

Introduction

Le grand âge et ses œuvres ultimes

Diane H. BODART

« In fact, I suspect that we are here assembled to talk, and perhaps even to think, about the concept of Altersstil because Titian has for years been in the center of our chairman's [David Rosand] scholarly exertions. »

Julius S. Held, 1987¹.

Dans une interview donnée au Forum de Davos en janvier 2009, le premier ministre britannique Gordon Brown remarquait combien l'expérience du passé était inadaptée pour affronter la nouveauté de la première crise financière de l'époque de la globalisation. À ce sujet, il osa une comparaison inattendue avec le vieux Titien : « Cela me rappelle l'histoire de Titien, ce grand peintre qui atteignit l'âge de quatre-vingt-dix ans, acheva la dernière d'une centaine d'œuvres brillantes et dit alors – Je commence finalement à apprendre à peindre ; et c'est bien là que nous en sommes. » L'expédient était aussi surprenant que périlleux : un mois plus tard, au parlement de Westminster, le chef de l'opposition David Cameron attaquait la crédibilité de la parole de Gordon Brown en lui rappelant : « Vous nous avez dit l'autre jour que vous étiez comme Titien à l'âge de quatre-vingt-dix ans, or Titien mourut à quatre-vingt-six ans. » L'histoire devint véritablement grotesque lorsque, quatre minutes après la fin des débats, une petite main du parti des Tories changea, depuis un ordinateur du Parlement, la date de mort de Titien sur la fiche Wikipedia, en l'avancant de quatre ans, 1572 au lieu de 1576, afin de donner raison à David Cameron². Cette manipulation d'informations est d'autant plus drôle pour l'historien de l'art que Titien instrumentalisa lui-même sa vieillesse pour obtenir la faveur de ses commanditaires, tant et si bien qu'il est aujourd'hui impossible de définir avec exactitude l'âge qu'il avait à sa mort, faute de connaître non pas l'année de son décès, documenté effectivement en 1576, mais sa date de naissance, variablement située par les spécialistes entre 1477 et 1495³.

Cette anecdote politique est à première vue significative d'une conception positive du grand âge communément entretenue aujourd'hui par notre société vieillissante dont la longévité ne cesse de s'accroître et qui confie à la science

son espoir d'éternelle jeunesse. Elle repose néanmoins sur un *topos*. Le mot prêté par Gordon Brown au vieux Titien, et que celui-ci ne prononça jamais si ce n'est dans une pièce de jeunesse d'Hofmannsthal⁴, est en effet récurrent chez les artistes de la modernité : « je commence à savoir peindre » dit Cézanne à la fin de sa vie, « je crois que je commence à y comprendre quelque chose » varia Renoir en déposant pour la dernière fois son pinceau avant de s'éteindre, faisant écho l'un et l'autre aux derniers mots de Corot – « J'aperçois des choses que je n'ai jamais vues. Il me semble que je n'ai jamais su faire un ciel », mais aussi à ceux d'Hokusai. En expirant à l'âge de 89 ans, celui qui se dénommait le « Vieux Fou de Peinture » aurait déclaré : « encore cinq ans de plus et je serais devenu un grand artiste⁵ ». Les origines de ce bon mot sont toutefois bien plus anciennes, comme le remarquait Poussin en 1658, à 62 ans : « Si la main me voulait obéir, j'aurais quelque occasion de dire ce que Thémistocle dit en soupirant sur la fin de sa vie, que l'homme finit et s'en va quand il est plus capable ou qu'il est prêt à bien faire⁶. » Elles nous renvoient bien sûr au célèbre aphorisme d'Hippocrate *vita brevis, ars longa* – la vie est courte, l'art est long⁷.

L'artiste âgé bénéficie dès lors, grâce au privilège de l'expérience, d'une compréhension de l'art inaccessible en raison de son ampleur aux années de la jeunesse et même de la maturité. Au terme de sa vie, il parvient ainsi à un commencement, à une seconde naissance⁸, inexorablement destinée à l'inachèvement du fait même de l'inéquation temporelle entre la vie biologique et le développement de l'art. À cela s'ajoute la frustration suscitée par cette autre inéquation entre le progrès de l'esprit et la déchéance du corps dont nous parle Poussin avec amertume : la main qui tremble, la vue qui faiblit, l'ouïe qui baisse deviennent autant d'entraves techniques à une expression créatrice qui touche désormais le cœur même de l'art. « Admirable tremblement du temps » disait Chateaubriand de cette œuvre ultime qu'est le *Déluge* de Poussin (Paris, musée du Louvre, 1664)⁹, là où la main incertaine témoigne du lent travail du temps aussi bien par ses méfaits sur le corps que par ses bienfaits sur l'esprit. Cette lutte toute néoplatonicienne entre le corps et l'âme qu'il tient prisonnière laisse des traces dans une rupture de style apparente : l'ambassadeur impérial à Venise, Diego Guzmán de Silva, disait ainsi en 1575, un an avant la mort de Titien, que du fait de sa grande vieillesse l'artiste n'était plus en mesure de faire que des *borrones*, des taches qui ne savaient plus dépeindre les corps, mais qui atteignaient par leur coloris l'âme, donnant vie à la peinture¹⁰.

L'inachèvement auquel l'artiste âgé se mesure au terme de sa vie est ainsi double : à l'impossibilité temporelle de terminer son œuvre, s'ajoute l'incapacité physique de polir son style. Or, cet inachèvement redoublé participe au pouvoir de fascination propre à la production artistique du grand âge. Pline l'Ancien remarquait que les dernières œuvres des artistes, laissées imparfaites, étaient davantage appréciées que leur production achevée : « car en eux l'on peut observer les traces de l'esquisse et la conception même de l'artiste, et le regret de la main de celui-ci arrêtée en plein travail contribue à attirer la faveur du public¹¹ ». L'œuvre ultime rejoint ainsi l'esquisse d'origine. L'idée que le

caractère inachevé de l'œuvre dévoile le cœur de la création artistique et en révèle la promesse de perfection resurgira à la Renaissance, quand Léonard identifiera dans les taches fortuites la force génératrice de l'image potentielle, et Vasari louera la perfection en devenir dans les sculptures laissées par Michel-Ange à l'état d'ébauche¹². L'ultime perfection de l'œuvre réside ainsi dans l'abréviation de son langage figuratif, dans la suspension de son exécution, dans l'âpre rugosité de son inachèvement qui laisse à vif, dans toute sa palpitation embryonnaire, l'essence même de la création artistique.

