

Psychologie des arts plastiques

(Fondation de la Ville de Paris)

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

Le professeur a été autorisé, cette année, à réduire le nombre de ses cours afin de pouvoir répondre à l'invitation de la **National Gallery of Art** de Washington, qui lui proposait de venir comme professeur en résidence pendant plusieurs mois. Il a mis à profit le début de son séjour pour vérifier sur les tableaux de ce musée les principes qu'il avait exposés dans son cours des années précédentes. La **National Gallery** ayant remis au Collège de France, à cette occasion, la collection complète des diapositives reproduisant ses principaux tableaux, la première partie du cours a été consacrée à une mise au point des résultats obtenus jusqu'ici, en contrôlant l'application en grande partie sur ces documents.

Il est apparu, tout d'abord, que la méthode proposée permettait d'élargir la conception désormais classique de **WÖFFLIN**, selon laquelle les créations artistiques pourraient être réparties entre deux catégories, l'une classique et l'autre baroque. Cette division, incomplète, contraint à des classements systématiques et parfois faussés.

En fait, l'étude antérieure des principes de la composition a démontré qu'ils reposent sur l'une d'entre les expériences fondamentales permises à l'homme, accordant tour à tour la prépondérance à l'une ou à l'autre, selon la tendance majeure de l'école, de l'époque ou de l'individu.

L'expérience fondée sur l'espace et la matière solide exclut la durée comme un élément perturbateur et tend à une organisation fixe et géométrique autant qu'intellectuelle. Les époques réputées classiques répondent d'ordinaire à cette définition. L'expérience fondée sur la vie éprouvée dans le corps et son activité associe l'espace et le temps dans la suggestion du mouvement par des formes combinées avec des formes en action.

Les deux premières expériences ont ceci en commun qu'elles s'expriment toujours par des formes, si différentes que soient les deux « grammaires » auxquelles elles font appel, l'une étant statique et l'autre dynamique.

La troisième expérience, par contre, se réfère à la durée intérieure, telle qu'elle est vécue et éprouvée en chacun : dans les images qu'elle est bien

obligée d'emprunter au monde objectif, elle essaie, au contraire, d'atténuer la réalité concrète, donc les formes ; elle préfère se chercher des équivalences dans les caractères d'intensité et de différence qualitative, rendus par les variations de la lumière et de la couleur.

La vérification de ces différences et leur mise en place dans le déroulement historique, en s'appuyant principalement sur les œuvres de la National Gallery, ont souligné le changement apporté par les Ecoles du Nord, quand elles ont su exploiter les ressources de la technique à l'huile : en créant une vision continue, aux transitions indéfinies, elles ont contribué à ébranler la construction par formes géométriques, à laquelle se tenait l'Italie ; elles ont, dès le xv^e siècle, préparé les voies à la recherche d'animation, en créant un milieu homogène où les corps tendent à se fondre. Le croisement de l'ordre plastique italien et des variations lumineuses septentrionales suscite au xvii^e siècle l'art ambivalent de Claude LORRAIN en France et de VERMEER en Hollande, où stabilité géométrique et mouvance optiques sont combinées.

Mais, dès le xvii^e siècle, le souci d'exprimer le temps était apparu, en Italie même, à Venise, principalement dans les compositions révolutionnaires de TINTORET. Dès lors les peintres commencèrent à suggérer la lecture successive du tableau, tantôt (comme TINTORET précisément) par le tracé d'une trajectoire indicatrice, tantôt par l'enchaînement de déformations progressives (telles qu'on en relève chez GRECO, Van DYCK, etc.), tantôt par la propagation d'un vecteur balayant la surface (ainsi que le pratique souvent RUBENS).

Parallèlement, la technique évolue : rompue par touches distinctes qui remplacent le modelé régulier, elle affranchit le regard des notions de surface, de contour (voir TITIEN) et suggère de plus en plus le mouvement impliqué par l'exécution et jusqu'à sa vitesse (voir FRANZ HALS).

