

Psychologie des arts plastiques
(Fondation de la ville de Paris)

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

Si l'étude de la forme peut être conçue comme une science abstraite, qui est la géométrie, elle peut, complémentaiement, être entreprise sur le modèle d'une science naturelle, fondée sur l'observation. Elle perd alors son caractère théorique et contribue à la connaissance du monde physique comme du monde psychologique.

Dans cet esprit, le cours de l'année précédente avait entrepris l'examen successif des familles de formes en fonction des états physiques et en particulier de la température, dont la montée relâche la cohésion et la structuration moléculaires. La structure moléculaire est affirmée au maximum dans les formes fixes qui avait fait l'objet de cette première étude ; celle-ci avait cherché à dégager leurs principes dans la matière et les correspondances dans les états psychiques traduits par l'art. Ce principe méthodique amenait donc à aborder ensuite les formes dynamiques, qui apparaissent expérimentalement quand la température s'élève, donc quand un accroissement d'indépendance moléculaire permet aux forces agissantes d'imprimer leur action modificatrice sur les structures établies.

Wölfflin a magistralement ouvert la voie à l'étude des régimes de formes, tels qu'ils s'affirment dans la plastique comme dans la composition, en les comparant aux réalités psychiques qui se traduisent par eux. La distinction des formes fixes, correspondant au classicisme, et des formes dynamiques, correspondant au baroque, si elle reste fondamentale, s'avère insuffisante. L'attention portée depuis quelques années au maniérisme, phase transitoire, a déjà enrichi ce dualisme trop simple, mais il importe d'aller plus loin.

Le cours poursuivi depuis quelques années a déjà esquissé une échelle de correspondances fondée sur le jeu dialectique de la Forme et de la Force. Une croissance de la volonté expressive et sa prépondérance progressive sur la « forme d'établissement » marquent un passage continu des formes de géométrie stable, où prédominent la symétrie, la droite et la courbe régu-

lière et constante, d'abord aux « formes-forces », traductrices de courants mouvants, puis à la négation même de la forme, à laquelle se substituent des variations d'intensité, manifestées par la lumière et la couleur. Cette échelle de gradations répond fidèlement aux apparences que revêt la matière passant du solide, en particulier cristallin, au liquide, puis au gazeux. Une suite de comparaisons entre photographies d'états matériels et œuvres d'art a permis de le vérifier : plus s'affirme la force, qu'elle manifeste l'énergie physique ou psychique, plus la forme est perturbée, jusqu'à être dissipée.

Cette série de correspondances entre les formes adoptées par la matière et les formes conçues par l'esprit révèle la diversité des aptitudes de la vie psychique. Lorsque ce sont surtout les facultés proprement intellectuelles, organisatrices de la pensée établie, qui sont en jeu, elles se tournent de préférence vers les figures stables de la géométrie, celles auxquelles se bornent les structures cristallines, en particulier. Mais lorsque la prédominance est donnée à la manifestation des forces vitales et affectives, il est fait appel d'instinct aux formes dynamiques propres aux fluides.

Aussi le passage de l'étude des formes fixes aux formes dynamiques, implique-t-il parallèlement une extension progressive du champ de l'expression artistique, donc de l'enquête psychologique.

*
**

Toutefois on ne pouvait passer des formes fixes aux formes dynamiques, c'est-à-dire des formes statiques aux formes actives, sans examiner le cas où les premières s'anéantissent par leur propre dégradation, par une sorte de simple renoncement qui les éparpille dans un pullulement de leurs éléments constitutifs : c'est le cas d'un corps dur, à la forme affirmée et que l'usure réduit progressivement à sa poussière.

Cette possibilité physique trouve, elle aussi, sa correspondance dans l'œuvre d'art ; il importe d'autant plus d'examiner ce cas qu'il est manifeste dans nombre de créations contemporaines et y inscrit un des aspects de la crise que traverse notre civilisation.