De ce processus extrême de réduction, Goethe aurait dit environ deux siècles plus tard, au détour d'une conversation : « Titien, le grand coloriste, dans son grand âge peignait seulement *in abstracto* ces matériaux qu'il avait rendus auparavant concrètement : par exemple, seulement l'*idée* du velours, et non plus le tissu en soi¹³. » Cette capacité de toucher l'essentiel, par une dématérialisation ou plutôt une spiritualisation de la forme, comme expression d'une délivrance de l'âme du carcan de la matière, au moment où l'artiste âgé se détache des conventions académiques et des contraintes de la vie sociale, a également été attribuée à des créateurs plus jeunes travaillant dans l'urgence d'une mort annoncée ou frappés d'une infirmité gravement handicapante. C'est le cas bien sûr de la surdité de Beethoven, qui faisait écrire à Victor Hugo en 1864 : « Beethoven est une magnifique preuve de l'âme. Si jamais l'inadhérence de l'âme et du corps a éclaté, c'est dans Beethoven. Corps paralysé, âme envolée¹⁴. » Et de cet envol de l'âme au moment précis où la compréhension de l'art devient intime par la profondeur même qu'elle atteint, découle une liberté d'expression inégalable, ainsi que l'énonçait Gilles Deleuze, alors qu'il avait lui-même atteint la phase ultime de son existence : « Il y a des cas où la vieillesse donne, non pas une éternelle jeunesse, mais au contraire une souveraine liberté, une nécessité pure où l'on jouit d'un moment de grâce entre la vie et la mort, et où toutes les pièces de la machine se combinent pour envoyer dans l'avenir un trait qui traverse les âges : Le Titien, Turner, Monet¹⁵. »

« Un trait qui traverse les âges » : voici bien un caractère propre au style de vieillesse (*Altersstil*), considéré comme un phénomène se manifestant chez les grands artistes par des propriétés récurrentes qui transcendent les époques, tel que devait le définir, à partir de prémisses que l'on trouve déjà chez Goethe, Albert Erich Brinckmann dans son ouvrage pionnier de 1925, *Spätwerke grosser Meister*¹⁶. Ce « trait qui traverse les âges » évoque aussi la projection temporelle de l'œuvre d'art nouvelle incomprise par son milieu de réception car en avance sur son temps, et appréciée à sa juste valeur par la postérité dont elle a contribué à changer l'horizon d'attente¹⁷. Ainsi, de Titien à Turner et Monet, la touche picturale s'émancipe des contraintes descriptives de l'imitation de la nature et par l'énergie de son geste qui jaillit en relief à même la surface picturale, elle referme progressivement la fenêtre mimétique de la peinture albertienne, ouvrant la voie à l'expressionnisme abstrait. Or, le revers de la médaille de la « souveraine liberté » de la création ultime, dont la clairvoyance se révèle aux générations futures, est précisément la méfiance qu'elle suscite parmi ses contemporains : ce soupçon

de dégénérescence qui accompagne la production souvent quantitativement foisonnante des vieux artistes qui ne savent s'arrêter de créer, s'attachant à la pratique de leur art comme à une thérapie les maintenant en vie.

L'incidence de la vieillesse sur l'œuvre a nécessairement pour texte fondateur le premier grand recueil de biographies de peintres, sculpteurs et architectes, les célèbres *Vite* éditées par Giorgio Vasari en 1550 et révisées en 1568¹⁸. Vasari dénombre toute une série d'artistes dont la bizarrerie, porteuse en soi d'inspiration créatrice, avait dégénéré avec l'âge en un comportement lunatique frôlant la folie, et en une pratique artistique d'une étrangeté dépassant tout entendement¹⁹ : Paolo Uccello, comme Piero di Cosimo et Pontormo plus tard, devinrent de vieux fous solitaires, consumés par les excès de leurs études stériles ne donnant plus que des formes d'une extravagance déplaisante ; le fantasque Sodoma, ayant en revanche gâché son talent naturel faute d'application, se réduisit dans sa vieillesse insensée à produire de mauvais tableaux ; Amico Aspertini, étrange tant par sa vie que par son art, fit rire tout Bologne quand, dans sa folle bestialité sénile, il se mit à peindre de ses deux mains avec des pots de peinture attachés tout autour de sa ceinture²⁰. Cette folie bestiale touchait parfois les artistes extravagants dans leurs vertes années, tel Parmigianino emporté à l'âge de 33 ans par sa passion insensée pour l'alchimie²¹. Cependant, même les peintres les plus consciencieux et mesurés n'étaient pas à l'abri des revers du passage du temps : ainsi Perugino, célébré comme le meilleur peintre d'Italie en 1500, était dépassé moins de cinq ans plus tard par l'irrésistible renouvellement de la scène artistique florentine menée par Léonard et Michel-Ange. À ceux qui lui reprochaient désormais de ressasser toujours les mêmes figures, il répondait : « auparavant vous les louiez et elles vous plaisaient infiniment, si maintenant elles vous déplaisent et vous ne les louez plus, que puis-je y faire » ? Il devait continuer de les répéter infatigablement pendant presque vingt ans encore, retiré dans le contexte plus excentré de sa Pérouse natale²².

Au fil des *Vite* se dessine une certaine obsession de Vasari contre les misères du grand âge. Artiste lui-même, il recommande à ses collègues de thésauriser dans leurs meilleures années tant l'argent que les connaissances, afin de ne pas se retrouver démunis, sans ressources ni vertus, au terme de leur existence. Dans le souci d'assurer la renommée posthume, il leur conseille aussi de savoir s'arrêter à temps, comme le fit Michel-Ange, exemplaire jusque dans sa vieillesse. À l'âge de 75 ans, quand cela devint au-dessus de ses forces, celui-ci cessa de peindre, ne sculpta plus que par « passe-temps », et se consacra entièrement à l'art plus spéculatif de l'architecture²³. Dans la seconde édition de *Vite* éditée en 1568, Vasari écrit en revanche à propos du vieux Titien, auquel il avait rendu visite deux ans plus tôt dans son atelier à Venise, « qu'il aurait été préférable qu'il n'eût pas travaillé dans ces dernières années sinon par passe-temps, pour ne pas diminuer par des œuvres moins bonnes la réputation qu'il avait acquise dans ses meilleures années, quand la nature ne tendait pas à l'imperfection par son déclin²⁴ ». L'art de vieillesse comme passe-temps : pour Vasari, l'artiste âgé, ayant perdu la pleine maîtrise de ses moyens, se doit de limiter sa pratique à

une récréation privée, comparable à celle des amateurs autodidactes, tels ces princes et hommes d'État qui depuis René d'Anjou jusqu'à Winston Churchill, et dernièrement George W. Bush, ont fait de la peinture une activité régénérante voire curative²⁵.