Sous cette double action, la densité de la matière propre aux formes compactes fait place au rendu de ses états liquide ou vaporeux : RUISDAEL suit cette dématérialisation du roc à l'eau et au nuage. L'accent est mis de plus en plus sur la suggestion du fluide ; on en peut suivre les étapes, par exemple de MAGNASCO à FRAGONARD puis à TURNER, enfin aux impressionnistes qui ne gardent que la palpitation lumineuse. Parvenue à ce point, la peinture cesse de se préoccuper des masses déterminées et n'exprime plus que la vibration de l'énergie.

Il fallait cette évolution pour que pût s'épanouir la troisième tendance, celle qui entend faire traduire à l'art les intensités intérieures et qui devenait plus pressante à mesure que l'individualisme s'affirmait. Les étapes peuvent en être suivies à travers GIORGIONE, GRECO, REMBRANDT, WATTEAU, GAINSBOROUGH, GOYA, pour arriver à REDON : sa peinture est si dématérialisée que la représentation y atteint la limite où elle n'est plus qu'évocation, cherchant dans le pastel les effets les plus instables de brumes colorées.

Cette révision préliminaire a rendu plus présentes les catégories dont la constance était à vérifier dans l'art moderne. Celui-ci se targue d'avoir rompu avec toutes les traditions qui constituaient la peinture dans le passé. Cependant cette révision radicale, poursuivie afin de se dégager d'une civilisation considérée comme close et cédant la place à une nouvelle, n'a pas pu atteindre les bases permanentes de l'art, liées à la psychologie même de l'homme. Qu'elles se retrouvent intactes vérifie leurs assises échappant aux fluctuations historiques : ne relevant ni d'une tradition, ni d'une culture, mais des expériences fondamentales du psychisme, indépendantes même de la pensée et du raisonnement par leurs racines quasi instinctives, elles ont continué à exercer leur action et à se partager les artistes, au gré de leurs prédispositions innées ou acquises. On peut même dire qu'elles apparaissent plus tranchées, l'art moderne tendant à rejeter l'imitation de la nature qui, par son objectivité, atténuée ou neutralise les caractères inhérents à l'art seul et indépendants du modèle extérieur. De plus ce qui, auparavant, n'était qu'une tendance s'affirme à l'état pur et démonstratif dès lors que le penchant à la théorie pousse l'art moderne à dogmatiser plutôt qu'à refléter des penchants spontanés.

C'est ainsi que l'organisation spatiale apparaît, chez MONDRIAN par exemple, réduite à une partition géométrique du plan par droites orthogonales parallèles au cadre et délimitant des rectangles colorés de trois tons fondamentaux. On ne saurait pousser plus loin la simplification démonstrative. Mais, sous la figuration qui les assouplit, il est aisé de percevoir des constructions rigoureuses dans la peinture de CHAPELAIN-MIDY. Une série de comparaisons a d'ailleurs permis de relever des schémas directeurs presque aussi radicalement géométriques dans des œuvres abstraites et figuratives. Le triangle et les autres figures qui, dans l'art ancien, avouaient leur présence sous-jacente à l'image ordonnent aussi des constructions cubistes, de même que les effets de convergence rectilinéaire vers un foyer, obtenus par la perspective classique, sont mis en œuvre par des surréalistes tels que CHIRICO ou DELVAUX. La *Cène* de DALI combine un rythme de symétrie ternaire avec l'emploi d'un polyèdre régulier ouvertement formulé.

De même, et aussi aisément, on retrouve les tracés dynamiques qui, grâce à la ligne d'un mouvement, réalisent la combinaison de l'espace et du temps. Tous les types d'emploi de ce principe se reconnaissent depuis la trajectoire (ex : les *Daims dans la forêt* de Franz MARC), la propagation d'un ébranlement (formulée en spirale dans une *Synchromie* de Morgan RUSSELL), la progression croissante d'une forme (ex : *l'Orage* 1913, de KANDINSKY).

Enfin, la troisième famille de compositions, qui se fonde cette fois sur l'expression de la durée intérieure, diversifiée par des variations d'intensité lumineuse et de qualité colorée, se manifeste de ROUAULT à ROTHKO ; on y retrouve souvent des effets d'espace indéterminé et trompeur, où excelle Sébastien MATTA.

