

Psychologie des arts plastiques

(Fondation de la Ville de Paris)

M. René HUYGHE, de l'Académie française, professeur

La Composition, acte essentiel de la création artistique, tant du point de vue esthétique, puisqu'elle fonde l'œuvre dans son autonomie, que du point de vue psychologique, puisqu'elle reflète et confirme le besoin d'unité inhérent à la conscience, a été étudiée, les années précédentes, dans sa diversité, statique ou dynamique. Cette dualité qui l'incite à s'établir sur des formes conceptuelles, découpant l'espace, ou sur des tracés actifs du mouvement, épousant la durée, n'épuise pas toutefois ses possibilités. Il reste encore à en étudier une troisième qui n'a plus recours à la géométrie, que ce soit celle des formes ou celle des forces, mais à l'unité d'une vie intérieure, percevant et sentant, dont le caractère particulier se trouve projeté sur l'œuvre. Mais ce dernier mode de composition repose sur des bases totalement différentes, puisqu'il fait passer du domaine objectif au domaine subjectif. Avant de l'étudier à son tour, il est donc préférable de compléter l'examen des deux précédents, en vérifiant s'ils trouvent leur application dans l'art moderne aussi bien que dans l'art du passé.

Ce rapprochement doit être concluant : en effet, l'art moderne a voulu procéder à une révision radicale des normes esthétiques et l'on peut dire qu'il a progressivement rompu avec toutes, du moins avec toutes celles qu'il a été capable de concevoir. S'il n'a pas brisé la continuité des principes fondamentaux dégagés dans la composition, c'est donc bien que ceux-ci répondent à des impératifs permanents, à des constantes très profondes.

*

**

Le cours de l'année précédente s'était appliqué à inventorier ce qu'on pourrait appeler la grammaire du dynamique, en opposition avec la grammaire du statique, examinée antérieurement. Le cours de cette année a commencé par situer leurs rapports dès les origines.

Comme le montrent, au sortir de l'art préhistorique, les premières palettes pré-dynastiques égyptiennes, l'ordre est d'abord conçu comme une répression du mouvement, comme une discipline immuable conçue pour s'opposer à la liberté imprévue de la vie. L'éparpillement est conjuré par la régularité du

cadre ; la surface est ordonnée par la répétition ou la symétrie. Dans les scènes représentées, l'organisation géométrique apparaît comme l'apanage de l'homme, dont la bande guerrière « forme le carré » d'une troupe disciplinée en face du fouillis animal qui survit à la préhistoire (palette de la chasse, partagée entre le Louvre et le British Museum). Cette opposition exaltant l'ordre humain sera encore vivace à la XVIII^e dynastie, sur les coffrets en bois de Tout-Ank-Amon où l'armée du pharaon, image de la civilisation, maintient ses dispositifs simples et fermes en face de la « masse donnant l'impression du chaos » (Charles KUENTZ) que constituent aussi bien les tribus soudanaises à la guerre, que les troupeaux d'animaux à la chasse.

Aux XIX^e et XX^e dynasties, le désordre reste le propre des vaincus ou des morts, dans les grands reliefs du Ramesseum ou de Medinet-Habou, et cependant on y voit se faire jour la notion d'un principe organisateur, puisé dans le mouvement même. La Bataille de Kadesh du Ramesseum dégage les ressources possibles d'unité dynamique (positions successives des jambes des chevaux tirant le char, etc.). Une déformation cohérente et progressive se propageant devient encore plus lisible dans le défilé des archers au bas de la *Chasse Royale* du Temple de Medinet-Habou ; elle aboutit à un redressement du geste, certainement consciente, car elle a été soulignée par la pente du terrain. Au surplus, à la simple répétition régulière des rangs succède une recherche de rythme (5 ; 3 + 2 ; 2 ; 2 + 2), comme dans un vers scandé. Il n'est pas exclu que cette introduction des ressources dynamiques dans l'art égyptien, qui y semblait jusque là réfractaire, ne soit due aux rapports croissants avec l'art égéen, qui y était depuis longtemps très entraîné.

Ce dualisme, ainsi posé à l'origine des Empires, se transmettra dès lors au cours des âges comme une des constantes psychologiques de l'art. Il apparaît donc que la méthode qui s'applique à les dégager atteint des bases permanentes de la Science de l'Art, des « invariants » et transgresse le relativisme des historiens attachés à la seule évolution des circonstances ou des esthéticiens soumis à des pétitions de principes philosophiques.

Des attitudes mentales, intéressant le dispositif le plus profond de la vie psycho-physiologique, commandent les modes d'approche choisis par les artistes pour effectuer l'unité indispensable à l'œuvre d'art.

L'une, statique et conceptuelle, impose à la nature changeante, insaisissable et à sa mouvante confusion optique, la fixité de types généraux établis par l'intelligence et reposant sur les formes abstraites simples de la géométrie, exécutables mécaniquement (esthétique de la règle et du compas) ; ils sont au surplus reliés par les rapports fixes de la symétrie ou des proportions calculables.

Ce répertoire et cette grammaire, où domine l'angle droit, marquant l'intersection des deux directions principales du plan, horizontale et verticale, entre elles et éventuellement avec la profondeur théorique, créent un lien étroit entre des arts historiquement et esthétiquement distincts et quasi incompatibles comme celui, figuratif, du XV^e siècle florentin et celui du

Groupe De Stijl, sévèrement abstrait, dans la Hollande du XX^e siècle. Dans les deux cas, la couleur, au lieu de perturber la forme, la souligne en constituant des plages égales pour des contours donnés ; dans les deux cas, le recours aux proportions est si semblable qu'il marque la même prédilection pour la formule de la Section d'Or. Celle-ci, qu'on a parfois voulu retrouver partout dans l'art par un abus d'imagination, trouve un emploi contrôlé aussi bien dans la Renaissance florentine, avec l'*Annonciation du Maître de l'Annonciation Lanckoronski*, par exemple, qu'avec une *Composition* purement géométrique de Mondrian.