Au sein de l'économie des *Vite*, Titien demeure néanmoins un cas de figure extraordinaire parce qu'il est le seul artiste auquel Vasari reconnaisse en des termes positifs une rupture de style associée non pas à l'extrême vieillesse mais néanmoins à une maturité avancée. Il est notoire que dans l'édition de 1568, parue du vivant du peintre vénitien, Vasari distingue les premières œuvres, réalisées « avec une certaine finesse et une diligence incroyable », que l'on peut voir de près comme de loin, des œuvres dernières, « faites de coups, enlevées grossièrement et avec des taches », qui ne peuvent se voir de près mais de loin paraissent parfaites et vivantes²⁶. Ces observations font référence aux *Poesie*, les mythologies d'Ovide que Titien peignit pour le roi d'Espagne Philippe II à la fin des années 1550, alors qu'il était âgé de plus de 60 ans. Vasari loue ce style à ses dires pratiquement inimitable, parce que l'impression d'aisance qu'il donne est l'aboutissement d'un « grand art » qui sait dissimuler l'effort et le labeur, selon le principe de la *sprezzatura* énoncé par Baldassare Castiglione. Le pinceau apparemment négligent du Titien de la maturité se prête ainsi à incarner le style tardif (*Spätsstil*) : d'une facture moins léchée, moins détaillée, plus lâche et imprécise, il est le fruit d'une longue et profonde connaissance de l'art qui atteint l'essentiel et donne la vie à la peinture. Or, cette manière de peindre à coups de pinceau grossiers, en rupture non seulement avec les œuvres de jeunesse mais aussi avec la « douceur du pinceau » du style de l'époque, répond à une quête de modernité : Titien aurait dit à l'ambassadeur impérial Francisco Vargas, dans les mêmes années où il peignait les *poesie*, qu'il cherchait en cela un *camín nuevo*, une voie nouvelle qui le délivre de l'imitation et lui apporte la célébrité²⁷. Le style tardif comme précurseur du style moderne se détachera de la biographie du maître pour être embrassé avec audace et non sans danger par la jeune génération de Tintoret et du Greco, avant de faire école une génération plus tard encore avec Rubens, Van Dyck et Velázquez²⁸.

Néanmoins, dans la dernière décennie de sa vie, la sénilité de Titien souleva de nombreux doutes et critiques qui ne furent pas uniquement le fait de Vasari : le cardinal de Granvelle le définissait « fort caducque », le marchand Niccolò Stoppio dénonçait les ravages de sa vue baissante et de ses mains tremblantes, et si l'ambassadeur Diego Guzmán faisait l'éloge de la puissance expressive qu'avait encore son coloris, son correspondant épistolaire, le marquis d'Ayamonte gouverneur de Milan, essayait coûte que coûte de se procurer des œuvres de jeunesse de l'artiste, achevées avec tant de soin²⁹. Même son principal protecteur, Philippe II, hésitait désormais à lui commander de nouvelles toiles pour le retable de la basilique de l'Escurial³⁰. Les cotations de l'art contemporain montrent qu'aujourd'hui encore, et peut-être même davantage que dans la Venise du XVI^e siècle, en raison de la valeur désormais attribuée au geste innovateur, la critique et le marché tendent à privilégier les œuvres de jeunesse et de maturité des artistes à la longue

carrière, si l'on excepte quelques cas de figure tels que Louise Bourgeois ou Pierre Soulages³¹. Cette dévaluation monétaire, donc vulgaire, de la production sénile, est paradoxalement susceptible de se retourner à la faveur de la création du grand âge : sur la base de son incompréhension par le plus grand nombre s'est construit le mythe même de la valeur inestimable de cet art ultime, difficile, essentiel, accessible seulement aux plus fins connaisseurs.

Si Titien est le père fondateur de la parabole du style de vieillesse qui traverse les âges, son cas est d'autant plus fascinant qu'il soulève d'emblée la question de la part d'intentionnel et d'accidentel dans la révolution du langage figuratif ultime. Relativement exceptionnelle de son temps³², sa figure de vieil artiste allait devenir plus commune à partir de la fin du XVIII^e siècle grâce à la progressive augmentation de l'espérance de vie : on songe par exemple aux peintures noires de la *Quinta del Sordo* de Goya âgé et enfermé dans sa surdité ; à la touche déliée du dernier Renoir aux mains déformées par l'arthrite ; aux vastes monochromes bleu des nymphéas de Monet, souffrant de cyanopsie après son opération de la cataracte ; à l'intensité des formes simplifiées du dernier Lovis Corinth, semi-paralysé après son accident vasculaire cérébral ; aux papiers découpés du vieux Matisse malade réinventant son art³³. Lorsque Renoir renonça définitivement à marcher, « ce fut le feu d'artifice de la fin – écrit avec amour et admiration son fils Jean. De sa palette de plus en plus austère s'échappaient les couleurs les plus étourdissantes, les contrastes les plus audacieux. C'est comme si tout l'amour de Renoir pour la beauté de cette vie dont il ne pouvait plus jouir physiquement eût jailli directement de tout son être torturé. Il était rayonnant, au vrai sens du mot³⁴ ». Dans la narration du style tardif des grands artistes, les contraintes physiques imposées par la dégénérescence de la vieillesse opèrent comme une mutilation qualifiante qui, à l'instar de la cécité de Tirésias, compense une défaillance physique par une intensification de qualités autres, telles que l'acuité accrue de la vision de l'esprit³⁵.

Comment évaluer cependant ce qui échappe à la sublimation de cette conception néo-platonicienne d'une vieillesse aux prises avec une lutte grandiose de l'esprit contre la matière, et qui relève en revanche de la sénilité sans rachat du cerveau ? Nous manquons certes de données médicales pour analyser cliniquement les exemples anciens, mais les historiens de l'art montrent aussi une certaine résistance à aborder ce sujet qui fascine pourtant les neurosciences. Invité à présenter les effets du vieillissement du cerveau sur l'expression artistique à un public d'historiens de l'art, de musicologues et de littéraires, Xavier Routon, gériatre au CHU de Nantes, décrivait en des termes cliniques de grande clarté le processus progressif de simplification, abstraction et distorsion qui avait été relevé dans la production de peintres malades d'Alzheimer tels que Willem de Kooning, Carolus Horn et William Utermohlen, du fait de la dégénérescence de leurs capacités tant de percevoir le monde que de contrôler et organiser leurs mouvements³⁶. Or le discours du médecin parut insupportable à une partie de l'auditoire, notamment aux historiens de l'art contemporain, parce que le vocabulaire qu'il avait employé pour rendre compte des déficiences qui éloi-

gnaient progressivement les malades d'une perception et donc d'une reproduction exacte et mesurée du monde, jusqu'à ne laisser comme résidu extrême que la trace gestuelle d'un gribouillis, correspondait en fait aux termes qualificatifs qui décrivent communément le processus d'émancipation de l'art moderne du carcan de la tradition mimétique.