Toutefois se borner à relever des rapports de cette espèce est insuffisant, car ils pourraient n'avoir qu'un caractère épisodique de coïncidence. La

démonstration ne peut être valable que si la nécessité d'équilibrer des tendances opposées, résultant de ces trois types fondamentaux d'expérience (espace pur et géométrie ; espace associé au temps et mouvement ; durée intérieure), apparaît toujours aussi impérieuse et entraîne le même jeu de compensations et de réactions que par le passé. Il reste acquis que ce jeu ne peut être limité aux deux catégories, dont WÖFFLIN avait démontré déjà l'alternance, sous la forme du classique et du baroque, en passant sous silence la troisième qu'il laissait tant bien que mal se répartir dans les autres.

Or les trois catégories distinguées dans l'art ancien comme dans l'art moderne sont si fondamentales qu'elles se retrouvent dans des domaines tout différents : c'est qu'elles expriment les expériences essentielles du psychisme. Un exemple démonstratif a été emprunté, à titre de confirmation, à l'étude que M. Henri-Charles PUECH a consacrée à la Gnose et au Temps (Eranos, Jahrbuch XX, 1952). Son investigation, portée dans le domaine religieux, l'amène à distinguer trois attitudes où se reconnaît l'équivalence de celles que montre l'art. Ainsi se confirme qu'il s'agit bien là d'une organisation initiale du terrain psychologique.

Dans le monde grec, il indique que la tendance spatiale, visant à la fixité, est dominante, et que le temps, considéré comme dégénérescence de l'absolu (« l'absolue immobilité »), ne peut plus être que source de trouble et d'impureté. Il est résorbé par le recommencement cyclique, le cercle fermé, étant, selon Platon, « l'image mobile de l'immobile éternité ». Au contraire, la conception chrétienne transforme le mode de penser ainsi que la vision du monde ; elle instaure, en effet, un principe temporel, en progression continue, de la Faute originelle à la Rédemption. « Le monde créé dans le temps doit finir dans le temps » et il y obéit à un mouvement spirituel ; son devenir est dynamique. La volonté agissante de Dieu est sans rapport avec le Destin antique, fatal et immuable. La troisième attitude, enfin, fondée sur la durée intérieure, se retrouve dans la Gnose, qui tend à tout ramener à une expérience essentiellement intérieure, vécue par chacun en son âme. Le Salut est obtenu par une « évasion hors du monde » de l'espace matériel et du devenir historique, en opposant le « domaine invisible ou spirituel » au domaine « visible ou matériel » et en visant « une révélation de soi à soi ».

Ainsi, dans un champ aussi différent, se reconnaissent les trois options dont nous avons souligné l'importance primordiale et qui, par leur rythme compensateur et, pourrait-on dire, rotatif, scandent l'évolution historique. Comme elles correspondent aux possibilités diverses de notre esprit, aucune ne peut être ignorée ou réprimée trop systématiquement, sans entraîner une réaction favorable aux autres, par une nécessité de l'équilibre global auquel tend tout être, individuel ou collectif.

Cette alternance est parfois très frappante et apparaît comme une « clef » de l'histoire : le xvii^e siècle, à dominante classique, vise à la fixité définie ; le xviii^e se rejette sur le baroque et cultive son dynamisme ouvert sur le temps ; ces deux courants trouveront leur prolongement au xix^e siècle, mais

l'apport de celui-ci reste le développement de l'expression individuelle ; la recherche artistique porte l'intérêt majeur sur l'expérience subjective, exprimée dans sa particularité.

On pourrait dire qu'il existe des familles psychologiques dont chacune a tendance à donner la prépondérance à l'une de ces possibilités. L'histoire, par son jeu compensateur, pousse au premier plan, tantôt l'une, tantôt l'autre. Il faut observer toutefois que la troisième n'a vu reconnaître vraiment sa place que dans les temps modernes, avec la montée de la conscience personnelle.

