

Psychologie des arts plastiques

(Fondation de la ville de Paris)

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

Il a été montré, au cours des années précédentes, que l'art, marquant ainsi la prise de position, spontanée ou théorique, des écoles aussi bien que des individus, donne la préférence tantôt à l'une, tantôt à l'autre des expériences fondamentales permises à la psychologie humaine et la met en œuvre. Elles sont essentiellement trois, qui se réfèrent, l'une de préférence à l'espace pur, c'est-à-dire à la vision organisée par l'intellect, une autre à l'espace tel que le corps le pratique dans le temps, c'est-à-dire à la vision associée au mouvement ; une autre enfin, à la durée intérieure et à son déroulement personnel, c'est-à-dire à l'évocation de la rêverie, plus ou moins ordonnée. Il a été précisé que ces trois types d'expression, caractérisé chacun par la dominante sur laquelle il s'appuie, sont complémentaires indispensables à l'équilibre psychologique et qu'au cours de l'évolution historique, ils tendent donc à se compenser tour à tour.

Le cours de l'année précédente avait vérifié cette sorte de tripartisme alternant d'abord dans l'évolution de la peinture ancienne. S'appliquant ensuite aux débuts de l'art moderne, plus particulièrement à l'époque caractérisée par le *modern'style*, il en avait montré la continuation. En cette fin du XIX^e siècle, par une sorte d'affectation naturelle et spontanée, les structures d'espace pur, donc de géométrie, étaient mises en œuvre dans l'architecture, domaine de la fixité, et y annonçaient déjà les recherches de la Bauhaus. Le mouvement dans l'espace dominait l'art décoratif, destiné, en effet, à être « lu » sur l'étendue d'une surface et à l'animer. (Il a été montré comment, même dans l'art grec classique, la frise extérieure du temple faisant corps avec la structure architectonique, est composée d'éléments discontinus, triglyphes et métopes, tandis que la frise intérieure, ceinturant la cella, qui est vue de près et par un parcours, obéit à un rythme continu, où Raymond Stites a même reconnu, au Parthénon, l'anapeste, qui est à la base de la chanson de marche dorienne des Spartiates. La frise ionique développe cette tendance qui deviendra pur décor mouvant et continu avec le rinceau romain.) Enfin, l'évocation de la durée intérieure était le but même que s'assignait le symbolisme ; il trouvait son application surtout dans la peinture où il était le plus souvent

associé, dans l'apparence graphique, à la ligne sinueuse dominant dans le décoratif. Ainsi se vérifie à nouveau que l'expression de la durée intérieure emprunte plus naturellement, dans son langage plastique, aux tracés mobiles et dynamiques, solidaires du temps, qu'aux structures géométriques fixes, propres à l'espace pur.

On s'est proposé, dans le cours de cette année, de suivre le développement ultérieur de ces trois attitudes majeures. La dernière, que la peinture avait faite sienne, semblait s'y installer ; à partir du Symbolisme, qui clôt le siècle, et de Gauguin, sa plus haute et libre expression, elle passera à l'art proprement moderne par la transition des Nabis, où s'accroît le détachement des apparences du réel au bénéfice de « l'image mentale » mise en avant par Sérusier, en opposition avec l'image optique, à quoi s'était consacré l'impressionnisme. L'objet, prenant moins d'importance, au bénéfice des allusions subjectives, n'a plus à se définir par son volume dans l'espace, dont le rendu avait obligé à imaginer le trompe-l'œil pour la troisième dimension ; cette préoccupation devenant mineure, le tableau sera traité de manière plus conforme à sa propre nature, qui est une étendue à deux dimensions, un plan. Déjà dans le passé, les arts religieux, enclins à éliminer la matérialité des corps, tel l'art byzantin ou les primitifs italiens, avaient accepté cette prépondérance du plan et renoncé à l'illusion de la profondeur. Aussi les Nabis resteront-ils fidèles à la ligne sinueuse parcourant sans rupture la surface picturale, comme un cerne de vitrail.

Mais si, par là, les Nabis préparent le terrain aux écoles plus radicales qui prendront leur suite, ils ne parviennent pas à se détacher du passé en ce qui concerne le « contenu » auquel renvoie l'œuvre. Ce contenu, dont le sujet est le principal support, se réfère à la culture traditionnelle, classique ou religieuse, de notre civilisation. Devant les décorations de Maurice Denis, au Théâtre des Champs-Élysées, Peraté pouvait s'écrier, en 1910 : « un nouveau Puvis de Chavannes nous est né », et on voit bien, en effet, tout ce que Puvis annonçait, aussi bien par ses thèmes que par son traitement du plan, dans l'art des Nabis, comme d'ailleurs, quoique à un moindre degré, de Gauguin, leur maître. On l'a souvent noté. Mais c'est Gauguin, le « barbare », comme il se qualifiait lui-même, qui en se reliant à des civilisations inconnues et presque abolies, qu'il alla chercher jusque dans le Pacifique, après son stage en Bretagne, trancha les liens avec les références classiques, et libéra l'art de sa solidarité avec la culture traditionnelle. Le contenu, auquel renvoyait l'œuvre visible, cessa donc d'appartenir au connu : il était pressenti et non plus remémoré. Le peintre devait le suggérer et non plus le rappeler. Maurice Denis a compris cette transformation sans pourtant l'avoir vraiment réalisée dans son œuvre, quand il a observé : « Au lieu d'évoquer nos états d'âme, au moyen du sujet représenté, c'est l'œuvre elle-même qui devait transmettre la sensation initiale... reproduire nos émotions et nos rêves en les représentant par des formes et des couleurs harmonieuses » (*Théories*,

p. 253). Dès lors, dans l'art, à la fois la notion d'objet et celle de sujet changent de valeur et vont être interprétées de façon neuve.

Gauguin, qui est le véritable initiateur de cette transformation, va permettre aux écoles modernes qui se placeront dans son sillage plus ou moins reconnu (des Nabis aux Fauves et aux Expressionnistes), de se rattacher plus directement à la durée intérieure. Il les aide, en effet, à rompre les attaches de la peinture avec les corps situés dans l'espace réel et il rend au contenu sa liberté à l'égard des thèmes formulés et appris par la mémoire ; il le relie directement à la durée intérieure, vécue et éprouvée, et qui, non formulée et fixée, donc non immobilisée, garde sa vraie nature mouvante et imprécise. Hugo avait précédé le symbolisme en pressentant que « sous le monde réel il existe un monde idéal », perceptible à « l'œil de ceux que les méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses ».