Ces réactions outrées du public avisé s'inscrivaient sans doute dans la tradition critique contre cette vieille conception académique de l'art comme un phénomène cyclique dont la phase de vieillissement correspondrait à l'éloignement du modèle naturel³⁷. L'indignation était probablement également alimentée par la mémoire des accusations de démence qu'essuyèrent à leurs débuts les artistes en révolte contre l'académisme, tels les impressionnistes qui furent traités d'aliénés lors de leurs premières expositions parce que de leur facture picturale déliée ils s'attachaient à rendre la nature sans le filtre des conventions³⁸. L'ombre noire que porte en soi tout discours analysant les liens entre pathologies de l'esprit et déformation du médium artistique est d'autant plus lourde en raison des manipulations opérées par le populisme fasciste. Le national-socialisme allemand étiqueta ainsi d'art dégénéré les œuvres s'éloignant du modèle canonique de l'imitation de la nature, afin d'atteindre non seulement les artistes des courants les plus novateurs du début du XX^e siècle, tels que l'expressionnisme et l'abstraction, mais surtout les élites culturelles qui les défendaient. En 1937, l'exposition *Entartete Kunst* à Munich stigmatisa la modernité de cet art comme le fruit de la démence d'artistes vieillissants ou malades : sur la base d'une application à l'art de l'anthropométrie criminelle de Cesare Lombroso, les auteurs furent dénoncés pour leur stupidité mentale, leurs œuvres furent tournées en dérision par des labels infamants, et les directeurs de musées furent vilipendés par l'affichage du montant d'argent public qu'ils avaient gaspillé en les achetant³⁹.

Ce n'est sans doute pas un hasard si en cette même année 1937, Theodor W. Adorno, désormais en exil, publiait son texte fondateur sur la notion du style tardif, *Spätstil Beethovens*, écrit dès 1934⁴⁰. Son analyse de la modernité de la musique difficile, intransigeante, du dernier Beethoven, rattachant la rupture tragique de l'harmonie à l'ultime période de la vie du compositeur devenu sourd, résonnait comme une ardente défense de l'art, de la culture et de ses élites contre la barbarie de l'ignorance populiste des nazis. Adorno avait en effet soin de dissocier du document biographique la logique esthétique propre à la structure formelle désagrégée de l'œuvre, qu'il soustrayait ainsi à la pauvreté herméneutique d'une interprétation pathologique. Dans le sombre contexte d'oppression de ces années, son esthétique négative de la catastrophe revendiquait la grandeur et l'héroïsme de la main de l'artiste « touchée par la mort », qui de la fragmentation de la matière faisait surgir l'éclat, le rayonnement du feu de la subjectivité en un geste irascible d'adieu. Il est remarquable que Jean Renoir associât la peinture ultime de son père Pierre-Auguste, incomprise de ses contemporains, également à l'idée d'un rayonnement, jaillissant du fond de l'être torturé du vieil artiste malade pour prendre corps toutefois en un geste d'amour, celui de « la caresse de son pinceau sur la toile⁴¹ ».

Si Adorno thématise le style tardif en relation à un horizon de catastrophe qui était celui de son époque⁴², l'un de ses majeurs suiveurs, Edward Said, dans son livre posthume *On Late Style*, devait identifier l'exil intérieur, cet état de non-retour qui faisait écho à sa propre condition d'exilé palestinien aux États-Unis, comme le principe même de la tardiveté (*lateness*) et de son décalage par rapport à la promptitude du juste moment (*timeliness*). Ne pas être de ce lieu comme ne pas être de ce temps : les changements de perspective apportés par les sentiments de perte, de dépossession, d'isolement propres à l'exil géographique comme à l'exil temporel sont susceptibles de laisser surgir « une force nouvelle déconcertante », capable d'ouvrir vers le futur des voies inédites⁴³. Le climax de cette disjonction avec l'espace et le temps dut particulièrement se faire ressentir quand, en 2000, déjà gravement malade et conscient de l'approche de la fin, Said fut saisi par un photographe de l'Agence France Presse en train de lancer une pierre vers la Porte de Fatima, à la frontière israélienne du Sud Liban : geste cathartique célébrant dans une atmosphère « carnavalesque » le retrait d'Israël des territoires libanais occupés, mais aussi geste immémorial de la lutte des opprimés contre les puissants, il lui valut l'accusation absurde de violence terroriste et antisémite, à son retour à New York dans le milieu culturel qui était désormais le sien⁴⁴.

La légitimité de la définition d'une catégorie stylistique propre au grand âge et traversant les siècles a été l'objet de nombreux débats en ces dernières décennies, remettant en cause d'une part la validité et l'utilité de son application, et interrogeant de l'autre le problème méthodologique soulevé par l'intégration *a priori* des données biographiques dans l'interprétation du langage esthétique propre à l'œuvre d'art⁴⁵. Les études plus récentes ont en revanche envisagé le statut des œuvres ultimes en fonction des conditionnements psychologique, culturel et social que la considération négative de la vieillesse pouvait comporter sur la production des artistes âgés, que celle-ci eût été reconnue ou considérée comme mineure⁴⁶. La physiologie du style du grand âge et ses effets sur la production matérielle des œuvres ont également reçu l'attention d'ophtalmologistes, gériatres et psychologues, tandis que les études théoriques ont entrepris de l'articuler avec la notion d'un style de l'infirmité⁴⁷. Néanmoins, l'héroïsation et la dramatisation même de la vieillesse des grands maîtres, héritée du romantisme, connaissent encore de beaux jours, sous des formes diverses, notamment dans les expositions consacrées à l'ultime période de création des artistes⁴⁸, épousant la nécessité de nos sociétés vieillissantes de donner une image positive de la population croissante du troisième voire quatrième âge⁴⁹. Or, à une époque où la figure du vieil artiste ne fait désormais plus exception mais est en passe de devenir la norme, où sur les jeunes générations pèse ce que l'on a appelé « le complot de Mathusalem⁵⁰ », la remise en question de l'archétype du génie du grand âge est on ne peut plus actuelle. Il serait en effet judicieux de garder à l'esprit cette tension entre physiologie et intention éprouvée par le grand âge, que Claude Lévi-Strauss relevait avec lucidité lors de son quatre-vingt-dixième anniversaire, dix ans avant de mourir centenaire :

« Aujourd'hui pour moi il y a un moi réel, qui n'est plus que le quart ou la moitié d'un homme, et un moi virtuel qui conserve encore une vive idée du tout. Le moi virtuel dresse un projet de livre, commence à en organiser les chapitres, et dit au moi réel : "C'est à toi de continuer." Et le moi réel, qui ne peut plus, dit au moi virtuel : "C'est ton affaire. C'est toi seul qui vois la totalité." Ma vie se déroule à présent dans ce dialogue très étrange⁵¹. »

Les études ici réunies, développées à la suite du colloque *Le grand âge et ses œuvres ultimes* (université de Poitiers, CRIHAM/musée Sainte Croix, 2009) et du second volet consacré à *La première œuvre* (université de Poitiers, CRIHAM/université François Rabelais, Tours, RtMUS, 2011)⁵², se proposent de réinterroger cet archétype en le mettant à l'épreuve du temps, à savoir une chronologie de longue durée, depuis la Renaissance jusqu'à l'époque contemporaine, mais aussi à l'épreuve des différents médiums de la création artistique, par un dialogue entre les arts visuels, la musique, l'architecture et la littérature qui tienne compte de la grande variété du phénomène et de la difficulté de le réduire à un schéma unitaire⁵³.