Une époque à dominante intellectuelle, comme l'est la nôtre, a poussé cette alternance jusqu'à un déséquilibre, en systématisant ce qui n'était que tendance spontanée et en affirmant des doctrines, dont le dogmatisme raidi entrave les poussées divergentes et compensatrices. Si on ajoute ce que l'on a appelé l'accélération de l'histoire, particulièrement sensible en art par la succession combative des écoles, on comprend la multiplication contemporaine des cycles successifs. A chaque phase de l'évolution on voit ainsi s'affirmer et s'opposer une attitude rationnelle, cherchant sa voie dans les constructions de la plastique ; mais une réaction dynamique exalte aussitôt le mouvement et son intensité, cependant que l'effort d'intériorisation essaie de se distinguer des deux tendances précédentes.

L'art moderne devient intelligible dans ses complexes transformations si on y constate d'abord un éloignement croissant de la représentation, aux étapes de plus en plus audacieuses, et si sur cette ligne générale on ajoute une sorte de mouvement tournant hélicoïdal, est-on tenté de suggérer, orienté successivement dans les trois directions divergentes.

L'Impressionnisme, pris communément comme point de départ de l'art moderne, ramène la peinture au réalisme de base, si l'on peut dire : celui de l'optique ; mais bientôt la forme se réorganise, en même temps que l'espace se reconstruit, avec CÉZANNE, et la réaction aboutit au triomphe du plan et de l'orthogonal avec SEURAT, aux environs de 1884. Mais RENOIR qui, alors, est touché par ce scrupule et le manifeste dans sa phase dite *ingresque*, donne un cours croissant à l'expansion dynamique, exaltant toutes les manifestations de la vitalité. Bientôt Van GOGH se lance dans la plus audacieuse tentative de déchaînement des forces cosmiques et de leurs tourbillons.

Mais déjà le repli vers la vie intérieure, amorcé par DEGAS, hostile à l'extériorité de ses amis impressionnistes, est traduit, plus littérairement, par Gustave MOREAU. Odilon REDON le pousse à l'extrême et tente d'explorer l'âme à des profondeurs inconnues. En fait, CÉZANNE, RENOIR et REDON sont strictement contemporains et le caractère successif de leurs entreprises sera traduit par le moment où leur influence s'est exercée pleinement ; elle jouera alors, en effet, un rôle compensateur difficile à discerner, à l'abord, dans la rapidité acquise par l'histoire.

La génération qui apparaît ensuite, à la fin du siècle, et que domine le mouvement dit de « l'Art Nouveau » semble, à l'observateur hâtif, s'être

vouée complètement au mouvement linéaire poussé à l'excès. Toutefois on pourrait déjà observer que cette grammaire exclusivement dynamique trouve un emploi très différent chez un MUCHA ou un BRADLEY, où elle ondule et serpente pour animer la page, et chez un CARRIÈRE, où elle sert, avec les ombres, à dématérialiser les apparences physiques afin de mener vers l'intériorité.

Une étude plus attentive révèle même que l'Art Nouveau est, lui aussi, un champ d'affrontement des trois attitudes complémentaires qui ont été soulignées. Dès 1880 on voit ainsi se dégager une expression statique, rectilinéaire et orthogonale, qui donne la prédominance à la géométrie régulatrice de l'espace. Or elle est souvent conjointe à l'expression dynamique. On fait souvent dater le départ du *Modern Style* de l'extraordinaire frontispice de « Wren City Churches », où, en 1883, MACKMURDO, l'ami de RUSKIN et de William MORRIS, déploya les libertés les plus échevelées du rythme graphique ; mais il sut tout aussi bien faire régner la ligne droite la plus rigide et la symétrie la plus stricte dans son Bureau, à Walthamstow (1886). Vingt ans plus tard, le même contraste compensateur oppose parmi les œuvres de VOYSEY, le tissu du *Serpent d'eau* (c. 1890), que son titre suffit à caractériser avec son triomphe des volutes et des ondulations, à la décoration, rigide jusqu'à la sécheresse, de *Studio House* à Londres (1891).

Ainsi l'Art Nouveau, pour une part, ressuscitera la leçon des arts gothique et surtout celtique pour y chercher un dynamisme aussi libre que possible, mais il ouvrira, en même temps, la voie aux futures disciplines si strictes de la Bauhaus, ce qui est beaucoup moins conforme à l'idée simplifiée qu'on s'en fait généralement.