Gauguin, à son tour, est animé par le souci de dédoubler la réalité entre une apparence matérielle et une vérité intérieure d'ordre spirituel. Cette hantise va aboutir à une véritable constante iconographique. C'est elle qui explique le dédoublement en deux zones de ses premières œuvres, qu'on pourrait appeler symbolistes pour les opposer à celles qui étaient encore naturalistes : en 1888, les paysannes réelles et la vision intérieure sont séparées par l'arbre, dans *Jacob et l'Ange*. Dans la *Belle Angèle*, le dédoublement se traduit par le cercle isolant la figure du reste du tableau, mais aussi par la présence de l'idole, souvenir tenace peut-être des sculptures et vases précolombiens connus dans sa jeunesse et chez le « Père Maury » : c'est elle qui est chargée de signifier l'inconnu invisible. Encore plus manifestement les portraits, à partir de 1889, avec *l'Autoportrait au Christ jaune* et le portrait de Meyer de Haan procèdent de cette dualité exprimée par juxtaposition de références distinctes. (Dans le premier, la tête de Gauguin se situe entre le Christ, de qui il s'est souvent rapproché, et qui est évoqué sous l'apparence du *Christ jaune*, et la céramique où il apparaît encore, mais sous la forme brutale et avide, celle des instincts, qu'il revêt dans *Soyez amoureuses*.) A Tahiti, le monde apparent, déjà mystérieux dans son apparence visible se double de l'Esprit qui veille, menaçant, pervers, esprit du mal, le plus souvent, incarné parfois dans un animal, le renard (déjà présent dans *l'Eveil du printemps*), le corbeau, ou « l'étrange oiseau blanc tenant dans sa patte un lézard », « des démons et des spectres, des tupapaus dont les légendes... emplissent les nuits sans sommeil », invisibles pressentis par « la peur ». Ce sont aussi les dieux barbares, les idoles. « L'idole est là, non plus comme une explication littéraire », mais évoquant, au dire du peintre, « ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature : sa force intérieure ».

Ainsi, dégageant peu à peu la vie psychique de son organisation en « idées claires et distinctes », comme le prônait le xvii^e siècle avec Descartes, Gauguin plonge au fond de l'être pour faire pressentir la durée sensible, éprouvée, vécue, et les forces qui s'y agitent, obscures, en communion avec celles de l'univers.

Se dégageant de la culture classique, où tout, même le ressenti, prenait la forme des idées et des définitions, Gauguin, la coupure effectuée, s'est mis en quête des forces. Dans l'apparence visible du tableau, il a proscrit les formes plastiques définies, pour se fier seulement à l'arabesque de la ligne en mouvement et à l'intensité de la couleur, directement perçue par les nerfs ; et cette apparence elle-même ne sert qu'à évoquer les forces psychiques, enregistreuses de la vie individuelle ou de la vie universelle. Et pourtant, alors que Gauguin effectuait cette option, qui allait entraîner toute une partie de l'avenir, il se trouvait en présence et même sous l'influence passagère de la réaction qui, à la suite de Cézanne, devait susciter un autre enchaînement de mouvements modernes, tous obsédés par la forme jusqu'à son exclusif triomphe avec le Cubisme. Maurice Denis a même cru pouvoir désigner en Cézanne « l'initiateur de Paul Gauguin », bien qu'il n'ait eu « d'influence qu'après celui-ci ». Et Emile Bernard rapportait à Chassé : « Gauguin... éprouva par l'exposé de mes idées tout ce qu'on pouvait tirer de Cézanne. C'est alors qu'il songea à se rapprocher davantage de ce maître par ses propres efforts ». Avec Cézanne, l'exploitation des formes dans l'espace et de leur géométrie cesse d'être confinée dans l'architecture, où la fin du siècle, anticipant sur les mouvements considérés comme modernes, lui avait fait une large place, souvent trop méconnue. Elle passait dans la peinture qui, avec le Symbolisme, s'était vouée à la traduction du monde intérieur. Cézanne, récusant l'analyse optique de l'Impressionnisme, rétablit le « ton local ». Mais Gauguin, avec ses à-plats, faisait de même. La différence, c'est que, pour Cézanne, ainsi que l'a finement noté Tristan Klingsor, le ton local devient « la nuance qui, débarrassée de tous éléments contraires, va bien indiquer tel ou tel plan d'un volume ». Au lieu de découper et de cerner sur le plan du tableau par le ton local une étendue de même couleur, d'ailleurs intensifiée, Cézanne affirme l'identité d'un fragment de forme et aide à le définir dans l'espace-profondeur déterminé par la lumière. Il approfondit cette restitution de la forme en lui proposant les modèles géométriques types (« traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective » professait-il à Emile Bernard en 1904). Au surplus, au lieu d'arrondir le dessin, comme Gauguin, afin de lui ménager des passages et une continuité, il isole, par son analyse de la couleur, des facettes qui cassent la ligne et créent une rupture, coupant court à toute tentation de déplacer le regard en un mouvement soutenu : il l'immobilise au contraire. Et, par ces divers revirements, il élimine tout ce qui permettait aux forces de se manifester, par la suggestion de mouvements physiques ou d'une rêverie intérieure : par une implacable épuration, il ne tolère plus que les éléments constructifs d'une forme définie et immobilisée, cristallisée dans son éternité. C'était ramener par un effort radical la peinture au monde exclusivement spatial et plastique, hors du temps, et préparer ainsi les voies au futur cubisme. Par une étonnante intuition, Sérusier, si éloigné de l'art cézannien, l'avait pressenti. « Qu'une tradition naisse à notre époque, ce que j'ose espérer, écrivait ce nabi féal de Gauguin, c'est de Cézanne qu'elle naîtra ».

Du fait de cette opération de principe, la rencontre et la confrontation de Gauguin et de Cézanne, en qui s'incarnaient deux attitudes diamétralement opposées, revêt un intérêt particulier. Elle mérite d'être analysée. Gauguin, qui commença par être collectionneur de tableaux « impressionnistes », posséda longtemps le *Comptoir* de Cézanne, exécuté vraisemblablement vers 1877, et qui figura ensuite dans la Collection Lecomte ; Emile Bernard fit de ce tableau une copie, passée en vente en janvier 1969. Gauguin le fit figurer au fond de son *Portrait de femme* de l'Art Institute de Chicago (dont le modèle, comme il a été montré, fut non pas Marie Henry, selon la tradition, mais Marie Derrien) ; on le retrouve encore au centre de l'*Hommage à Cézanne* peint par Maurice Denis en 1901 et qui groupe autour de la toile et de Redon, l'équipe des Nabis.