La première partie, *Questions de style*, interroge dans une perspective méthodologique et théorique la validité des catégories définissant un style de vieillesse (*Altersstil*) ou un style tardif (*Spätstil*), eu égard à l'incidence de la biographie sur l'œuvre. Anthony Barone aborde l'influente théorie d'Adorno sur le style tardif en retraçant d'une part les racines de la dialectique entre catastrophe et transcendance qui la fonde, et en discutant de l'autre le débat critique qui dans les dernières décennies en a remis en question les assumptions, s'opposant notamment à la perspective mimétique et à la périodisation historique intrinsèques à la notion de style. Michele Di Monte analyse les « conditions d'utilisabilité » du concept de *Spätstil*, autrement dit la possibilité de déterminer l'identité du style par rapport à l'identité de l'artiste : l'inadéquation entre la définition formelle et la contingence documentaire lui permet de discerner dans l'individualité de l'expression spontanée et l'universalité de la construction délibérée les deux principes de la tension polaire de l'herméneutique du style tardif. L'exemple de Johannes Ockeghem permet à Vincenzo Borghetti de mettre en évidence les difficultés herméneutiques que soulève la reconstruction du style tardif pour les compositeurs de la Renaissance dont les données biographiques sont rares, et le danger de circularité que présente la déduction d'un style tardif à partir de critères stylistiques anachroniques appliqués à un répertoire dont la datation et la chronologie demeurent incertaines.

La deuxième partie, *Jeunesse et sénilité du grand âge*, explore le topos du sursaut de vitalité et de création des artistes dans la phase ultime de leur carrière, quand la richesse de l'expérience accumulée travaille à l'épreuve du déclin physique et de l'urgence de la fin. Marc Vignal relate les dernières années d'activité de Joseph Haydn quand le compositeur, déjà frappé par la cérébrosclérose qui l'amènera à renoncer à la musique cinq ans avant sa mort, parvient à une vision d'ensemble de son œuvre et à une synthèse de ses styles, en reprenant les thèmes

de sa jeunesse enrichis de nouvelles inventions. Jean-Roger Soubiran revisite le mythe du déclin du dernier Monticelli, dont la production artistique postérieure à ses attaques d'hémiplégie fut dénigrée par ses contemporains comme l'œuvre d'un vieux fou : elle présente assurément tous les signes canoniques du *Spätstil* – fissuration, dissolution, décomposition –, et par son renoncement au modèle de la nature elle paraît tendre de façon prémonitrice vers l'expressionnisme et l'abstraction. Alain Montandon montre comment le cas de Théophile Gautier remet en question la notion d'un style tardif, en ce que la sublimation du thème de la déchéance à travers la poétique de la ruine qui caractérise ses derniers écrits, alors que l'écrivain est diminué par ses affections pulmonaires, participe en fait d'un sentiment de vieillesse présent dans son œuvre depuis sa jeunesse. Comme Gautier, Giacomo Puccini meurt relativement tôt – à 61 ans pour le premier, à 65 pour le second –, mais sa dernière période est troublée par les conséquences d'un accident de voiture, des problèmes sentimentaux et le fiasco de *Madame Butterfly* : Andrew Davis interroge l'évolution stylistique de cette phase ultime qui résiste, par ses incohérences, à la catégorie du style tardif, et relève davantage de l'expression d'une infirmité (*disability style*) – une grave dépression mentale qui affecta le compositeur tout au long de son existence pour s'exacerber à la fin de sa vie.

La troisième partie, *La longue vieillesse*, aborde les stratégies de création de vieillesse mises en œuvre par les artistes à l'épreuve d'une remarquable longévité. Sara Mamone analyse la production de Clint Eastwood postérieure à ses 70 ans, qui met en place un système testamentaire ouvert, où chaque film, susceptible d'être la dernière œuvre au moment de sa réalisation, contribue à une plus ample fresque dans laquelle l'auteur reprend et réinvente les thèmes qui ont traversé sa carrière. Le cas extraordinaire d'Olivier Messiaen, qui survécut à l'œuvre qu'il avait conçue comme ultime, le *Saint François d'Assise*, et continua à composer pendant une décennie encore, permet à Christopher Dingle de montrer comment la catégorie du *Spätstil* définie par Adorno est en fait dépendante des accidents de la biographie et ne se prête guère à décrire les œuvres de compositeurs dont le développement stylistique n'est pas conforme au parcours de Beethoven. La longue sortie de vie de Marguerite Duras, retracée par Dominique Denes, est également saisissante, ponctuée de graves épreuves physiques et de cinq livres qui faillirent tous être l'œuvre ultime, jusqu'à *C'est tout*, ouvrage au statut incertain, ensemble de bribes recueillies par le jeune compagnon de l'auteure, afin de lui permettre, en un geste d'amour ultime, de mourir en écrivain. Il est aussi des artistes, tel le peintre Roman Opalka et le poète Jacques Roubaud, qui anticipent leur vieillesse par des œuvres dont le programme est d'enregistrer progressivement l'approche de la mort : par une étude comparée, Chloé Conant-Ouaked examine comment ils construisent l'un l'autre la dissolution annoncée de leur art et de leur personne, jouant pertinemment de la tension entre fini, non fini et infini.

La perception du statut social du vieil artiste, l'évaluation de sa production ultime au sein de l'ensemble de son œuvre et par rapport à la scène artistique contemporaine, la confrontation avec le regard de la postérité sont analysés

dans la quatrième partie, *Réputation et réception*. Au-delà des sources écrites, les variantes et répliques sont un document remarquable pour comprendre la réception de l'œuvre d'un artiste et de son langage figuratif : dans cette perspective, Francesco Mariani aborde la fortune du style tardif de Titien à la cour d'Espagne, dépositaire majeure des tableaux de la dernière période du Vénitien, par un examen de l'interprétation qu'en donnèrent les artistes qui furent directement amenés à restaurer ou à copier ses toiles. Le souci de la postérité travaille souvent les artistes de leur vivant ; ainsi que le retrace Tod A. Marder, Gian Lorenzo Bernini, qui essuya dans sa vieillesse toute une série de déconvenues, mit en œuvre avec l'aide de ses proches d'importants moyens pour effacer une rumeur calomnieuse et persistante qui tachait sa carrière en l'accusant d'être à l'origine d'une fissure dans la coupole de la basilique Saint-Pierre de Rome. Julien Dubruque, Marie-Luce Pujalte-Fraysse et Christian Berger s'attachent en revanche à déconstruire les lieux communs qui articulent le récit rétrospectif de la création de vieillesse, faussant les données historiques et la compréhension de l'œuvre. Dubruque dénonce les poncifs du style tardif qui ont tissé l'image d'un vieux Rameau se répétant, désormais dépossédé de son génie, alors que l'œuvre du compositeur montre davantage de continuité que de rupture, l'amenant sur la fin à une forme d'anachronisme par rapport à la scène musicale contemporaine. Pujalte-Fraysse montre comment le déclin physique n'eut en fait pas de véritable incidence sur les échecs de fin de carrière qui valurent à Jean-Arnaud Raymond sa réputation d'architecte malchanceux et qui étaient en fait dus à sa fidélité inébranlable envers la tradition vitruvienne à l'heure même où la nouvelle conception épurée du langage architectural s'affranchissait des ordres anciens. Berger remet en question l'image du dernier Degas reclus, secret, moderniste avant la lettre et précurseur de l'abstraction, montrant comment cette superstructure interprétative ne tient compte que d'une partie des données biographiques, ignore les stratégies de marché et ne permet pas de saisir le processus d'expérimentation formelle et technique qui caractérise l'œuvre du peintre dans sa continuité.