L'autre attitude mentale essentielle est moins définie par la volonté de représenter le mouvement que par son utilisation comme principe directeur. En effet, la *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello ne figure pas, avec ses chevaux cabrés ou ruant, une action moins violente que la *Bataille de Sennacherib* de Rubens, mais elle veut la figer dans un visage d'éternité, tandis que l'œuvre flamande retourne à la masse vivante et mouvante, semblable à celle de la matière quand la cohésion des molécules se relâche et dissipe les formes ; toutefois, on y distingue des variations de densité, déterminant des points de condensation, des courants se propageant, et une dominante de sinuosités imprévues, réfractaires à l'usage de la règle et du compas. A l'organisation conceptuelle pensée par des formes définies se substitue une organisation manuelle, où l'élan du geste qui dessine domine les tracés directeurs : or ces tracés continus, onduleux, générateurs de volutes, se reconnaissent aussi bien dans un *Ornement gravé* de Schongauer au XV^e siècle, que dans la *Nuit étoilée* de Van Gogh au XIX^e ou dans le « dripping » non figuratif d'un Jackson Pollock au XX^e. Les formes dépendent alors en grande partie de la vitesse d'exécution qui, en s'accélégrant, passe des ondulations incertaines aux paraboles étirées et même au jet quasi rectiligne. Ces données manuelles et quasi musculaires s'organisent dans une unité visuelle par des mouvements directeurs, des tracés-fleuves dont les autres ne sont plus que les affluents ou les dérivations. Si on relève ces courants directeurs qui brassent l'ensemble, sans plus tenir compte de l'image qui en est le résultat, on peut alors retrouver de curieuses similitudes quasi superposables entre telle esquisse du *Martyre de Sainte Ursule* de Rubens et telle autre de la *Composition 7* de Kandinsky, entre une partie des *Amazones* de Rubens et une composition de Hartung.

Des schémas globaux organisés se dégagent et ils correspondent aux figures fondamentales de ce que nous avons appelé la géométrie dynamique, c'est-à-dire à celles qui se dessinent, en particulier, dans les fluides en mouvement : la rotation tourbillonnante, enroulant autour de son « moyeu » les rayons qu'elle entraîne, et qui a donné la « roue solaire » des arts primitifs, peut se reconnaître aussi bien dans un centre de suction liquide, dans un chapiteau roman de l'église de Cuas, dans des dessins de Jordaens datant aussi bien de ses débuts que de sa maturité, dans un lavis de Rubens ou dans une toile futuriste : *Mercury passe devant le soleil*, de Balla, exécutée vers 1914. Le rapprochement d'un Fragonard et d'un Bazaine peut mener à de semblables constatations...

Si ces grandes constantes se retrouvent donc dans les structures des œuvres anciennes et modernes, il importe d'observer une différence dans l'emploi qui en est fait. Alors que jadis il relevait surtout de l'usage reçu ou de l'instinct, de l'école à laquelle le peintre appartenait ou de son tempérament personnel, une prise de conscience théorique s'est considérablement développée. Elle a contrarié ce qui était auparavant un jeu spontané ; elle l'a souvent transformé en application volontaire d'une doctrine. André LHOPE a témoigné qu'à l'époque de la naissance du Cubisme « on concevait une esthétique de la transposition plastique au lieu de la découvrir spontanément ». Un même artiste sera ainsi amené à adopter les solutions qui répondent à sa nature, mais aussi celles qu'elle n'aurait jamais choisies par elle-même. Un Kandinsky, que son atavisme slave et presque asiatique orientait vers l'intensité libre et dynamique, subira l'influence de l'esthétique du groupe *De Stijl*, surtout quand il adhèrera au *Bauhaus* et se pliera paradoxalement alors aux disciplines de la géométrie régulière les plus contraaires à sa spontanéité. Sa dernière phase cherchera un difficile équilibre entre ces injonctions naturelles et ces contraintes artificielles. Un André LHOPE en viendra à préconiser le recours, selon l'occasion, à « deux catégories bien distinctes, la première de caractère statique, réclamant pour être représentée la dominance de l'angle droit, ... la seconde, de caractère dynamique, impliquant la dominance courbe » et il confirmera : « Les deux conceptions artistiques... peuvent convenir suivant les cas au même tempérament » (*La Peinture : le Cœur et l'Esprit*).

L'évolution de l'histoire de l'art, l'importance toute neuve alors attachée à la notion de baroque, à la suite surtout de Wöllflin, a contribué fortement à cette « prise de conscience » et a perturbé le jeu normal des aptitudes, comme jadis avait pu le faire, dans la pratique, la leçon impérative des ateliers. Dans l'un et l'autre cas, l'artifice et la recette commandent : l'aspect contraint des tableaux « baroques » de LHOPE en est la démonstration. Le contraste du cubisme et du futurisme, antés cependant sur une théorie plastique commune, révèle combien garde sa force la vocation profonde, dirigeant vers le statisme ou le dynamisme et dotant d'un sens totalement nouveau les mêmes éléments d'analyse formelle.

Il n'est pas exclu d'ailleurs qu'à la longue la connaissance de ces modes d'expression, devenue familière après n'avoir répondu à l'origine qu'à une vocation déterminée, n'en fasse les éléments d'un langage acquis plus étendu qui retrouvera alors son aisance et sa spontanéité. L'étude, dans leur chronologie, des œuvres d'un jeune peintre portugais, LANZNER, cherchant avidement sa voie, a montré qu'il pouvait pratiquer avec la même sincérité les deux « grammaires » et faire même de leur alternance les termes d'une dialectique intérieure en quête de sa synthèse. Complètement assimilées, maniées avec une aisance égale, elles renforcent la valeur expressive cherchée par la symbolique obscure et irraisonnée des images : en effet, elles sont mises au service d'une unité supérieure qui ne réside plus dans l'agencement des formes ou dans le jeu des forces mises en action, mais dans l'unité de la vie intérieure qui se cherche et se révèle à travers ces manifestations parfois divergentes dans leurs

moyens mais convergentes dans leur source. Ainsi se trouve situé par rapport aux deux précédents le troisième type d'unité annoncé plus haut, qui ne découle plus de l'agencement pur de l'espace par des formes, — ou du lien qu'établissent entre ses parties les forces qui le parcourent.