Au surplus, Gauguin qui, chez son tuteur Arosa, pouvait voir plusieurs Pissarros, fut formé à la peinture par le patriarche de Pontoise, qui, de même, avait révélé à sa vraie vocation Cézanne proclamant : « Ce fut un père pour moi » et se désignant encore comme son « élève » en 1904, à la veille de mourir. Gauguin, lui aussi, en 1902, reconnaissait : « Ce fut un de mes maîtres et je ne le renie pas ». Les deux peintres se rapprochèrent, d'ailleurs, sous l'égide de Pissarro.

Gauguin, avide d'apprendre, demandait même à Pissarro de « tâcher de le [Cézanne] faire parler pendant son sommeil » afin de lui arracher « la recette pour concentrer l'expression intense de toutes ses sensations ».

Une confrontation serrée des œuvres exécutées à cette époque par les trois artistes a permis de constater comment chacun d'entre eux, malgré des influences réciproques qui les rapprochent passagèrement, obéit à sa vocation propre : Pissarro poursuivant la vérité optique impressionniste, plus terrienne et plus tactile chez lui ; Cézanne le dégagement des structures permanentes de l'espace et Gauguin les résonances permettant de rattacher le visible au mouvement de la durée, physique ou spirituelle. Il est d'autant plus frappant de mesurer l'étendue de sa crise cézannienne, par exemple la transposition qu'il fit, en 1885, dans un éventail dédié à Pietro Kron du *Paysage* de Cézanne de la Ny Carlsberg Glyptotek (n° 490 de Venturi, qui le date, contre toute possibilité, de 1886-90, alors qu'il ne peut être que de 1884, 1885 au plus tard). Cette infiltration des données formelles de Cézanne dans l'art antinomique de Gauguin eut des traces durables, que l'on a constatées, et ne s'élimina que lentement.

Par delà Gauguin et par son entreprise d'interventeur, comme disait Jean Dolent, il y eut « transfusion de certaines doctrines cézanniennes dans le symbolisme », et non pas seulement dans l'œuvre de Gauguin. Sérusier était plus touché intellectuellement qu'artistiquement ; son A B C énonce que « la synthèse consiste à faire rentrer toutes les formes dans le petit nombre de formes que nous sommes capables de penser, lignes droites, quelques angles, arcs de cercle et d'ellipse » pour sortir de « l'océan des variétés ». C'est impli-

citement se soumettre au concept géométrique. Et tel tableau d'Emile Bernard de 1891 (*La récolte de blé au bord de la mer*, coll. Josse Wovik, Lausanne) en vient presque à coïncider avec la vision post-cubiste de Lhote, Herbin ou La Fresnaye, par exemple dans ses *Paysages de Meulan*, vers 1912-13.

Et cependant, si sur le plan intellectuel il y a osmose, qui influe sur les œuvres, celles-ci fondamentalement restent fidèles à l'attitude propre au peintre et conforme à son tempérament. Cézanne ne s'y trompait pas qui, à Emile Bernard lui disant en 1904 : « Gauguin aimait beaucoup votre peinture et il vous a beaucoup imité », répondait avec fureur et clairvoyance : « Il ne m'a pas compris... Les plans, voilà ce que Gauguin n'a jamais compris » et il qualifiait de « non-sens » son « manque de modelé ou de graduation ».

*
**

L'œuvre d'art se joue ainsi sur deux plans : à sa source on relève l'expérience immédiate interne de l'artiste, lui révélant pour emprunter la langue de Schopenhauer, « la force intérieure qui fait son être » et c'est elle qui décide de son option et le pousse à se réaliser à travers la construction des formes ou la traduction des forces, extérieures ou intérieures. Mais, lorsque cette impulsion déterminée, correspondant à notre nature, à ses tendances, à ses affinités, veut passer à la création, l'intellect fournit ses représentations et ses conceptions, les « modèles » qu'il propose, souvent reçus de l'extérieur, par l'enseignement en particulier, et qui peuvent, par leur système distinct, contrarier la vocation initiale, à moins qu'au contraire ils n'en facilitent la matérialisation. Schopenhauer, en distinguant « le monde » en tant que « volonté » et que « représentation » (als Wille und als Vorstellung) a apporté une base fondamentale à cette analyse, que préparait déjà la psychologie de Maine de Biran. C'est ainsi que la disposition profonde de Gauguin a failli se fourvoyer un moment, lorsqu'il a voulu « apprendre » son art auprès de Pissarro, puis de Cézanne : mais elle s'est dégagée et affirmée dans l'éloignement et la solitude.

L'étude comparée de Pissarro, de Cézanne, de Gauguin et de leurs interférences amène à poser une observation qu'il conviendra de développer plus tard pour approfondir ces rapports de la psychologie de l'artiste avec les types d'expérience première (espace, corollaire de la forme géométrique ; espace-temps, corollaire des forces en mouvement ; durée intérieure, corollaire de l'expression des forces affectives). Les états de la matière qui, selon le degré de chaleur auquel elle est soumise, marquent ses changements de consistance, répondent, eux aussi, à une adaptation différente aux conditions de l'espace ou à celles du temps : la cristallisation réalise les formes géométriques simples et régulières qui ressortissent à la fixité de l'espace. Le réchauffement, en amenant l'état fluide, depuis la flexibilité et la viscosité

jusqu'au liquide, relâche l'ordonnance fixe des molécules et leur permet de varier leurs positions en l'adaptant aux circonstances successives créées par le temps et le jeu de forces qu'il permet. Enfin, au moment où toute cohésion disparaît entre les molécules, la matière surchauffée se volatilise, perd tout lien avec la forme, et devenue vapeur, gaz, se prête aux moindres fluctuations. Par le regard, on est passé du discontinu au continu, puis au diffus. Ce dernier état, fluctuant et insaisissable, est celui qui, par son immatérialité, se prête le mieux aux analogies avec la durée mouvante de la vie sensible.