La cinquième partie, *Testaments artistiques*, interroge la valeur testamentaire des œuvres dernières. À partir des corpus tardifs de trois compositeurs majeurs de l'époque de la Contre-Réforme, les catholiques Palestrina et Lassus et le protestant Le Jeune, Isabelle His analyse les notions de repentance et de gravité affichées dans ces productions ultimes en relation au parcours biographique et artistique de chaque auteur mais aussi au conditionnement moral et religieux de la période, tout en dévoilant une volonté de « faire œuvre » dans la constitution même de ces recueils. Ainsi que le montre Claudia Conforti, la dernière œuvre de Giorgio Vasari, les *Logge* pour sa ville natale d'Arezzo, soulève le même genre de questionnement : la noble austérité de ce bâtiment monumental qui semble relever de caractéristiques propres au style ultime, répond non seulement à des raisons politiques, symboliques et fonctionnelles, mais adapte en outre dans une perspective toscane les nouveaux idéaux de sobriété et clarté artistiques préconisés par le Concile de Trente. Susanna Caviglia aborde le rôle

du dessin comme refuge de l'intime, remède de la désillusion, lieu d'une mise en cause du grand art et espace d'une liberté nouvelle chez Charles-Joseph Natoire quand, dans la dernière période de sa vie, alors qu'il était le contesté directeur de l'Académie de France à Rome, il délaissa la peinture au profit de paysages dessinés. Le pouvoir de représentation et de transmission du dessin est au centre de l'étude de José-Luis Sancho sur le projet de Filippo Juvarra pour le palais royal de Madrid, resté inachevé à la suite de la mort prématurée de l'architecte sicilien : testament involontaire, ses plans insuffleront une nouvelle école d'architecture à la cour d'Espagne.

La dernière partie, *L'autoportrait et l'image du vieillard*, aborde la représentation de l'artiste à la fin de sa vie et sa mise en perspective avec la postérité. Les peintres femmes Sofonisba Anguissola et Rosalba Carriera, étudiées par Caroline Schuster-Cordone, n'élaborèrent pas de véritable corpus d'œuvres de vieillesse mais se servirent de leur grand âge et de ses conséquences sur leur image féminine pour construire leur figure sociale autonome d'artiste et revendiquer la maternité spirituelle sur leur œuvre. De l'ancien libertin Denis Diderot qui chercha l'appui des grands de ce monde, notamment de l'impératrice Catherine de Russie, Odile Richard-Pauchet montre comment, hanté par l'impuissance du grand âge, il se projeta d'abord dans les vieillards bibliques de la peinture, frustrés dans leur désir pour Suzanne, afin de construire sa figure d'ancien concupiscent repent, avant d'élire Sénèque, le Stoïcien accusé de connivence avec le pouvoir, comme miroir et figure tutélaire de sa propre vieillesse. Giovanna Zapperi, enfin, interroge l'image tardive d'un artiste qui, plus que tout autre, conçut l'art comme vie, tout en adressant son œuvre à la postérité : la photographie du vieux Marcel Duchamp, âgé de 73 ans, jouant aux échecs avec une jeune femme nue sur fond de son *Grand Verre* dans la galerie de Pasadena qui lui consacrait alors une rétrospective. Ce cliché, dont Duchamp n'est pas l'auteur mais auquel il se prêta, dit la dimension érotique de l'ensemble de son œuvre, tout en jouant du renversement du topos du peintre et son modèle ; il se moque en outre secrètement de la dimension muséale de l'exposition en cours, en annonçant l'œuvre ultime – Étant donné – qui ne sera dévoilée qu'après la mort de l'artiste.

Notes

- * Ma réflexion sur ce sujet doit beaucoup aux discussions fructueuses et aux généreux conseils de Luca Bortolotti, Michele Di Monte, Gabriele Pedullà, Vincenzo Borghetti et Giovanna Pinna.
1. HELD J., « Commentary », in ROSAND D. (dir.), *Old-Age Style*, numéro monographique de *Art Journal*, 46, 2, 1987, p. 127-133.
 2. OWEN G., « I am like Titian, Gordon Brown tells baffled world leaders », *Daily Mail*, 31 janvier 2009; BOOTH R., « Titian, the Tory and Wikipedia: a modern morality tale », *The Guardian*, 12 février 2009. L'anecdote a été récemment reprise par SMILES S., « From Titian to Impressionism. The Genealogy of Late Style », MCMULLAN G. et SMILES S., *Late Style and its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 15-30, 15.
 3. SOHM Ph., *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy. 1500-1800*, New Haven, Londres, Yale University Press, p. 83.
 4. HOFFMANSTHAL H. von, *Der Tod des Tizian*, 1832, cité dans BENN G., « Invecchiare: problema per artisti », ID., *Lo smalto sul nulla*, éd. Zafari L., Milan, Adelphi, 1992 (*Altern als Problem für Künstler*, Wiesbaden, Limes Vlg, 1954), p. 306-335.
 5. PRAT J.-L., *L'œuvre ultime de Cézanne à Dubuffet*, cat. exp., Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1989.
 6. Lettre à Chantelou, 15 mars 1658, in POUSSIN N., *Lettres et propos sur l'art*, éd. A. Blunt, Paris, Hermann, 1964, citée par PICON G., *Admirable tremblement du temps*, Genève, Skira, 1970, p. 9.
 7. WEINRICH H., *Le temps compté*, trad. V. Déroche, Grenoble, J. Millon, 2009 (*Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*, Munich, Beck, 2004), p. 9-30.
 8. PICON G., *Admirable...*, *op. cit.*, p. 22.
 9. CHATEAUBRIAND F.-R., *Vie de Rancé*, cité par PICON G., *Admirable...*, *op. cit.*, p. 6.
 10. MANCINI M., *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1998, p. 378-424; BODART D. H., *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS/INHA, 2011, p. 233-235.
 11. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXXV*, trad. Croisille J.-M., Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 98 (35, 145).
 12. ELAM C., « "Che ultima mano!": Tiberio Calcagni's Marginal Annotations to *Condivi's* Life of Michelangelo », *Renaissance Quarterly*, 51, 1998, p. 475-497; CERASUOLO A., *Diligenza e prestezza: la tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Florence, Edifir, 2014, p. 127-132; BAMBACH C., « 'Porre le figure disgrossamente': The Sketches of Leonardo and Creative Imagination », in MARANI P. (dir.), *Leonardo da Vinci, 1452-1519: The Design of the World*, cat. exp., Milan, Skira, 2015, p. 51-61; BAYER A., « Renaissance Views of the Unfinished », in BAUM K. et BAYER A. (dir.), *Unfinished: Thoughts Left Visible*, cat. exp., New York, Metropolitan Museum of Art, 2016, p. 18-29; GAMBONI D., *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion Books, 2002, p. 21-41.
 13. HELD J., « Commentary », art. cité, p. 127.
 14. HUGO V., *William Shakespeare (1864)*, Paris, Flammarion, 2014, I. II., p. 85.
 15. DELEUZE G. et GUATTARI F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 7.
 16. BRINCKMANN A. E., *Spätwerke grosser Meister*, Francfort, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1925.
 17. JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978 (*Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort, Suhrkamp, 1970) p. 46-80.
 18. VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, éd. Bettarini R. et Barocchi P., 11 vol., Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1976.