Le premier type supposait un espace débarrassé de la durée et du « mouvement qui déplace les lignes » ; le second, par contre, exprimait l'expansion de la vie dans la durée, mais par le déploiement successif du mouvement physique dans l'espace. Le troisième, qui se trouve désormais posé, se détourne aussi bien de l'objectivité exclusive du spatial, que de l'objectivation de l'élan vital dans le champ offert au geste par l'étendue ; il entend s'intérioriser ; il ne veut plus que traduire la perception subjective de la durée, où la conscience puise sa substance, et de la qualité particulière, inaliénable, qui fonde son unité et la caractérise. L'unité, dès lors, change de nature : elle n'est plus conçue, mais perçue ; elle ne s'affirme plus par des structures lisibles sous les apparences, mais par une sorte d'enveloppe sensible déterminant un milieu homogène qui sera seulement modulé par les lumières et les couleurs : par ces variations, il tendra à suggérer des images en même temps que le sentiment particulier qui est à leur source et cherche à s'y incarner visiblement. L'unité ne résulte plus de la solidité d'un assemblage ou de la continuité d'une succession ; elle résulte plutôt de l'épanouissement d'un germe sensible qui finit par nourrir la totalité de l'œuvre et par la rendre irréductible à toute autre, grâce à sa saveur propre.

Ce type de composition se fondant sur ce qui émane d'une sensibilité est étroitement lié à la perception de la durée intérieure d'un artiste et il empruntera, de ce fait, davantage dans ses formes au mode d'expression dynamique qu'au mode statique impropre à la satisfaire parce que la conception y a définitivement supplanté l'affectif. Ce « troisième pouvoir », développé surtout dans les périodes les plus récentes de l'histoire de l'art, parce qu'il a suivi les progrès de l'individualisme et de la conscience que celui-ci prenait de lui-même, a trouvé un large champ dans l'art moderne et dans tout ce qui y relève d'une volonté expressionniste, moins manifeste chez les latins que chez les germaniques et les nordiques. Le peintre norvégien, Edvard MUNCH, en qui on a désigné un des pères de cet expressionnisme, permet d'en suivre l'affirmation croissante dans son œuvre. Rien de plus étranger au calcul et à l'élucidation que sa façon de créer. Un des psychopathologues qui ont eu à le soigner a écrit : « Le besoin de créer fondait sur lui comme une tempête » ; il tenait plus de l'éruption que de la construction. Le thème de la rue, souvent traité par lui, permet de suivre l'affirmation progressive de sa manière propre. La *Musique dans la rue*, du Musée de Zurich, relève encore de l'Impressionnisme, donc d'une vision objective, régularisée au surplus par l'influence contemporaine de Seurat, son goût de l'angle droit, de la sèche-resse architecturée. La rectitude linéaire de la perspective construit un espace simplifié analogue à celui des *Boulevards* de Pissarro. Mais en 1892, *le Soir, rue Karl Johan* estompe la rigueur, en même temps que la réalité concrète, et y substitue la vision subjective. L'année suivante, *le Cri* (Galerie Nationale d'Oslo)

transcrit l'espace en termes dynamiques par la projection accélérée de la ligne de fuite, l'ondulation en coup de fouet du graphisme, l'intensité du suggéré : l'angoisse de la Nuit et de la Mort est affirmée par le thème du hurlement de la bouche ouverte qui tente de crever le silence de l'image. En 1894, l'*Angoisse* du même musée avoue ostensiblement ces mobiles profonds, en développant l'ambiance de terreur avec les couleurs d'ombre et de sang. La vision originale prend force de hantise hallucinée. Un « être moral », confondu avec le tableau, s'impose avec la violence exclusive d'une obsession, où réside l'unité.

Ce mode de composition est celui qui s'est affirmé de Greco à Van Gogh. Il constitue la troisième attitude fondamentale à laquelle l'art peut avoir recours.

Le caractère essentiel de ces trois attitudes peut être vérifié en étudiant la manière tranchée et simplificatrice dont les malades mentaux schématisent leur option excessive et déséquilibrée dans les images qu'ils créent :

Le statique architectural se retrouve dans les *Maisons la nuit* d'un jeune schizophrène, ancien maçon ; tout y est réduit à des structures aussi simples et affirmées que celles de Mondrian.

Le spatio-dynamique se rencontre à l'évidence dans les tourbillons de l'*Oiseau* par un sujet à excitation délirante, emporté par une angoisse paranoïde.

Le subjectif, obsédé par sa conscience intérieure, se livre dans le *Cri* d'une schizophrénique aiguë, qui semble pasticher le thème même de MUNCH et son accord rouge et noir.

Ces trois types de composition et les attitudes mentales qu'ils traduisent, sont donc inhérents à l'art parce qu'ils sont inhérents à l'homme, à ses limites et à ses possibilités. En fait, leur portée est profonde car ils déterminent les modalités des rapports de l'homme et du monde. Ils mettent donc en cause les fondements même de notre psychologie et il convient dès lors d'en reprendre l'examen de ce point de vue.