Chaque artiste, selon le type d'expérience avec lequel il se sent le plus de correspondances spontanées, aura aussi une préférence instinctive avec l'état de la matière le plus propre à le traduire. Cézanne, à l'imagination formelle et spatiale, retrouve, surtout dans la période autour de l'année 1885 (dite parfois de Gardanne) des structures analogues à celle du cristal, aux arêtes vives et rectilignes ; ne rêvait-il pas de construire, à l'image de la peinture classique des musées, « quelque chose de solide et de durable » ? Pissarro, ce terrien, préfère une consistance déjà plus molle, qui va de la glaise à la masse changeante des feuillages. Gauguin, se rapprochant ainsi du Modern' Style, préfère les lignes onduleuses et coulantes, n'enfermant aucun volume constitué ; le *Rêve*, de 1892, affecte, par sa composition et son psychisme, l'apparence d'une vague se soulevant et ruisselant. Et il est de fait que les artistes contemporains qui, tels Odilon Redon et Carrière, se consacrent à l'évocation des songes intérieurs, ont recours, le premier à des variations fuyantes de couleurs, — le second de valeurs ; au surplus les dessins de celui-ci sont faits d'ondulations continues et flottantes : leur peinture ne semble faire percevoir que des vapeurs, du visible à la limite de la dématérialisation.

Bachelard s'est attaché à relever et à approfondir les liens qui, par le pouvoir des associations, relie les états d'âme et les états de la matière, ce qu'il a pu appeler les « rêveries de la matière ». Il serait attachant de pousser plus avant l'enquête et de chercher jusqu'à la racine de ces rapports, en se préoccupant davantage de leurs causes que de leurs effets, de *l'a priori* que de *l'a posteriori*. On serait amené à supposer entre le matériel et le psychique une sorte de « connaturalité », antérieure à la connaissance qu'on en peut avoir ; tous deux, à un extrême, s'établissent dans des formes de fixation et, à l'autre extrême, subissent docilement l'effet des forces et de leur impulsion changeante ; ils vont ainsi l'un du cristal au volatil, l'autre du défini au songe. En fait, ces variations expriment le degré de contrainte ou de libération de l'énergie. L'artiste, par son choix dans les possibilités du visible, révèle des catégories mentales et souligne leur rapport avec les catégories physiques et les apparences diverses que revêt la matière selon ses variations d'état. En apprenant à connaître le monde (la co-naissance, disait Claudel), chacun en fait s'y reconnaît.



Le classement des arts, selon la fonction qui est assignée à chacun, confirme cette diversité que Verlaine pressentait et dont il situait les extrêmes :

Dans une harmonie étrange et fantastique
Qui tient de la musique et tient de la plastique.

L'architecture, et la sculpture aussi, sont consacrées à l'organisation de l'espace par la forme. La Danse est le type d'un art associant, par le mouvement, l'espace et le temps. La Musique, privée de tout support concret, se confie au temps et émeut la durée intérieure qu'elle épouse.

Gisèle Brelet (*Le temps musical*, P.U.F., 1949) avait justement noté : « Chacun des arts s'ordonne à l'égard des autres, selon l'exacte proportion de spatialité et de temporalité, d'objectivité et de subjectivité qui est en lui. »

Mais on pourrait montrer que, dans un art souple et mimétique comme la peinture, la gamme toute entière est possible, selon que l'artiste se rapproche à un extrême des données de l'architecture, à l'autre des données de la musique. Des Italiens du xv^e siècle à Ingres (dont l'*Apothéose d'Homère* est soumise à un fronton qui commande à la disposition des personnages), la hantise de l'architectonique se révèle aussi bien par la part faite aux édifices dans le décor que par la recherche des volumes simples et par l'art de leur juxtaposition ; l'orthogonal et le symétrique ont place prépondérante. De même, la tendance à assimiler la peinture au musical s'exprime aussi bien par le sujet, groupant musiciens et instruments, que par le recours aux éléments éveillant un prolongement dans la durée intérieure : émotion, rêverie. Il apparaît aussitôt que les tenants de la première tendance feront usage de l'allégorie, qui unit une allusion figurative, établie par règle, à une idée déterminée, tandis que les tenants de la seconde iront naturellement vers le symbole, éveillant des résonances confuses, imprécises, profondes, plus instinctives et biologiques qu'intellectuelles.

La peinture, présentant des éléments visuels, donc spatiaux, dans un aspect fixe, était plus naturellement dirigée vers les formes. Aussi ne réussit-elle que progressivement à trouver un mode d'expression adéquat à la tendance musicale. Venise, où se développa la musique instrumentale et où, dès 1501, apparut la première imprimerie musicale, le découvrit dès la fin du xv^e siècle, avec Giorgione. Quelques années plus tard, Véronèse, dans ses *Noces de Cana*, représentait ses plus illustres confrères d'alors, au centre du tableau, groupés en orchestre. Après le Concile de Trente, la volonté de créer une iconographie émotive, à côté de l'iconographie traditionnelle, narrative ou allégorique, amena à évoquer les états mystiques sous les auspices de la musique. De l'Italie à la France et à l'Espagne, particulièrement chez les caravagesques, les élévations des saints, saint François, sainte Cécile, sont associées à la présence de l'ange musicien, souvent violoniste. L'effusion

provoquée par la nature s'associe à celle qui naît de la mélodie, du *Concert champêtre* de Giorgone aux *Musiciens dans un parc* de Watteau, en passant par le *Concert dans un paysage* de Guérchin. Telle *Fête champêtre* de Donato Creti, au Palais de Venise à Rome, annonce déjà les *Rondes de Nymphes* de Corot aux accents des instruments. La forme s'estompe, absorbée par les pénombres, qui font régner l'indéterminé et suggèrent la montée et la palpitation des sons. Du fixe et du logique, on glisse au mouvant et à l'émouvant.

Cependant, l'emprise de la forme subsiste longtemps, et les Natures mortes d'instruments musicaux, au xvii^e siècle encore, de Baugin aux Baschenis, restent fidèles à l'allégorie d'une part, à la composition des formes sèches, qui, nous l'avons vu, vont de pair parce qu'elles relèvent du même esprit.

Il faudra, au xviii^e siècle, un Vermeer pour savoir associer la rigueur précise des géométries à l'évocation musicale favorisée par le jeu changeant des clartés et des pénombres et par l'émanation de la rêverie. Cette dualité, qu'on aurait pu penser irréductible, devient une harmonie avec Vermeer et peut-être est-ce le secret de sa réussite unique. On en trouverait un écho, mais moins équilibré, dans Watteau, où la tendance musicale l'emporte nettement.