Le renoncement à la forme définie statiquement, l'amorphisme, ne résulte donc pas seulement de la manifestation d'une énergie, physique ou psychique, relâchant les disciplines spatiales, qui la contraignent à l'immobilité ; il peut être simple abandon de la cohérence, sans contre-partie. Il apparaît curieusement avec insistance dans l'art contemporain où il prend peu à peu ce caractère négatif. Il a commencé avec l'Impressionnisme, sacrifiant la forme

contraignante à l'expansion libre de l'énergie lumineuse ; il a poussé ses ramifications proliférantes dans le Modern' Style (la peinture contemporaine de Klimt aimait se perdre dans le détail accumulé) ; il se retrouve dans une recherche, pourtant bien différente par ses motifs : le Cubisme, où les formes régulières ne sont rappelées et dégagées que pour mieux procéder à une analyse qui les disloque ; alors que le premier art abstrait s'était voué à une réaffirmation des formes élémentaires volontiers orthogonales (Mondrian), les développements ultérieurs qui le mèneront avec l'*action-painting* jusqu'à un pur dynamisme, où la peinture se borne à enregistrer les forces nerveuses et musculaires mises en jeu par l'exécution, aboutissent à un éclatement et à un éparpillement. Tobey parlera, à propos de sa peinture, d'un « espace multiple... qui disperse... dans lequel il ne vous est pas permis de reposer le regard ».

Lorsque l'idée de « destructuration » deviendra un impératif revendicateur, aussi bien esthétiquement que socialement, et qui parfois atteindra même jusqu'à une ivresse emportant les jeunes et fascinant les « intellectuels », on verra les artistes s'intéresser à tout ce qui manifeste une désagrégation psychique : Dubuffet étudiera, dès l'immédiate après-guerre, les œuvres de malades mentaux ; il intitulera expressivement telle de ses peintures *Débris au pied d'un mur*. Henri Michaux se soumettra à l'expérience des stupéfiants, en particulier la mescaline, à partir de 1955-56, et y trouvera l'élément moteur d'un « mécanisme d'infinité », d'un « infini turbulent » ; il prendra parfois pour titre *Dessin de désagrégation* (1966). Jusque dans l'art Op (Vasarely) ou Pop (les accumulations d'objets détériorés familières à Arman), jusque dans la recherche de l'effet caricatural (Dubout, Sempé), ou publicitaire (Briquet Feodor, Noël 1971), l'effet de pullulation éparpillée exprime une équivalence profonde à certains caractères de la société contemporaine ; elle aussi est incapable de maîtriser par des structures stables ses caractères d'accumulation désordonnée (surpopulation, surproduction, prépondérance des masses et du gréganisme, éparpillement de l'information, etc.). Dans sa préface à une récente exposition de Jules Engel, J. Langsner écrit significativement : « Le monde extraordinaire où nous vivons est trop complexe, trop multiple, trop brisé en particules de connaissance pour qu'il nous soit possible d'acquérir une raison viable ».

On peut d'ailleurs vérifier dans le passé ce même parallélisme entre un état de crise, où la société renonce à ses structures accoutumées sans avoir encore constitué les nouvelles, et un art débordé par le fourmillement des éléments. Ce fut le cas lors du passage du Moyen Age à la Renaissance, surtout dans les pays septentrionaux, moins aptes que les Latins à ordonner le tumulte intérieur. Jérôme Bosch revient sans cesse au thème de Dieu affronté par les puissances de désordre (« Je suis Légion » dit le Diable) émanées surtout des profondeurs irrationnelles, qui furent remises au premier

plan de nos jours, par le Surréalisme. Et, dans Pierre Bruegel encore, compositions religieuses et profanes se complaisent à l'éparpillement des épisodes juxtaposés. De même en Allemagne, Albrecht Altdorfer qui, chronologiquement, se situe entre eux deux, dans son *Paysage avec Saint Georges* ou sa *Bataille d'Alexandre*, exalte la capacité de pullulement du végétal ou de l'humain.

Mais si l'art du xx^e siècle amplifie encore des réactions semblables en face d'une crise analogue, il révèle curieusement une tendance, en apparence antinomique, à se réduire aux formes abstraites élémentaires, voire « minimales ». Elle se retrouvait d'ailleurs, au xvi^e siècle encore, dans la tentative simplificatrice et géométrisante poursuivie, en Allemagne notamment, par Dürer, Schön, Jamnitzer, Lautersack, etc... En réalité, le fait d'être submergé par le milieu et incapable de le maîtriser, de même que le fait de se réfugier, par simple rejet de la complexité du réel, dans des structures abusivement simplifiées, se retrouvent parmi les symptômes de l'état d'esprit schizoïde (tiré du verbe grec « diviser », de même que l'équivalent allemand « spaltung » vient du verbe « fendre ») : ils sont des capitulations ou des fuites devant le réel. Le Dr C. Echaneschu, de Bucarest, souligne le dimorphisme, la dissociation, comme traits marquants des gribouillages de schizophrènes.