19. *Les enfants de Saturne: psychologie & comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, trad. D. Arasse, Paris, Macula, 1985 (*Born under Saturn*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1963), p. 80-111; FENECH KROKE A., « La terminologie vasarienne de l'étrangeté : vers la définition de l'artiste idéal », in ALBERTI F., GERBRON C. et KOERING J., *Penser l'étrangeté : l'art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, Rennes, PUR, 2013, p. 35-53. Pour la conception culturelle de la vieillesse chez les artistes de la Renaissance, voir GILBERT C., « When Did a Man in the Renaissance Grow Old », *Studies in the Renaissance*, 14, 1967, p. 7-32.
20. VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori...*, *op. cit.*, III, p. 61-63, 71-72, IV, p. 59, 69-71, 498, V, p. 332-334, 381, 388-390.
21. *Ibid.*, IV, p. 543-545.
22. *Ibid.*, III, p. 609-611. Voir aussi les commentaires sur l'assèchement de la créativité du vieux Pérugin, dans GIOVIO P., *Scritti d'arte, lessico e efrasi*, éd. S. Maffei, Pise, Scuola Normale di Pisa, 1999, p. 202-205.
23. *Ibid.*, VI, p. 76, 92. Sur les œuvres ultimes de l'artiste conçues comme testament, voir aussi LAVIN I., « The Sculptor's "Last Will and Testament" », in HOOD W. (dir.), *Artists and Old Age*, in *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 35, 1977-1978, p. 4-39.
24. *Ibid.*, VI, p. 169.
25. WARNKE M., *L'artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989 (*Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne, Du Mont, 1985), p. 291-296; CHURCHILL W., *Painting as a Pastime*, New York, Whittelsey House, 1950; BUSH G. W., *Portraits of Courage: A Commander in Chief's Tribute to America's Warriors*, New York, Crown Publishers, 2017.
26. VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori...*, *op. cit.*, VI, p. 166. Voir notamment ROSAND D., *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, trad. J. Bouniort, Paris, Gallimard, 1993 (*The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian*, Kansas, The Spencer Museum of Art, 1988), p. 71-128; SOHM Ph., *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 25-62, 71-128; VON ROSEN V., *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians: Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten, Imorde, 2001; BOHDE D., *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten, Imorde, 2002; SUTHOR N., *Augenlust bei Tizian: zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2004; CRANSTON J., *The Muddied Mirror: Materiality and Figuration in Titian's Later Paintings*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 2010.
27. PÉREZ A., *Segundas cartas*, Paris, 1603, f. 120v^o-121; voir ROSAND D., « La mano di Tiziano », in CHECA F. et MANCINI M. (dir.), *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, actes de colloque, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999, p. 127-138. Ce dialogue connut une grande fortune littéraire et le *camín nuevo* devint un *topos* dans la défense du style moderne de poètes tels que Paravicino et Gongora; voir SOCRATE M., « "Borrón" e la pittura "di macchia" nella cultura letteraria del "siglo de oro" » (1966), *Dialoghi di storia dell'arte*, 1997, 4/5, p. 262-280, 270-271.
28. MCKIM-SMITH G. (dir.), *Examining Velázquez*, New Haven, Yale University Press, 1988.
29. POULLET E. (éd.), *Correspondance du cardinal de Granvelle. 1565-1586*, Bruxelles, 1877-1896, III, p. 53; SOHM Ph., *The Artist Grows Old...*, *op. cit.*, p. 186 n. 70; MANCINI M., *Tiziano e le corti d'Asburgo...*, *op. cit.*, p. 233-235.
30. MULCAHY R., *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
31. GALENSON D. W., *Painting Outside the Lines: Patterns of Creativity in Modern Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001, p. 12-22, 161-170.
32. G. Benn remarquait que, d'un point de vue statistique, les grands artistes jouissent d'une espérance de vie élevée même dans les époques anciennes, du fait des vertus physiolo-