Elle se développera au cours du xix^e siècle, avec le romantisme, dont l'esthétique abandonne lucidement les règles de la plastique stricte pour les effusions des ardeurs morales. Elle s'épanouit avec Corot qui associe le sujet musical, la fusion de la forme dans les lignes onduleuses et les ombres indécises, avec l'appel constant à la rêverie libre. Et c'est Delacroix qui prend enfin une conscience lucide de ces deux versants offerts à la peinture : chez les néo-classiques, il souligne la fixité et la discontinuité du formel, « une étude appliquée d'éléments individuels » étudiés « séparément, en sorte qu'ils paraissent découpés sans appartenir à l'ensemble ». (Aussi ne peuvent-ils être reliés que par une composition de type architectural). A l'opposé, il préconise « cette unité qui résulte de je ne sais quelle puissance créatrice dont la source est indéfinissable ». Gauguin, qui fut profondément marqué par sa pensée, recherchera « ce qu'il y a de plus général et pourtant de plus vague dans la nature : sa force intérieure ». De son côté, Corot n'illustre-t-il pas visuellement la musicalité poétique qu'évoquera bientôt Verlaine (« de la musique avant toute chose ») en la cherchant dans « l'Impair, plus vague et plus soluble dans l'air » comme dans la nuance qui « fiance le rêve au rêve et la flûte au cor » ? Courbet, en sa jeunesse encore romantique, et souvent négligée, unit de même l'ombre qui absorbe les formes à l'émanation de la musique (1844 : *Le Guitarrero* : la *Jeune fille à la guitare* ; 1849 : *L'après-dîner à Ornans*) ; il se peint lui-même, alors, en « *Violoncelliste* ».

Des formes, on passe à l'usage des forces. Du reste, juge Delacroix, « l'harmonie et ses combinaisons adaptées à un chant unique, c'est une tendance musicale ».



L'opposition des deux tendances, l'architecturale et la musicale, exprimant celle du monde des formes et du monde des forces, se maintiendra jusqu'au cœur de l'art moderne : elle se retrouve dans le contraste du cubisme et du futurisme, qui seront étudiés par la suite ; elle éclate dans le contraste des natures-mortes cubistes, de Picasso ou de Juan Gris, où la présence des instruments musicaux n'est justifiée que par la donnée formelle et sa décomposition géométrique tandis que la *Musique* du futuriste Russolo, en 1911, libère le jeu fluctuant des ondes, irradiées et onduleuses, pour suggérer un parcours qui se déploie, changeant, dans le temps.

Mais, avant d'en venir à ce nouvel aspect d'un éternel dualisme, nous venons d'être ramenés à Gauguin et à ses suites qui, en effet, s'intercalent chronologiquement entre le romantisme, qu'ils prolongent en un certain sens, et le cubisme, réaction systématique contre cette lignée qui, progressivement, arrachait la peinture à l'emprise des formes pour la vouer à l'expression des forces.

« L'expression des forces », ce terme demande à être précisé, car il apparaît aussi flou que celui de « construction des formes » est clair et intelligible. Et puisque Gauguin dans leur transmission joue l'emploi d'une espèce d'articulation entre la tradition venue du romantisme, de Delacroix en particulier, et les développements ultérieurs qu'apportera l'art moderne, c'est dans ses œuvres et dans celles de son entourage qu'il faut poursuivre l'analyse de cette notion encore confuse.

La force implique passage dans la durée, où sa continuité sera changeante ; elle rompt l'équilibre immuable que vise à instaurer la forme spatiale. Gauguin relève de la tendance musicale : sa biographie le confirme ; comme Delacroix ou Corot, il fut féru de musique ; des photographies, des auto-portraits comme celui à la mandoline, des anecdotes aussi prouvent qu'il fut un exécutant. Il était donc prédisposé à associer la peinture à ce qui se perçoit et se ressent dans la durée : aussi, conformément au rythme de compensation alternante que déroule l'évolution historique, après avoir diffusé sa leçon, il sera contrecarré par le cubisme dont le rappel à l'ordre coupera court ; il ramènera la peinture à un problème de géométrie et d'espace, jusqu'au moment où le futurisme, pourtant malaisément dégagé de la leçon cubiste, tentera de réintroduire les valeurs dynamiques et l'expression des forces. On peut le vérifier dans les divers domaines où ce contraste des formes et des forces peut être observé. C'est tout d'abord dans le dessin même :

1) *Dessin*. — Le dessin de durée se distingue par son déroulement modulé et continu du dessin d'espace, découpant et définissant des formes ; il

relève donc de l'arabesque plus que du segment de droite ou des courbes exécutables au compas. Il est lié à une force manuelle en expansion et non plus à une forme conceptuelle en définition. Il est déjà lisible dans Tintoret, Rubens, Delacroix ; il est porteur d'une intensité variable, plus ou moins nerveuse. Il contraste avec le dessin de David, par exemple, déterminant le contour théorique d'un volume simplifié et unifié. Ce qui fait la grandeur du dessin d'Ingres, c'est qu'il a réussi à unir à la perfection purement formelle un tracé délié, modulé, mélodique, où transperce le don musical du violoniste remarquable que fut l'artiste.

Or, le dessin de Gauguin, comme celui des Nabis, est fluant et dynamique ; on a pu le comparer à un plomb de vitrail cheminant autour de l'à-plat coloré qu'il détermine. L'absence de perspective et de modelé lui assure cette autonomie mouvante, sans qu'il évoque le contour d'un volume s'isolant dans l'espace.

Il s'est transmis aux générations ultérieures, aussi bien chez certains néo-impressionnistes, comme Signac, bien qu'ils fussent soumis à l'exemple opposé de Seurat, géométrique. Il s'est épanoui sous la main de Matisse et coïncide avec sa découverte du fauvisme (comparer la *Desserte* de 1897, encore réaliste, donc située dans l'espace, et celle de 1909, réduite au combiné de l'arabesque et de l'à-plat). Les grandes œuvres, de 1907 à 1910, de la *Joie de vivre*, du *Luxe* à la *Danse* (de Leningrad), déploient la continuité du mouvement, non seulement dans le graphisme d'exécution, mais dans la liaison générale des corps. Matisse ne cesse d'y revenir au long de sa carrière, où parfois il subit pourtant la tentation de préciser sobrement les volumes, et il y puise sa technique ultime des papiers découpés, nés du cheminement actif des ciseaux.