*
**

L'expérience humaine est double, scindée dans ses origines : espace, en ce qui concerne le monde extérieur, connu par les sensations, — durée, en ce qui concerne le monde intérieur, vécu immédiatement. Cette double expérience ne s'unifie que par l'effort de tout l'être mental. La durée vécue, que nous sommes (plus précisément celle de son support, le corps) ne peut être assurée que par une confrontation et une collaboration constantes avec le monde extérieur de l'espace où elle se projette par l'action. Mais, pour s'insérer dans ce monde extérieur et s'y adapter, il faut en avoir une représentation valable c'est-à-dire efficace : ce sont les images, qui, organisées pratiquement par nos facultés intellectuelles, s'élèveront jusqu'à la forme abstraite, à la fois généralisée et simplifiée des concepts. Plus les images seront intellectualisées, c'est-à-dire organisées par l'intelligence, plus elles seront pliées par celle-ci aux lois qu'elle a dégagées de la connaissance de l'espace et qui ont trouvé leur abou-

tissement dans la géométrie. Aussi tout art dont est haute la teneur proprement intellectuelle tend à la fixité d'un espace conçu indépendamment de la durée et mis en ordre géométrique. L'action perturbatrice ne l'intéresse pas, sinon pour en situer l'emplacement et la position à un moment donné, extrait de la durée.

A mesure que l'artiste est plus sensible à l'action elle-même, il s'intéresse surtout à l'espace parce qu'il y voit le champ naturel où elle peut s'effectuer ; il est repris alors par le souci de la durée et de sa traduction. Il sera ainsi amené à envisager l'espace comme une étendue où se déroulent le geste et le mouvement, dont il enregistre le tracé continu au cours de leur déplacement. C'est alors qu'il se rallie à l'expression que lui offre la « grammaire dynamique ».

Si, au contraire, il est un introverti, hanté de ses sentiments, l'espace, extérieur, cessera d'être son centre d'attraction, et il se laissera porter par la durée, qu'il éprouve en lui-même. Mais cet intérêt qu'il ressent pour sa durée intérieure lui donne le désir d'en avoir une représentation, lui permettant d'en user imaginativement, comme les autres le font des figures du monde extérieur. Autrement dit, il voudra s'en faire des images. Mais les images, originairement, sont des empreintes du monde extérieur ; elles découlent donc des conditions de l'espace, qu'il faudra tant bien que mal plier à exprimer celles, toutes différentes, de la durée.

Ce problème est essentiellement celui de l'œuvre d'art plastique : donnant à l'image à la fois fixité et localisation précise dans l'étendue, elle en accentue les caractères spatiaux et augmente son antagonisme avec la durée. Le cas est inverse dans les arts musicaux, cela va de soi.

En tant que l'image plastique dépend du monde extérieur, elle tend à devenir image de représentation ; en tant qu'elle dépend du monde intérieur, elle tend à devenir image de projection ou, si l'on préfère, de présentation. Or, l'œuvre d'art, par une définition énoncée antérieurement, participe de cette double nature puisqu'elle vise à inscrire un reflet de la vie intérieure sur une image porteuse, dont les matériaux sont fournis (si peu que ce puisse être) par des emprunts à la réalité extérieure, pliées, de ce moment aux exigences ou aux lois de cette vie intérieure dont ils deviennent le langage.

Du fait de cette double nature, l'image plastique est prise entre deux tentations : la représentation exclusive la mènerait au réalisme intégral, à l'objectivité seule ; la projection, à l'inverse, la soumettrait à la seule subjectivité, la dissoudrait dans la rêverie inconsistante. Aussi l'image plastique ne peut-elle succomber à un de ces deux extrêmes sans cesser d'être œuvre d'art. Qu'on n'objecte pas les peintres dont la gloire a été fondée sur leur rigoureux réalisme, de Van Eyck à Canaletto ; ils étaient grands par la révolte qu'ils manifestaient ainsi contre des conventions envahissantes et leur effort prenait ainsi valeur active, créatrice. Rien, donc, de plus opposé à la passivité objective qui s'exclut elle-même du champ de l'art : soit qu'elle aboutisse à un pur mécanisme, obtenu par l'appareil photographique, soit qu'elle glisse par com-

modité à la signification pratique, ce qui, par l'hieroglyphe, la mène à l'écriture. Dans les deux cas, on est sorti de la création pour entrer dans l'automatisme.

De même, la projection pure est inconcevable : si elle ne s'incarnait dans une image de référence, si vague soit-elle, éveillant un rappel analogique chez le spectateur, elle ne pourrait sortir du secret intérieur de l'individu. La communication cesserait et l'art avec elle. L'image de projection doit donc se borner à estomper au maximum tout rappel d'objectivité, à rendre l'image aussi immatérielle que possible, en rendant confuses les allusions à l'espace et aux formes comme à la matière, de manière que l'apparence, manifestement illusoire, renvoie au sens invisible qu'elle désigne. Il faut alors, selon Odilon Redon, se borner à « mettre la logique du visible au service de l'invisible ». Le surréalisme a avoué les mêmes difficultés en oscillant de l'écriture automatique, dont la coïncidence avec les images du réel est confuse et aléatoire, à un pseudo-réalisme, dont la trompeuse objectivité d'apparence rend encore plus discordante l'absurdité qui le régit. On peut y suivre l'application d'un autre précepte de Redon : « Etre sans cesse dans l'équivoque, dans des doubles ou triples aspects ».

Si l'art moderne, amené à réagir contre l'inclination dangereuse des esthétiques antérieures à donner trop de part au réalisme, s'est engagé à fond dans la voie opposée, s'il s'est réduit parfois à l'émission de signes produits par des impulsions purement musculaires, comme dans l'action-painting, il n'a pu aller plus loin que la simple modulation colorée d'un espace qui reste extérieur, puisqu'il est déterminé par la toile. Devant une œuvre extrême de cet ordre, exécutée en 1965, par le canadien Jean Mc EWEN, son commentateur Jean CATHELIN reconnaissait pourtant : « C'est la conjonction de l'espace perçu (extérieur) et de l'espace vécu (intérieur) ». La simplification des références au réel visible entraîne une réduction parallèle du pouvoir d'évoquer la réalité invisible : à fuir les mots, on se réduit au cri et celui-ci, au delà de l'aigu, se confond avec le silence.