La civilisation urbaine du xx^e siècle, écrasant l'individu, se traduit d'ailleurs pour lui à la fois par une confusion qui submerge, et par un cadre abusivement géométrique et régulateur. Dans les deux cas son équilibre avec le monde extérieur est rompu. L'art reflète, sans le savoir, ce désarroi typique. Il est symptomatique de suivre Mondrian, peignant successivement des études d'arbres (de 1908 à 1912), où le pullulement du feuillage aboutit à un « carrelage », puis des façades de maisons (vers 1914) où les fenêtres animent la multiplication régulière d'un rectangle, enfin à ses premières compositions ovales, tels les *Carrés colorés dans un ovale*, qui appliquent la répétition illimitée à une forme unique et orthogonale ; celle-ci deviendra bientôt l'élément exclusif de son « néo-plasticisme ». (« C'est pour en venir à la destruction des volumes que j'en vins à l'usage des plans », a-t-il confié à J. J. Sweeney, avouant sa significative ambiguïté).

Mondrian arrive alors à ce que le critique attiré du néo-plasticisme, Michel Seuphor, désigne, à propos d'une des continuatrices de celui-ci, Aurélie Nemours (préface à son exposition à Bergame en juin 1970) comme « la candide nudité des signes géométriques », de « simples variations sur l'idéogramme le plus élémentaire qui soit ». Or, cette recherche, en apparence dogmatique, Seuphor la relie bien à l'actuel « déchirement de l'âme humaine », où « le mystère s'étend dans la mesure où la science étend son empire sur l'univers... Nous sentons tous... que nous sommes à la dérive » ; dès lors « chacun de nous invente pour soi la perpendiculaire dont il a besoin

comme « ferme appui »... (terme cher à Mondrian) ». Ainsi ce théoricien voit, lui aussi, dans le retour à la géométrie pure la recherche d'un refuge contre l'angoisse générale.

La vogue du structuralisme en notre temps ne s'explique pas autrement ; elle est un signe corollaire dans un domaine bien différent de celui des arts plastiques. Piaget le voit bien : « L'espoir implicite de tous les structuralismes antihistoriques ou antigénétiqes est d'asseoir, en définitive, les structures sur des fondements intemporels, tels que ceux des systèmes logico-mathématiques ».

Ascétisme de la forme abstraite et abandon à la dissociation sans limite convergent d'ailleurs dans une hantise du vide, qui est peut-être leur destination secrète. Dans la première voie, Malévitch, puis Klein ont subi ce vertige : le *Carré blanc sur un fond blanc* du premier anticipe sur les *Monochromies* du second (le professeur s'est référé à des lettres inédites que celui-ci lui avait adressées : « Aucun dessin, aucune variation de teinte n'apparaît ; il n'y a que la couleur bien unie... idée abstraite, représentée de façon abstraite, etc... ») ; aux Etats-Unis, Morris Louis en viendra à la vacuité absolue de la toile (*Alpha-Phi*). La seconde voie, le pullulement, où s'étaient déjà engagés au XVI^e siècle les Altdorfer et les Bruegel, avides d'horizons et de ciels infinis, ne peut qu'aboutir par la pulvérisation au vide indifférencié. Le Dr Ferdières a observé : « Bourrer sert probablement à remplir le vide, ce vide qui caractérise le monde des schizophrènes... ».

Aussi le vide se pressent-il souvent à l'arrière-plan d'un art reflétant le déséquilibre fondamental et l'angoisse de son temps, emporté par une vocation d'élimination qui le mène de la « révision des valeurs » à la « contestation » de toute valeur établie. Le vide exerce une sollicitation répétée sur le développement de l'art du XX^e siècle : il menace l'homme, dès 1903, dans les *Parias* de Picasso, perdus parmi le sable, la mer, le ciel ; il hante les architectures de Chirico dès avant la première guerre mondiale ; il obsède les surréalistes, Dali, Tanguy, Delvaux, Magritte... ; plus récemment, F. Zeller en fait le thème de son *Ecce Homo*, où l'être humain se perd, avec sa seule ombre, sur un immense rivage de sable. En sculpture, Giacometti a consacré presque toute son œuvre au vide infranchissable qui sépare des êtres filiformes, écrasés par lui.