Que le cubisme apparaisse et c'est le retour à la ligne droite et à ses segments, déterminant des angles, suggérant des facettes, analysant la forme, mais interdisant la continuité tournante de son enveloppe, comme de son contour. La visée finale est une véritable cristallisation de la plastique, substituant le discontinu et l'assemblage au continu, qui associe la notion de temps et dont le futurisme va poursuivre la traduction.

Toutefois le futurisme se trouve dans une position ambiguë, car il participe du mouvement rénovateur et moderniste qu'incarne le cubisme ; il en subit donc l'influence, il lui emprunte en partie son vocabulaire plastique, tout en réagissant contre lui. Cette contamination paralysante du cubisme est surtout notable dans l'œuvre des futuristes établis à Paris comme Severini. Mais Boccioni, par exemple, plus conscient de la vraie vocation du futurisme (il connut Marinetti dès 1908) indique, par les titres même de ses tableaux, qu'il entend invoquer les forces en action et leur apparence mobile : en 1912, *Elasticité*, *Cheval en course*, procède encore par plans brisés, mais l'année suivante *Formes uniques de continuité dans l'espace* ou *Dynamisme d'un cycliste* avouent des buts nouveaux. Toutefois, le futurisme restera imbu de

discontinuité au point qu'il essaiera de traduire le mouvement par la juxtaposition d'états successifs, ainsi que pourrait l'enregistrer une suite d'instantanés, fixant chacun un aspect à un moment donné. Les procédés photographiques de Marey en France, de Muybridge aux Etats-Unis avaient donné l'exemple de cette décomposition, dans les années suivant 1880. Marey, en enregistrant les positions successives sur une même plaque (par exemple, en 1885, dans son *Esclimeur se fendant*), avait créé la formule optique qu'on retrouvera en 1911-1912 dans le *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, si proche des recherches futuristes. Mais ces décompositions du temps substituent à son écoulement continu, restitué par le cinéma, des sélections d'états juxtaposés ; elles sont incompatibles avec la durée authentique, telle qu'elle est vécue. Seule la sinuosité pouvait remédier à cette segmentation qui contredit la nature même de la durée. Or, la tradition s'en trouvait chez certains futuristes, indemnes de la leçon cubiste, et plus directement reliés au symbolisme. Russolo, en 1909-10, avait appliqué la sinuosité et l'irradiation à des thèmes comme le *Parfum*, la *Musique*, qui incluaient peu de rapports avec l'espace visuel et sa construction. Boccioni connaîtra aussi la projection sinueuse des courbes et il l'introduira jusque dans la sculpture où, par une contre-attaque sans précédent, il entend transporter le « dynamisme musculaire » de l'*Homme qui marche*, en une forme à la fois unique et traduisant la continuité dans le temps par la continuité dans l'espace.

2) *Couleur*. — Si le dessin, selon la discipline qu'il adopte, peut transcrire tantôt les formes, tantôt le dynamisme, la couleur est du domaine des forces : elle échappe à l'interprétation de l'intellect et agit directement sur le système nerveux, et par lui sur la durée sensible. Déjà, le paysagiste de la fin du XVIII^e siècle, Valenciennes, notait dans ses *Eléments de perspective pratique* : « Le dessin... fruit d'une grande méditation... n'est bien senti que par les artistes tranquilles et réfléchis [il n'envisageait que le dessin classique], la couleur que par ceux qui sont fougueux et brûlants ».

Gauguin mesura tout le parti qu'on en pouvait tirer, et par la pratique de l'à-plat, il voulut lui donner le rôle préminent, étant entendu, comme en témoigne le message que reçut Sérusier et qu'il transmet aux Nabis avec le « *Talisman* », qu'elle doit moins se soucier d'être exacte qu'intense. Il pensait d'ailleurs qu'elle « est vibration ainsi que la musique ». Il est superflu de démontrer que cette leçon fut entendue ensuite par le fauvisme et l'expressionnisme.

Toutefois, l'impressionnisme et plus systématiquement le néo-impressionnisme avaient démontré que l'intensité colorée s'obtient moins par l'étalement que par la division du ton juxtaposant des touches contrastées. Dès lors, à la force optique de la couleur s'ajoute l'impulsion visible de la touche hachurée et de sa nervosité. Van Gogh, que Gauguin avait essayé en vain, en Arles, de rallier à sa conception de l'à-plat et qui n'avait jamais

pu contraindre son exécution bousculée, haletante, fut, de ce fait, mieux entendu par les Fauves (que l'on compare la *Route à Saint-Rémy*, peinte par Van Gogh à Saint-Rémy en 1890 et la *Partie de campagne* exécutée par Vlaminck en 1905 et leur commun déchaînement tourbillonnaire). Matisse, toutefois, usa également des deux solutions et, en les juxtaposant, obtint des effets plus variés.

Derechef, le cubisme, conformément à sa logique, prend une position opposée, et surtout dans sa phase initiale, dite analytique, il annule l'explosion colorée, s'en tenant à des tons mineurs, gris et bruns, aux valeurs rapprochées et réservant même souvent le fond blanc de la toile. Le futurisme ne peut faire autrement que de réagir et de ranimer le chromatisme, par une impulsion parallèle à celle qui provoquait l'apparition en France de ce que Apollinaire appela, faute de mieux, le Cubisme orphique, dominé par Delaunay. Celui-ci, encore fidèle dans les *Fenêtres* de 1912 aux angles cubistes, adopte dès la fin d'année les *Formes circulaires*, où il introduit même des torsions hélicoïdales. Il réclame « la Vie, le mouvement vital... l'observation du mouvement des couleurs... des couleurs qui nourrissent le rythme même de ma vision » (Lettre à Macke, février 1913). Or, en ce temps, Boccioni, à Paris, s'était intimement lié avec Delaunay et Apollinaire que, dans une lettre de juin à Vico Baer, il dit « toujours avec moi,... complètement rallié au Futurisme ». De plus, nombre de Futuristes s'étaient formés lors du triomphe du post-impressionnisme et y avaient appris les techniques de la couleur pure : en 1909 Balla peignait la *Lumière dans la rue*, dédiée à l'éclairage artificiel des lampadaires, conformément au cri de guerre contemporain de Marinetti : « Tuons le clair de lune ! »