L'art ne peut donc sortir, sous peine de disparaître, du champ qu'on pourrait, par comparaison, qualifier de magnétique et qui est ainsi tendu entre deux pôles : l'objectivité liée à l'espace, la subjectivité liée à la durée ; mais, oscillant entre les deux, il voit s'ouvrir devant lui toutes les possibilités incluses entre ces deux extrêmes. On peut constater que l'éventail ainsi déployé comporte et ne comporte que les trois options définies antérieurement et qui nous ont expliqué les divers modes de la composition. Il a été aisé de le démontrer, que ce soit dans les œuvres du passé ou dans celles de l'art moderne.

Le premier type fondé sur une grammaire des formes fixes, définissant et organisant à la fois l'espace, se vérifie de Poussin (qui proclamait, en effet « Mon naturel me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées, fuyant la confusion ») à Seurat, à Chirico, qui proscrit même le vivant, ou à Kay Sage aux U.S.A.

Le deuxième type projetant dans l'espace la vie, donc sous sa forme physique, seule conciliable avec lui, s'exprime dans Tintoret ou Rubens comme dans le fauve Vlaminck ou l'abstrait Soulages.

Le troisième type, qui estompe les manifestations visibles, les réduisant à des phénomènes d'intensité (lumière, couleur), perçus dans un instant précaire pour mieux rendre sensible l'approche de l'invisible intérieur, ne s'affirme guère avant Greco et Rembrandt. Strindberg écrivain et peintre a été des premiers à le définir : « Chaque peinture a deux côtés : un côté exotérique, visible, bien qu'à peine, par tout le monde, et un côté ésotérique pour le peintre lui-même et pour des élus ». Klee sera encore plus net : « L'art ne reproduit pas le visible : il rend visible ».

A mesure qu'on les définit et qu'on situe leur position différente dans le champ qui s'étend de l'objectif, spatial au subjectif, temporel, ces types s'avouent marquer une option caractéristique de la vie spirituelle. Ils impliquent un caractère en même temps qu'une philosophie, qui sera précisée plus loin. Ils ont pourtant une base commune : par eux, la composition effectue une unité autonome, selon des modes qui, à bien les examiner, correspondent à ceux sur lesquels s'appuie le Moi, lui aussi unité autonome, jetée dans le monde. Et le Moi, se constituant, ne fait lui-même que rendre consciente la situation créée par l'apparition de la Vie. On peut se demander si la création esthétique, si complexe qu'elle puisse apparaître, fait autre chose que porter à un développement extrême certaines données fondamentales de la Vie : organiques tout d'abord, elles ont été amenées, dans la chaîne des êtres, jusqu'à la lucidité par la naissance de la conscience, impliquant par son affermissement celle du Moi ; avec les développements de cette conscience et de ce Moi au stade humain, une extrême diversité de possibles a été introduite et c'est à la faveur de ces possibles ouverts devant la personne que la liberté a pu devenir concevable. La création esthétique en est une des affirmations les plus élevées ; mais le cheminement par quoi la Vie y a abouti, après avoir atteint l'étape de l'Homme, reste perceptible et relie ainsi l'œuvre d'art aux principes fondamentaux de la Vie dont elle n'est qu'une expression particulièrement complexe.

En effet, si dans l'œuvre d'art se constate l'affirmation d'une autonomie en même temps que l'impossibilité de renoncer à relier le « pôle » subjectif au « pôle » objectif, qu'y-a-t-il là qui ne soit en germe dans l'affirmation la plus élémentaire de la Vie ? La cellule simple, telle la classique *Chlamydomonas*, esquisse une existence distincte, séparée du milieu par une enveloppe-limite et gravitant autour d'un centre d'unité, le noyau. Mais en même temps, derrière cette apparence d'isolement, elle participe nécessairement « du phénomène Vie dans l'Univers » (Jean E. CHARON). Son activité consiste à la fois à préserver la continuation de sa propre structure, en se défendant du milieu (amorce de la subjectivité) et à puiser les éléments nécessaires à cette durée dans le milieu extérieur (objectivité). Quand le cerveau, support de la conscience, aura développé le rôle embryonnaire du noyau, un organisme perfectionné comme celui de l'homme disposera d'un double système nerveux correspondant à cette dualité dans la conduite : le neuro-végétatif assurant l'équilibre nécessaire à l'unité interne, le cérébro-spinal commandant aux fonctions de relation.

De même l'œuvre d'art exprime et affirme des caractères qui distinguent une personnalité créatrice, en même temps que les modes par lesquels cette conscience individuelle se rattache à l'Univers. La Vie, sans se renier, est ainsi passée de son mécanisme schématique à ses manifestations les plus riches et les plus diversifiées.

Si on passe alors à l'examen des moyens mentaux dont dispose l'homme pour se rattacher au monde, on peut distinguer la compréhension intellectuelle visant à dégager des structures fixes, ce qui correspond à la composition du type spatial et géométrique, — la participation active, exprimée par la composition dynamique, — l'affectivité enfin, allant de l'émotion à l'amour, et trouvant son équivalence dans la composition expressive.

Or la prépondérance d'un de ces moyens mentaux définit, sous sa forme la plus spontanée, une famille psychologique en même temps qu'une philosophie, sous sa forme la plus réfléchie. Les types de composition ne font donc qu'appliquer des dispositions fondamentales à un domaine donné : l'art.

L'extraverti s'attache aux deux premiers ; quand il est rationnel, il choisit l'organisation spatiale géométrique, tandis que, impatient d'action, il préfère l'organisation spatiale dynamique.