En pleine époque victorienne, alors que le style Napoléon III dominait en France, en 1867, E. W. GODWIN étudiait un bureau (Victoria and Albert Museum) dont les volumes strictement parallélépipédiques sont aussi dépouillés et rigides que ceux imposés par la Bauhaus et qui triompheront avec l'art moderne, sous l'influence, dira-t-on souvent, du cubisme ! En architecture, par SULLIVAN en Amérique, par HENNEBIQUE en France, par MACKINTOSH en Angleterre, avant que son influence n'atteignît l'Autriche et l'Allemagne, les principes et l'aspect de l'art fonctionnel sont proposés dès la dernière décennie du XIX^e siècle. L'ornementation seule, quand elle subsiste, témoigne de la solidarité avec le *Modern Style* de cet art corollaire autant que complémentaire.

Mais une autre filière permettrait de passer du *Modern Style*, trop exclusivement décoratif, à l'art d'expression intérieure par le symbolisme, qui se relie aussi étroitement au premier, par ses tracés fluctuants, qu'au second par sa portée spirituelle. Gustav KLIMT qui présida la *Sécession* en Autriche de 1898 à 1903, réalise l'union du décor tourbillonnant, qui règne parfois dans ses fonds, à la volonté de faire partager au spectateur des états d'âme intenses et recherchés (Le *Baiser* du Musée de Strasbourg s'associe à un jeu de spirales).

Cette même complicité des graphismes giratoires et des plongées dans l'inconnu intérieur se retrouve dans l'art de Van GOGH (le *Portrait du Dr Rey* par exemple) et dans celui de MUNCH, qui ouvre la voie à l'expressionnisme. GAUGUIN en témoigne aussi et, par lui, la jonction s'effectue entre deux pôles aussi distants en apparence que le tracé de l'Art Nouveau et la poésie de MALLARMÉ : c'est aux environs de 1884 que celle-ci fut révélée (*Les Poètes maudits* de VERLAINE) et c'est en 1883 que le frontispice de MACKMURDO imposa le dessin onduleux.

L'étude des générations ultérieures obligerait à reconnaître les mêmes règles de compensation : le cubisme et les premières recherches abstraites ont juxtaposé, dans les mêmes années, les recherches de géométrie statique, dont MONDRIAN marqua l'extrême, — l'affirmation du dynamisme par les futuristes comme par les débuts de KANDINSKY, — les révélations de la vie profonde et obscure, de l'expressionnisme allemand jusqu'au surréalisme français.

Ainsi, non seulement l'art moderne a réaffirmé la constance des directions fondamentales offertes à l'art, mais aussi leur caractère compensateur, qui éclaire la psychologie de l'art, pour ne pas dire la psychologie toute entière. Il a été posé au début du cours de cette année que ces orientations reflétaient les trois expériences permises au psychisme humain : celle de l'espace offert à l'exploration des sens et à l'organisation de l'intelligence ; — celle de l'espace-temps, vécue par l'entremise du corps et de ses mouvements physiques ; — celle enfin de la durée intérieure, relevant de la conscience intuitive et affective. Tout ce que nous pouvons savoir ou exprimer du monde et de nous tient dans ce triple champ.

Mais il n'entraîne pas seulement une possibilité de nous diversifier ; il entraîne une obligation de nous compléter. Notre unité physiologique, comme l'unité psychologique qui la coiffe, exigent d'être maintenues constamment ; il nous faut donc satisfaire à la fois ou complémentirement ces trois capacités d'exercice. La vie, au long de sa durée, tend d'instinct à leur harmonie et y pourvoie, tel le chef d'orchestre éveillant tour à tour et associant les instruments. A ce prix seulement est réalisé l'équilibre psychique. Sa rupture, au bénéfice exclusif d'une seule tendance, entraîne celle de la santé morale, pour les collectivités comme pour les individus.