- giques d'une activité cathartique telle que l'art; BENN G., *Lo smalto sul nulla*, *op. cit.*, p. 314-315.
33. ANTONINI F. M., *Letà dei capolavori: creatività e vecchiaia nelle arti figurative*, Venise, Marsilio, 1991; LANTHONY Ph., *Des yeux pour peindre*, Paris, RMN, 2006.
 34. RENOIR J., *Pierre-Auguste Renoir, mon père* (Paris, Hachette, 1962), Paris, Gallimard, 1981, p. 493.
 35. DUMÉZIL G., *Mythe et épopée*, t. III : *Histoires romaines*, Paris, Gallimard, 1981, p. 263-291. De façon significative, Jean Renoir décrit l'affreuse déformation des mains de son père Pierre-Auguste par les rhumatismes comme une « mutilation »; RENOIR J., *Pierre-Auguste Renoir...*, *op. cit.*, p. 36.
 36. Dans le cadre du colloque *Le grand âge et ses œuvres ultimes*, Poitiers, musée Sainte-Croix, 2009. Au sujet de ces artistes, voir la défense de ROSEMBLUM R., « On de Kooning's Late Style », *Art Journal*, 48, 1989, p. 249; l'analyse clinique de MAURER K. et PRVULOVIC D., « Carolus Horn: when the images in the brain decay; evidence of backward-development of visual and cognitive functions in Alzheimer's Disease », in BOGOUSLAVSKY J. et BOLLER F. (dir.), *Neurological Disorders in Famous Artists*, Bâle, Karger, 2005 (*Frontiers of Neurology and Neuroscience*, 19), p. 101-111; le témoignage de Patricia Utermohlen, historienne de l'art, au sujet de son mari William Utermohlen, « Art & Alzheimer: an interview with Patricia Utermohlen », [<https://beautyofoldage.wordpress.com/2014/09/11/>]; *The Later Works of William Utermohlen*, cat. exp., New York, The New York Academy of Medicine, 2006; *Mirror Images. Reflections in Art and Medicine*, cat. exp., Manchester, Cornerhouse Publication, 2017.
 37. DE PILES R., *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, François Muguet, 1699, p. 95; SOHM Ph., *The Artist Grows Old...*, *op. cit.*, p. 131-148.
 38. WOLFF A., « Le Calendrier parisien », *Le Figaro*, 3 avril 1876, cité par RENOIR J., *Pierre-Auguste Renoir...*, *op. cit.*, p. 170-172; voir aussi GEFFROY G., *Claude Monet : sa vie, son œuvre* (1924), Paris, Macula, 1980, I, chap. XIV (deuxième exposition du groupe en 1876 – Déchaînement de la presse).
 39. LÜTTICHAU M.-A VON, « "Crazy at any price". The pathologizing of modernism in the run-up to the "Entartete Kunst" exhibition in Munich in 1937 », in PETERS O., *Degenerate Art. The Attack on Modern art in Nazi Germany. 1937*, cat. exp., New York, Neue Galerie, Munich, Prestel, 2014, p. 36-51.
 40. ADORNO Th. W., « Le style tardif de Beethoven » (1937), ID., *Moments musicaux*, trad. M. Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2003 (« Spätstil Beethovens », ID., *Beethoven. Philosophie der Musik*, Francfort, Suhrkamp Vlg, 1993), p. 9-12.
 41. RENOIR J., *Pierre-Auguste Renoir...*, *op. cit.*, p. 493.
 42. HAMMER E., *Adorno's Modernism. Art, Experience, and Catastrophe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 180-207.
 43. SAID E. W., *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, New York, Pantheon books, 2006 (trad. fr. *Du style tardif*, Arles, Actes Sud, 2012), p. 3-24; SAID E. W., *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge (Mass.), 2000 (trad. fr. *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008), Introduction et chap. 17. Voir aussi l'interview avec Ch. Glass, *Edward Said. The Last Interview*, 2003 [<https://www.youtube.com/watch?v=6NNuczNFyZM>].
 44. ARENSON K. W., « Columbia debates a professor's "Gesture" », *New York Times*, 19 octobre 2000; SMITH D., « A stone's throw is a freudian slip », *New York Times*, 21 mars 2001; SAID E. W., *Il mio diritto al ritorno (My Right to Return, 2000)*, Rome, Nottetempo, 2007, p. 11-14.
 45. CLARCK K., « The Artist Grows Old » (1970), ID., *Moments of Vision*, Londres, John Murray, 1981, p. 160-180; HOOD W. (dir.), *Artists and Old Age*, in *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 35, 1977-1978; ROSAND D. (dir.), *Old-Age Style*, in *Art Journal*, 46, 2, 1987; ROSAND D., *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 208-219, 241-254; PAINTER K. et

- CROW Th. (dir.), *Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work*, Los Angeles, Getty Research Inst., 2006; MCMULLAN G. et SMILES S. (dir.), *Late Style and its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
46. SOHM Ph., *The Artist Grows Old...*, *op. cit.*; LOH M., *Still Lives. Death, Desire, and the Portrait of the Old Master*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 56-112. Sur la conception culturelle de la vieillesse et sa représentation artistique, voir aussi COVEY H. C., *Images of Older People in Western Art and Society*, New York, Praeger, 1991; CAMPBELL E. (dir.), *Growing Old in Early Modern Europe*, Burlington, VT, Ashgate, 2006; D'APUZZO M. G., *I segni del tempo. Metamorfosi della vecchiaia nell'arte dell'Occidente*, Bologne, Ed. Compositori, 2006; CLASSEN A. (dir.), *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2007; PINNA G. et POTT H.-G. (dir.), *Senilità. Immagini della vecchiaia nella cultura occidentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011; GRAF KIELMANNSEGG P. et HÄFNER H. (dir.), *Alter und Altern. Wirklichkeiten und Deutungen*, Heidelberg, Springer, 2012; SKENAZI C., *Aging Gracefully in the Renaissance. Stories of Later Life from Petrarch to Montaigne*, Leyde, Boston, Brill, 2013.
47. TREVOR-ROPER P., *The World Through Blunted Sight: An Inquiry into Influence of Defective Vision on Art and Character*, Londres, Penguin Books, 1988; ANTONINI F. M., *Letà dei capolavori...*, *op. cit.*; LINDAUER M. S., *Aging, Creativity and Art: A Positive Perspective on Late-life Development*, New York, Plenum Publishers, 2003; WEALE R. A., « Painters and their Eyes: Age and other Handicaps », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69, 2006, p. 402-410; LANTHONY Ph., *Des yeux pour peindre*, *op. cit.*; MÜLLER-JENSEN K., *Das Altwerk: ein Gratwanderung*, Karlsruhe, Rottloff, 2007; STRAUS J. N., « Disability and "Late Style" in Music », *The Journal of Musicology*, 25/1, 2008, p. 3-45.
48. Voir entre autres : FERINO-PAGDEN S. et NEPI SCIRÈ G. (dir.), *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, cat. exp., Vienne, Kunsthistorisches Museum, 2008; *Deadline*, cat. exp., Paris, musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2009; PATRY S. (dir.), *Renoir au XX^e siècle*, Paris, RMN, 2009; CHASSEY É. DE, *Soulagés XX^e siècle*, cat. exp. (Lyon, musée des Beaux-Arts), Paris, Hazan, 2012; BIKKER J. (dir.), *Rembrandt: The Late Works*, cat. exp., Londres, National Gallery, 2014; BUCHBERG K. (dir.), *Henri Matisse: The Cut-outs*, cat. exp., Londres, Tate Modern, 2014; ainsi que les actes du colloque LEHMANN C. (dir.), *A Transitory Star: The Late Bernini and his Reception*, Berlin, De Gruyter, 2015.
49. De façon fort significative, dans les études psychologiques sur le vieillissement, le paradigme de la compensation, ou de l'adaptation, ouvrant de nouvelles trajectoires de développement, a désormais remplacé les modèles d'analyses fondés sur le déclin; voir par exemple STAUDINGER U. M. et BALTES P. B., « The Psychology of Wisdom », *Psychologische Rundschau*, 47/2, 1996, p. 57-77; CRAIK F. I. M. et SALTHOUSE T. A. (dir.), *The Handbook of Aging and Cognition*, Mahwah, N.J., Lawrence Erlbaum Associates, 2000; FRY P. S. et KEYES C. L. M. (dir.), *New Frontiers in Resilient Aging: Life-strengths and Well-being in Late Life*, New York, Cambridge University Press, 2010.
50. SCHIRRMACHER F., *Das Methusalem-Komplott. Die Macht des Alterns 2004-2050*, Munich, Karl Blessing Vlg., 2004.
51. Allocution au Collège de France, le 25 janvier 1999, transcrite par Roger-Pol Droit, « Claude Lévi-Strauss et l'hologramme brisé », *Le Monde*, 29 janvier 1999.
52. COTRO V., MEYER V. et PUJALTE-FRAYSSE M.-L. (dir.), *La première œuvre. Arts et musiques (XV^e-XXI^e siècles)*, Rennes, PUR, 2014.
53. Voir à ce sujet les judicieuses observations de BENN G., *Invecchiare: problema per artisti...*, *op. cit.*, p. 317.