Les réalisations les plus parfaites de la première se développent de Piero della Francesca (*La Madone à l'Oeuf* de la Brera) à Raphaël, qui en donne l'exemple accompli dans la *Chambre de la Signature* au Vatican. La pensée directrice y coïncide avec le dispositif plastique. Le Tout est ramené à l'Un, c'est-à-dire à son principe qui est Dieu, de même que l'espace représenté converge vers un point de fuite central et s'inscrit dans une sphère idéale. La philosophie antique, dans l'*Ecole d'Athènes*, gravite autour d'un foyer encore dualiste, comportant une contradiction équilibrée, celle de Platon et d'Aristote, mais, en face, la *Dispute du Saint-Sacrement* affirme l'Unité absolue du Christianisme (la Trinité en Un et la présence de Dieu dans l'Eucharistie). La suggestion d'un volume d'enveloppe sphérique, amorcée par le découpage même du mur, ramène à la figure la plus parfaitement simple, où chaque point de la limite est à égale distance d'un centre et où toute pénétration entraîne vers celui-ci. C'est, au demeurant, la position qu'adopte un liquide quand il n'est sollicité par aucune force perturbatrice : la goutte.

Jung a montré de même, en Orient, surtout dans le lamaïsme, la valeur symbolique du mandala, dont la contemplation doit inspirer « le sentiment que la vie a retrouvé son sens et son ordre » (M. L. von Franz). L'importance attachée à cette forme par Jung est d'ailleurs révélatrice : de même que Raphaël voulait, dans l'humanisme classico-chrétien, exprimer l'équilibre d'un conflit dépassé, Jung, en psychanalyse, tente de concilier les vues explosives et perturbatrices de son maître Freud avec une continuité de la pensée, depuis ses origines toujours présentes dans les archétypes. On a noté, au passage, que si la vertu équilibrante et « classique » des formes circulaires est vérifiée par les roses des cathédrales gothiques (de même que le labyrinthe y reprend un thème remontant à la Méditerranée égéenne et traduisant la quête difficile et contrariée du centre où réside l'Un final), elle peut l'être tout autant

dans l'art moderne, ainsi que le démontrent en sculpture les *Soleils* en fils métalliques du sculpteur américain Lippold ou en peinture l'*Atlas Humain n° 1* du japonais Jesaku Maeda.

Mais, en réalité, notre temps, avide de se rejeter à l'aventure de la durée comme à un flot incontrôlable et rapide, s'est attaqué aux principes d'unité tout autant qu'à ceux de fixité et a été particulièrement hostile dans son ensemble à ce type d'organisation. Les manifestations récentes de *Happening*, pures aventures d'improvisation, excluent toute pensée organisatrice et se livrent à l'imprévisible transformation dans la durée. Parallèlement, notre société est basée sur une économie de consommation, où la destruction devient un corollaire indispensable de la production (Ne suit-on pas dans la condition populaire un retournement progressif ? Requête, jadis, de produire beaucoup sans presque consommer, elle devient le principal instrument de consommation, poussée jusqu'au gaspillage, tandis que sa tâche productrice est sans cesse réduite par la « politique des loisirs » ?). Dans sa marche inévitablement parallèle à celle de la société, l'art moderne s'enivre de même d'accélérer l'élimination de l'acquis. « Plus de pinceaux, plus de peinture, plus d'œil, plus de main, plus de jeux de matière, plus d'émotion, plus de personnalité ! » s'exclame avec allégresse le critique Otto Hahn en 1967. Il ne peut en résulter que le pop-art ou le happening où, diversement, l'effort d'organisation fait place à un « art littéral, factuel, physique : l'illusion de l'événement est remplacée par l'événement lui-même » *ibid.*). Ainsi notre temps a accompli la tentative la plus radicalement opposée à l'art d'organisation, d'unité et de fixité.

Les valeurs elles-mêmes récusent toute prétention à la durée, par un parallélisme encore avec la situation économique. La phrase de Say « La valeur d'une chose est une quantité positive mais elle ne l'est que pour un instant donné » est revendiquée au bénéfice de l'esthétique dans la préface de l'exposition Sven Dalsgaard, patronnée au demeurant par la caution très officielle de l'Ambassadeur du Danemark, en 1967. Peut-on se vouer davantage à la dictée du positif et du changeant. Et, en effet, notre époque, par sa pensée aussi, se situe à l'opposé des philosophies idéalistes qui, elles, correspondaient aux arts d'organisation définie et définitive de l'espace, voulant ignorer la durée perturbatrice. Tant il est vrai que l'attitude philosophique obéit aux mêmes mobiles profonds que l'attitude plastique, sans même le soupçonner, et suit un parallélisme que démontre l'histoire et qui se vérifie à nouveau ici.

En effet, les compositions de fixité géométrique expriment un classicisme qui se retrouve dans les philosophies de l'Être et de l'Absolu, celles qui enjoignent de « fixer son regard sur ce qui se conserve toujours identique » (Platon), sur ces « choses fixes et éternelles, selon lesquelles arrivent et s'ordonnent toutes les choses singulières » (Spinoza). Ces penseurs, comme ces peintres, rejettent de leur attention « la réalité sujette au devenir et divisible » (Platon), « les choses singulières soumises au changement » (Spinoza). Or c'est, bien au contraire, cet aspect différent du réel qui sollicite les peintres du dynamisme comme les philosophes du Devenir. C'est celui auquel s'applique l'attention

de l'extraverti actif, pour qui le monde extérieur reste le champ préférentiel, mais pour y déployer des forces mobiles et toujours renouvelées. Les caractérogues penseront surtout au sanguin-musculaire, souvent sensuel. C'est le type qu'incarne Rubens.

Mais ce type est mal à l'aise dans les catégories immuables que veut figer l'intellectuel pur ; il les bouscule ; il les fait éclater. N'est-ce pas l'aventure tentée par Michel-Ange et ses créatures enchaînées, aux muscles bandés, ébranlant le temple des formes sereines de la Renaissance ? Jules Romain, élève pourtant de Raphaël, imaginant au Palazzo del Té les Titans révoltés contre les Dieux, dans l'éroulement de la pierre et le bouillonnement des torrents libérés, ne présente-t-il pas l'image symbolique de cette révolte ? Dans l'espace déblayé, Tintoret lance la trajectoire des membres et des corps projetés comme des bolides.