L'histoire de l'art, qui ne diffère guère par là de l'histoire sociale ou politique, enregistre donc une suite de réactions compensatrices, qui permettent l'évolution et le renouvellement constants, en jouant de l'ordre intelligible et stable, de l'élan vital fusant vers l'inconnu, enfin du repli intérieur menant à l'ascension spirituelle. Elle ne pourrait s'arrêter sur aucune sans compromettre sa marche équilibrée dans le temps.

Ce rythme alternatif semble être soumis toutefois à l'accélération qui caractérise l'époque moderne : la crise de conscience accrue de ce qui auparavant répondait à une poussée instinctive, l'intervention constante de l'intelligence et de sa « mise en idées », en doctrines, entraînent une consommation plus

rapide des possibilités qui s'amorcent, en même temps qu'elles les systématisent, en accentuant leur caractère unilatéral.

Ainsi l'art moderne, loin d'avoir rompu avec ce qu'on aurait pu considérer comme un héritage du passé, n'a fait que lui donner une forme plus accentuée et qu'accroître son rythme compensateur.

PUBLICATIONS

René HUYGHE, *Fra Angelico* (Gibert Jeune éd., Paris, 1966, 26 p., 57 pl. couleurs).

— *Paul Gauguin : Ancien Culte mahorie* (nouvelle édition) : présentation par R. H. « *La clé de Noa-Noa* » (Hermann éd., Paris, 1967, 2^e partie, p. 1-31).

— *L'Art et l'Homme* (traduction tchécoslovaque) (Odeon éd., Prague, 1967, t. 1).

— *L'Art et l'Homme* (traduction espagnole) (*Planeta* éd., Barcelone, 1967, t. 3).

— *L'apport de Vermeer* (extrait de *La Poétique de Vermeer* par R. H., Pierre Tisné éd., Paris, 1948), introduction à *Tout l'œuvre peint de Vermeer de Delft (Les Classiques de l'Art)*, Flammarion éd., Paris, 1968, Rizzoli éd., Milan, 1967, p. 5-9).

— *Situation de l'Impressionnisme entre le passé et le présent (Total Information)*, Hiver 1966, n^o 28, p. 18-23).

— *Le Visage de l'Homme (Revue Stomato-odontologique du Nord de la France, XIX^e Congrès français de Stomatologie, Paris-Lille, 11-16 octobre 1965, p. 31-56).*

— *Les Nabis* (extrait des « Contemporains ») (dans Catalogue de l'exposition « Maurice Denis et les Nabis », juin-août 1967, Musée des Beaux-Arts d'Angers).

— Extrait du discours de réception à l'Académie d'Arras (dans *Mémoires de l'Académie des Sciences, Lettres et Arts d'Arras*, t. IV, 5^e série, 1960-65, p. 94-97).

— *Monet, The life and death of impressionism* (traduction anglaise) (*Réalités*, septembre 1967, p. 66-73).

— *Puissance de l'Image* (dans *Coopération technique, Image et Machine*, n^{os} 51-52-53, p. 131-136).

— *Das Bild, seine Gefahr und seine Macht (Revue Littera, Bd 4, Francfort s/Main, p. 8-15).*

— *Théodore Rousseau* (préface du catalogue de l'exposition Th. Rousseau, novembre 1967-février 1968, Musée du Louvre).

— *Claude Lorrain*, 24 lavis de paysages, édition de fac-similé, préface de R. H. (extrait du « Dialogue avec le Visible », Wéber éd., Paris, 1967).

— *L'Osservatore della domenica* (Réponse à des questions sur le Concile, numéro spécial sur le Concile, juin 1966, p. 168).

— *Un masque d'or contre l'angoisse*, interview par Philippe Diolé [*Candida*, n° 133, 11-17 septembre 1967, p. 55-57 (au sujet de l'exposition Toutankhamon)].

MISSIONS ET CONFÉRENCES

Le Professeur a été nommé pour l'année scolaire professeur en résidence auprès de la National Gallery of Art de Washington (Fondation Kress).

Il a été nommé Membre du Comité d'Honneur de l'Institut International de Psychagogie et de Psychothérapie à Genève.

Il a reçu la Grande médaille d'or avec plaquette d'honneur de *Arts, Sciences, Lettres*.

Conférences à Montréal et Washington.