de l'espace, sur l'esthétique et la morale. André Chastel les présente ici :

« Robert Klein, dit-il, circule sans aucune espèce d'embarras ni de confusion de la science à l'art, de la philosophie à l'interprétation des styles. Il considère avec prédilection les *points d'interférence* comme les emblèmes, où l'image se noue avec l'idée, la perspective, où elle subit l'épreuve d'une construction rationnelle, et les petits jeux analogiques où elle se colore de "magie" ; et dans chaque cas, il ne découvre pas seulement la présence plus ou moins explicite d'un principe, une base doctrinale qu'il faut recueillir dans des textes oubliés, mais aussi le moment d'une préoccupation continue et qui, si l'on est assez attentif, débouche au milieu des problèmes et même des polémiques les plus modernes. »

Robert Klein, hongrois de naissance, est arrivé en France en 1947. Il a été le collaborateur de Marcel Bataillon, professeur au Collège de France, et d'André Chastel, alors professeur à l'École Pratique des Hautes Études et à la Sorbonne. Après avoir enseigné à Montréal, il était pensionnaire de la Fondation Berenson, à Florence, quand il est décédé tragiquement et prématurément.



9 782070 700127



83X

Extrait de la publication ISBN 2-07-070012-7

49 FF tc