Alors se déploie dans l'art un espace homogène, agité des remous des éléments mouvants et des lumières changeantes : la *Bataille d'Alexandre* d'Altdorfer en déployait déjà l'invention avant les *Mois* de Bruegel. Et Rubens aura le champ libre pour les étirements torrentiels des routes courant vers l'infini, des fleuves s'écoulant à perte de vue, des nuées repétries par les vents, dont Ruisdael fixera l'apparence plus exacte et moins lyrique. De nos jours l'*Héraclite* d'André Masson rappellera que les flots ainsi libérés emportent les temples rigides que d'autres avaient voulu bâtir pour l'éternité.

Cette invocation à Héraclite est révélatrice : un art ainsi conçu épouse les conceptions du philosophe d'Ephèse « De nouvelles eaux coulent toujours sur toi ». Mais Héraclite, contemporain de la victoire des Perses sur la vieille Grèce ionienne, n'était-il pas témoin de la subversion des mondes les mieux établis comme le sont nos propres contemporains ? Dans la dialectique d'Héraclite, fascinée par le contradictoire de sa coexistence, l'unité, intelligible à la raison, ne pouvait se retrouver que par la durée, dans le cours compensateur des choses. Depuis les « mobilistes » successeurs d'Héraclite et les Stoïciens, pour qui Dieu « anime » un monde dont la substance principale est feu, jusqu'aux panthéistes, jusqu'à Spinoza, pour qui seul le Tout est réel et pour qui Dieu, substance unique, a pour attributs l'étendue d'une part et la pensée de l'autre, jusqu'à Bergson pour qui l'« Elan vital » fonde « l'Evolution créatrice », toute une famille se dessine à travers les siècles, dans son effort pour établir une vision du monde globale : l'espace-matière y devient inséparable d'une durée qui l'entraîne et dont il a perdu le pouvoir de se détacher superbement. A propos du panthéisme et de sa définition, C. Raupoli évoque « un principe d'unité vivant et actif qui... fait sentir son souffle majestueux dans les esprits et qui suscite ainsi des sentiments d'admiration, d'émotion, d'enthousiasme, d'amour ». On croirait voir décrit le ressort secret des visions d'un Rubens,

« Où la vie afflue et s'agite sans cesse

Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer »,
au témoignage divinateur de Baudelaire.

Pour tous ces esprits, formes et forces actives s'unissent dans un Tout qui englobe l'infini de l'espace et celui de la durée. Ils sont loin de ceux qui entendent tout établir en des formes ou en des « idées claires et distinctes » et, au surplus, définitives.

Cette composition de l'espace-temps n'a guère été réalisée, en science également, qu'autour du XVII^e siècle, période où elle triomphait dans l'art. Les études sur la gravitation, développées de Galilée à Newton, sur la cinématique des mouvements, la composition des forces ou la propagation des vibrations, de Roberval ou de Huyghens, la conception leibnitzienne d'un continu infini et d'une dynamique bousculant le finitisme cartésien, apparaissent vers le même temps où la peinture de Tintoret à Fragonard, en passant par Rubens, se découvrait une vision où la matière perdait forme régulière et stabilité pour se soumettre aux déploiements de l'énergie. Ce courant peut être suivi à travers les philosophes nordiques des XVIII^e et XIX^e siècles, depuis Herder et Goethe, attentifs à la vie universelle et y percevant le passage continu d'une forme provisoire à une autre, depuis Lessing, précédant Hegel dans sa conviction d'une vérité en mouvement et en progrès, jusqu'à Darwin, imposant la loi évolutionniste, jusqu'à la fusion de l'espace et du temps enfin réalisée par Einstein. Le même courant emporte la peinture de paysage, en particulier, de l'*Espace* de Chintreuil ou de la *Mer en fureur* de Huet jusqu'à la pure vibration chromatique des *Nymphéas* de Monet, au moment où le Modern'Style, connu trop souvent sous ses aspects superficiels et décoratifs, donnait avec Hermann Obrist, et ses élèves Fritz et August Endell, ou Hans Schmithals, des compositions presque abstraites, aux enroulements et aux tourbillons cosmiques. On en trouverait l'aboutissement moderne dans les *Formes luttantes* de Franz Marc, dans le futurisme d'un Boccioni, ou l'action-painting d'un Pollock, d'un Mathieu, élans dynamiques fixés dans leurs caractères de vitesse et d'intensité, alors qu'un geste les trace sur une toile.

Reste la dernière possibilité : par une conversion radicale, se retourner vers notre propre durée intérieure « durée pure, durée concrète, durée réellement vécue », non plus inscrite dans l'espace, mais telle que la livrent les *Données immédiates de la conscience*. Et c'est à une philosophie qu'il faut emprunter ces termes, celle de Bergson. On assiste alors à une valorisation de la réalité intérieure comme fondement de l'existence.

Après en avoir suivi le développement dans l'art depuis Giorgione, Greco et Rembrandt, on pourrait de même examiner la reconnaissance en philosophie de ce retournement. Préfacé par la *Cogito* de Descartes, il a l'audace de se formuler, avec quelque retard sur l'art, toutefois, car il pouvait difficilement se faire place dans le monde des idées reçues : ce fut en 1710, avec le *Traité sur le principe de la connaissance humaine* de Berkeley, qui découvrait la relativité de la durée intérieure sentie et qui excluait la reconnaissance de toute réalité indépendante de l'esprit qui lui donne existence : *Esse est percipi*.

Kant porte un autre coup irrémédiable à la conception objective du monde, en désignant dans l'espace et le temps des formes a priori de la sensibilité et

en déniait à l'intellect raisonneur la possibilité de rejoindre la réalité profonde. Seuls les phénomènes sont accessibles. A partir de Maine de Biran, le Moi devient force, énergie ; Schopenhauer envisage « le monde comme représentation et comme volonté ».