3) *Vie intérieure*. — Le rôle joué par la couleur chez certains futuristes (par exemple dans la *Risata* de Boccioni en 1911) ne concerne pas seulement la rétine ; il vise aussi un effet sensible, expressif. Ainsi se trouve ouvert, après le dessin et la couleur, un nouveau « champ de forces », l'évocation de la vie intérieure déployant dans la durée son flux d'émotions, d'intensités affectives. Le Symbolisme déjà, on l'a vu, entendait éveiller ces échos derrière les apparences et par leur entremise : Gauguin voulait y parvenir par le thème, le dessin, la couleur. Gustave Moreau, qui appartenait au Symbolisme mais fut le maître vénéré de plusieurs Fauves, dont Rouault, énonçait : « L'évocation de la pensée par l'arabesque et les moyens plastiques, voilà mon but ». Moins intellectuellement, plus brutalement, Rouault procédait de même. Plus tard, Maurice Denis dira encore : « reproduire nos émotions et nos rêves en les représentant par des couleurs et des formes harmonieuses ».

Mais ce dédoublement du réel, déjà constaté chez Gauguin et mettant la force émotive des apparences au service de l'évocation des intensités psychiques, est presque matérialisé par l'art du belge Ensor et du norvégien Munch, tous deux nés moins de dix ans après Van Gogh ; ils se situent donc entre la génération symboliste et la génération fauve-expressionniste.

Ensor, qui dès ses premières œuvres (*L'attente*, la *Dame en détresse*) maniait le réalisme bourgeois mais pour mieux imposer la présence d'un arrière-plan indéchiffrable, va préciser ce dualisme par le thème des Masques, associé à celui de la Mort. Munch, moins littéralement, crée des visages-masques plaqués sur l'angoisse humaine et aussi le néant. Protestant contre les « tableaux qui décrivent des pommes sur une nappe [il pense à Cézanne] ou un violon brisé [il pense au Cubisme] », il réclame « les peintures intérieures de l'âme, — les peintures de l'autre côté de l'œil » ; Gauguin disait déjà d'une fleur qu'elle « est avant tout ce que d'elle on ne voit pas et qui est pourtant dans ce qu'on voit ». Le thème du masque, typique de ce dédoublement, passera dans l'Expressionnisme (Nolde, Pechstein, Kokoschka, etc.). Il sera une des causes de l'intérêt porté par les expressionnistes aux masques nègres et exotiques, intérêt tout différent de celui qui poussait les cubistes à y déchiffrer le secret de la forme.

Le Cubisme, en effet, là encore réagit en imposant la notion d'objet, supprimant tout dualisme. Le portrait, le paysage s'évanouissent devant la Nature-morte, où la chose « en soi » seule compte. Du subjectif, qui déroule la durée intérieure, il ne reste rien. L'objet, lui-même, ne réside plus que dans sa forme et le peintre va procéder à son analyse impassible d'où il résultera une construction qui sera le tableau. L'objet-modèle est devenu un objet-tableau et sa ressemblance étant détruite, ne peut plus se distinguer du tableau proprement dit. Celui-ci, pour mieux se centrer, tend à s'ovaliser, fréquemment. N'ayant plus mission de reproduire le visible, ni d'évoquer l'invisible, il se ramasse sur sa seule existence qui est une construction plastique. Il y a là une sorte de concrétion progressive ramenant tout à un problème de forme et d'espace purs.

Picasso, expressionniste par nature, y était peu préparé. Mais de sa première manière, proche de Bottini et de Lautrec, puis de ses périodes bleue et rose, où la couleur s'atténue, quasi monochrome, mais où la force expressive donc émotive s'accroît, on passe par les *Demoiselles d'Avignon*, travail de métamorphose, dont le sujet initial était encore évocateur et presque romantique, à un travail sur les formes. Le dépouillement s'accroît des portraits aux simples natures-mortes.

Cette mue paraît indiquer l'action déterminante de Braque, parti de l'artisanat manuel du peintre de décoration et transportant dans le tableau de chevalet ses préoccupations initiales. A celui qui réclamait l'invention d'un « espace tactile et même manuel », selon ses propres termes, plus encore que « visuel » et qu'habitait la hantise de « toucher les choses », il semble qu'il faille reconnaître la vraie paternité du Cubisme, qui venait s'inscrire dans un courant, anti-idéaliste et anti-affectif, qui, avec Hildebrand, avait exigé, dès 1893, le retour aux formes et avec Berenson, dont le premier grand livre sortait en 1894, prôné les « valeurs tactiles ». Focillon, ensuite, protestera

contre la distinction du fond et de la forme, affirmant que le fond en art s'identifie avec la forme, ce qui était la complète négation, sur un plan esthétique, du dédoublement symboliste.

Entraîné par sa logique, le Cubisme aboutit à cette « dépersonnalisation de manière » soulignée par Boeck, frappante surtout dans la première phase, où il est parfois difficile de distinguer un Braque d'un Picasso, tellement on a étouffé toute référence à un arrière-plan psychologique, et même à une individualité. En même temps apparaissent les « papiers collés » (Braque invente le premier en septembre 1912) qui, pour mieux éliminer l'interprétation sensible introduisent la chose même dans le tableau, en même temps que les techniques impersonnelles de la peinture en bâtiment, tel le faux-bois. L'art est radicalement coupé de la durée intérieure.

Si Braque pouvait évoquer « la matérialisation de cet espace nouveau », le Futurisme se devait de revenir à la conception opposée. N'est-il pas symptomatique qu'en 1913 Lacerba ait publié un livre intitulé « la peinture des sons, des fluides et des odeurs » groupant ainsi tout ce qui était incompatible avec une telle matérialisation. Ne réclamait-il pas, au contraire, l'invisible expansion dans le temps et la perception dans la durée intérieure que le spectacle de la forme, inversement, tend à fixer, à figer ?

Dès 1911, Carra en intitulant un tableau, pourtant très proche des modèles de Braque, *Rythme d'objets*, révélait une position transitoire encore attachée à l'objet mais avide de s'évader dans le temps. Le Futurisme allait s'engager plus avant dans cette voie en substituant à la décomposition de l'espace, voulue par le Cubisme, une décomposition du temps, en juxtaposant cette fois des états successifs. Le Futurisme restait encore dans la dépendance du Simultanéisme, qui préoccupait tellement les esprits d'alors, depuis la parution de la *Trilogie des forces* de H. M. Barzum en 1908. Jules Romains allait s'y ouvrir dans les *Hommes de bonne volonté* comme Apollinaire dans ses poèmes. Il est d'ailleurs à la base du montage photographique, comme de la composition cinématographique, partagée entre l'espace et le temps, et on le rencontre en 1911 dans un tableau de Russolo : *Souvenir d'une nuit*.