L'exploration de la réalité intérieure se ramène de moins en moins à la prise de conscience d'idées ; le subjectif, dont le poids s'accroît en face de l'objectif, comme celui du Moi en face du Non-Moi, voit en même temps muter et s'amplifier sa nature : avec le romantisme on y explore surtout les forces irrationnelles, sensibles et émotionnelles, passionnelles ; avec la fin du siècle, il s'ouvre brusquement sur les zones du subconscient et de l'inconscient, auparavant inconnues par l'analyse. La réalité intérieure accentue ainsi son écart avec la réalité extérieure et n'a plus rien de commun avec l'objectivité positive et sa rationalité.

De même, l'art récent évolue vers une subjectivité croissante : d'une part, il rejette ombrageusement tous les caractères inhérents à un réalisme extérieur et au rationalisme, d'autre part il fait place de plus en plus à la vie profonde, dont il libère jusqu'aux obsessions et dont il explore les zones les plus méconnues de la conscience. On peut y distinguer avec Sir Herbert Read le préconscient, où subsistent des éléments dissociés venus de l'observation des phénomènes externes (c'est le domaine des oniriques comme Chagall, de Klee ou des surréalistes qu'on pourrait appeler figuratifs), et l'inconscient proprement dit où le monde extérieur ne subsiste plus que comme la lueur indistincte au bout d'un tunnel (les plus modernes, un Wols, un Gœtz en sont représentatifs).

L'approfondissement de l'enquête entreprise sur la composition, en précisant ses modalités, puis en cherchant les sources de ces modalités, a ainsi amené à saisir une continuité surprenante de la vie, depuis ses structures les plus élémentaires jusqu'aux manifestations les plus développées de la conscience, tel que l'Art. La Vie, à la fois isolée constitutivement dans l'Univers en une unité et ne pouvant assurer sa durée que par des échanges renouvelés avec celui-ci, a déterminé les modes selon lesquels ces échanges pouvaient être accomplis. La Vie, durée tendue entre son existence interne, autonome et l'espace qui l'environne, condamnée sous peine de périr à maintenir simultanément sa séparation et sa participation, peut être sollicitée par l'étendue où elle se situe, la durée qu'elle y insère et y applique, ou la durée pure qu'elle constitue. L'art qui matérialise cette tension variable entre une intériorité, tendant à se replier sur elle-même, et une extériorité, seule nourricière, déploie ainsi une gamme de possibilités qui se concrétisent dans les méthodes de la composition, cet effort pour conférer l'unité à l'œuvre. Une telle étude, se refusant à partir de positions esthétiques conçues à priori, mais entendant se limiter à l'observation des expériences que constituent seules les œuvres elles-mêmes, rend compte de la diversité extrême des possibilités de l'art, où les contradictions apparentes entre écoles et artistes ne sont jamais que complé-

mentaires et se bornent à définir une position choisie, une option dans la polyvalence d'un large éventail, aussi ouvert que les possibilités offertes à la vie même.

PUBLICATIONS

René HUYGHE, *Van Gogh* (traduction espagnole par Antonio G. VALIENTE) (Daimon Manuel TAMAQY, ed. Madrid, 95 p.).

— *Sens et Destin de l'Art* (2 vol. Flammarion ed., Collection « Images et Idées », t. I, 285 p., t. II, 297 p.).

— *La leçon actuelle de la Grèce et de son art* (dans « L'Héritage vivant de l'Antiquité grecque », Congrès d'Athènes de la Fondation européenne de la Culture, Mouton ed., La Haye, Paris, 1967, p. 263-277).

— *Discours prononcé à l'occasion de la réception, à La Haye, du Prix Erasme (Praemium Eraemianum, 1966, p. 56-64).*

— *Esquisse d'une théorie des civilisations* (préface pour l'ouvrage en plusieurs tomes *Civilisations, peuples et mondes*, Lidis ed., Paris, 1966, p. 7-16, Vallardi, Milan, ed. 1965).

— Deux extraits dans *L'Impressionnisme* par Jacques LASSAIGNE (*Histoire générale de la peinture*, Editions Rencontres, Lausanne, vol. 16).

— *Léonard de Vinci : De l'entrelacs à l'énigme* (Bulletin de l'Association Léonard de Vinci, n° 5, 1965, p. 31-36).

— *L'Orient et l'Occident chrétien primitif* (*Archéologia*, juillet-août 1966, p. 7-16).

— *Vermeer : La vue de Delft (Réalités, octobre 1966, p. 74-81.* — traduction dans l'édition anglo-américaine de *Réalités*, décembre 1966, n° 193, p. 58-78).

— *Entre la mort et le rêve* (sur Proust et Vermeer) (*Nouvelles Littéraires*, 22 septembre 1966, p. 1 et p. 18).

— *Jean Aujame... Souvenirs (Cahiers bourbonnais, n° 40, 4° trimestre 1966, p. 109-112).*

— *Cinq tableaux de Monet à l'Orangerie (Réalités, mai 1967).*

CONFÉRENCES

Soirée d'hommage au Général WEYGAND, *L'exemple humain* par René HUYGHE, Salle Chopin-Pleyel, le 26 janvier 1966.

— *Une esthétique du XIX^e siècle : Le Dandysme et Baudelaire.* Soirée littéraire de la Comédie Française, le 24 avril 1967.

Conférences en France, Belgique, Suisse, à l'Université de Montréal, aux Etats-Unis (à l'occasion du Cinquantenaire du Musée d'Art de Cleveland, de l'inauguration des nouveaux bâtiments de l'Art Institute de Detroit et à Toled) en Egypte et pour la Ligue Arabe, à Genève.

DISTINCTIONS

Le Professeur a été nommé, par ordonnance du 18 novembre 1966, membre du Conseil littéraire de la Fondation Prince Pierre de Monaco.