Cependant, Boccioni, encore, allait plus loin, la même année, avec sa série des « *Etats d'âme* » où les formes étonnamment dynamiques, jusqu'à évoquer les ondulations liquides, étaient mises, comme dans le Symbolisme, au service des allusions à la vie intérieure.

Mais avec le Cubisme, dont le Futurisme restait là encore tributaire, un pas irréversible avait été franchi : les liens de l'art et de la psychologie individuelle avaient été coupés. Et, en effet, le futurisme ne fera plus allusion qu'à des états psychique collectifs, unanimes (*La Vie Unanime* de Jules Romains date de 1908 !). Le monde moderne est en route vers la psychologie de masse, que va favoriser l'évolution politique (fascisme, hitlérisme, marxisme).

Aussitôt après le *Deuil*, encore symboliste, Boccioni peint en 1910 la *Rixe dans la galerie*, *La Cité s'élève*. En 1911, c'est sa *Rafle* et, de Russolo, la *Révolte* qui annonce le second Expressionnisme allemand, socialisé, celui de Grosz dont, en 1916, la *Ville* et en 1917-18, l'*Hommage à Oskar Panizza* ont de troublantes similitudes.

Ainsi, la guerre de 1914 produit sa coupure au moment où une crise est mal résolue. Là même résident l'ambiguïté de la civilisation contemporaine et la cause sans doute de son malaise profond : le monde moderne, scientifique et industriel, renie le monde ancien, celui qui était apparu avec l'Antiquité et qui fondait tout sur l'espace, la géométrie, les formes fixes, qu'elles soient artistiques ou mentales ; il passe à la révélation du temps, auquel il veut s'adapter de plus en plus et qu'il doit comprendre, comme a été antérieurement compris l'espace. La vitesse dans la pratique, la psychologie du courant vital dans le roman proustien ou la philosophie bergsonienne, l'énoncé de l'espace-temps einsteinien dans la science physique, démontrent ce transfert progressif du domaine de l'espace au domaine du temps. Il aurait dû, comme il se vérifie en littérature et en philosophie, faciliter une adhésion plus étroite à la vie intérieure, seule appréhension directe de la durée pure. Mais la science, qui se dégagait malaisément de la géométrie, jadis fondamentale, a développé la mécanique pour s'adapter au temps. Le machinisme, accru avec les sources d'énergie, est fondé sur la recherche d'identité dans le fonctionnement comme dans la production ; il exige de la part des hommes une adaptation à ce conformisme, dont le développement des mass-media d'une part, des mécanismes administratifs d'autre part, sont les signes étouffants. Or, l'identique et le superposable sont phénomènes de l'ordre de l'espace ; ils sont contraires à la nature du temps où rien ne peut se répéter et où triomphe « ce que jamais on ne verra deux fois ».

L'homme moderne, comme son art, est distendu entre deux pôles : la vocation nouvelle du temps et de sa découverte, qui ne peut s'accomplir que par un développement du sens de la durée intérieure et de l'individu dont elle est inséparable, mais aussi la soumission à la technique qui, lancée à la conquête du temps, doit se borner à l'universalité des solutions collectives. Inévitablement les formes, propres à l'espace, régularisatrices, et les forces, propres à la durée, perpétuellement novatrices, sont entrées dans un conflit aigu, que leur opposition naturelle n'avait pas connu dans le passé, et qui aboutit à la contradiction déchirante de la vie actuelle.

PUBLICATIONS

René HUYGHE, *Les Arts sous Napoléon* (dans *Napoléon et l'Empire*, Tome I, Hachette éd., Paris, 1968, p. 266-281).

— *L'Artois (Visages de la France, Collection académique Perrin, Paris, 1968, p. 289-298).*

— *Leur monde, préface de R. H. (Draeger éd., Paris, 1969, p. 6-10).*

— *Sous les voûtes d'Unterlinden, préface de R. H. (Editions du Manoir, Genève, 1968, p. 7-16).*

— *L'Art est délectation, par J.-L. Vaudoyer, préface de R. H. (Hachette éd., Paris, 1968, p. 7-15).*

— *L'Univers de Watteau, texte de R. H., paru antérieurement aux éditions Tisné (Coll. « Les Carnets de Dessins », Screpel éd., Weber, Paris, 1968, 120 p., 60 reprod. en coul.).*

— *Le Musée du Louvre, texte de R. H., paru antérieurement en japonais aux éditions Kodansha, Tokyo (Coll. « Les Musées du monde », Deux Coqs d'Or éd., Paris, 1968, 176 p., 150 ill. coul. p. 10-16, et Mondadori, Milan).*

— *Les Puissances de l'Image, traduc. espagnole (Labor éd., Barcelone, 1968).*

— *Aujame, préface de R. H. au catalogue de l'exposition rétrospective (Musée Galliera, 28 octobre-20 novembre 1968).*

— *Delacroix, préface de R. H. au catalogue de l'exposition du Japon (Kyoto, Tokyo, 10 mai-3 août 1969).*

— *Napoléon et les Arts (Revue des Deux-Mondes, 1^{er} octobre 1968, p. 13-31).*

— *L'Energie, moteur de l'art du xx^e siècle (Report and Studies in History of Art, publié par la National Gallery of Art, Washington, 1967, p. 44-66).*

— *L'Art à l'époque de la Science (Scînteia, Almanach 1969, Bucarest, p. 297-299).*

— *L'Inventeur de l'Amérique, texte sur Chateaubriand repris d'une émission radiodiffusée (Les Nouvelles Littéraires du 23-1-1969, p. 7).*

MISSIONS ET CONFÉRENCES

Le Professeur a achevé son stage de professeur en résidence auprès de la National Gallery de Washington. Il a été nommé par cooptation membre du Conseil d'administration de la Fondation de France et, avec l'accord de l'UNESCO, membre du Comité pour Venise que le Gouvernement italien a créé à la suite de la réunion internationale d'experts pour la sauvegarde du patrimoine culturel de Florence et Venise.