Il serait facile de montrer que cette double et corollaire tendance à l'abstraction arbitraire ou à la division poussée jusqu'au néant se retrouve dans les méthodes intellectuelles contemporaines, tentées par un conceptualisme sans contact avec le réel ou vouées à un morcellement croissant de la connaissance dans une spécialisation permettant à la pensée de fuir dans l'infime ses responsabilités de synthèse constructive. Dans un de ses derniers

textes Louis Armand soulignait « l'indiscutable disparité entre la façon dont on sait perfectionner tout ce qui se compartimente et celle avec laquelle on s'intimide et on louvoie dès qu'il faut faire œuvre de synthèse ».

*
**

L'étude des catégories de formes et des équivalences psychiques qu'elles traduisent nous a ainsi amenés à envisager l'abolition pure et simple de la forme par le morcellement et son association au vide, à mesurer sa portée significative, révélatrice des tendances d'une époque. Cet examen appliqué à la nôtre rend sensibles certains des dangers les plus profonds qui la menacent. Il montre que l'esprit humain ne peut cesser d'exercer son pouvoir de former ou, pour reprendre le terme philosophique, d'informer les données de son expérience sans être menacé d'une carence et d'un déséquilibre.

Aussi a-t-on cru opportun de souligner combien la méthode directrice du cours montre un moyen de réagir contre ce divisionnisme excessif de la connaissance, en cherchant dans la forme des éléments identiques d'apparence et obéissant aux mêmes lois, bien qu'ils appartiennent aussi bien au monde physique donné par la nature qu'au monde imaginaire créé dans l'art par l'esprit humain. La forme apporte un élément d'application universelle, donc de synthèse, dans les domaines réputés les plus différents et, en particulier, elle jette un pont entre la réalité objective ou une science théorique comme la géométrie, d'une part, et, d'autre part, les structures mentales corollaires du psychisme abstrait ou du psychisme affectif.

Un exemple a été choisi avec le pentagone, suivi depuis la structure moléculaire (le polymère H F 5), le dispositif d'une goutte de mercure animée par une vibration, l'arrangement vivant d'un végétal jusqu'à la composition d'une toile de Piero di Cosimo (*Visitation avec deux saints*, Washington) ou un plan architectural de Vignole (*Palais de Caprarola*). Identique à elle-même, une forme peut donc relier les divers plans du réel connaissable.

Ainsi, au demeurant, se trouvent confirmées quelques données fondamentales de la pensée maîtresse du cours, aussi bien la « connaturalité », reliant la matière établie dans l'espace et la vie mentale éprouvée dans le temps, que la définition de l'art, donnée antérieurement et le considérant comme une « tierce réalité », assurant la liaison entre cette double expérience : celle externe et objective du spatial et celle interne et subjective de la durée.

La partie antérieure du cours a donc permis de vérifier le bien-fondé de ses postulats, mais dans le domaine des formes fixes, exprimées par les figures fondamentales de la géométrie. C'est là que le travail était le plus facile et ses résultats les plus évidents car ces formes régulières et permanentes répondent aux besoins de la pensée rationnelle avide de divisions établies, immuables et superposables. (La géométrie traditionnelle fait large emploi, dans ses démonstrations, de ces identités et de ces transferts).

Mais, à mesure que les formes ne répondent plus à la seule division pratique de l'espace, excluant l'action du temps, elles échappent à l'appréhension spontanée de l'intellect. C'est ce qui se produit à mesure que l'introduction du temps entraîne l'influence des forces, les transformations, les mouvements et substitue au discontinu fixe la continuité changeante. Dès lors le concept seul de forme devient insuffisant, inopérant s'il n'est introduit dans un couple dialectique indissociable avec celui de force. A dater de B. Riemann, la déformation continue des êtres géométriques, la relation de la théorie des surfaces à celle des fonctions, ont fondé la topologie : étirement, distorsion, etc. modifient les formes sans toutefois leur faire perdre certaines propriétés fondamentales qui les définissent. Il est curieux que Léonard de Vinci (dont le cours a déjà montré qu'il avait marqué, lors de la Renaissance, l'introduction de la notion de temps) n'a pas fait autre chose à l'aide de ses « caricatures » que de poursuivre ce travail de modification subi progressivement par la forme théorique d'un visage ; la nature, au cours de la croissance biologique ou, plus indépendamment de la chronologie, dans les rapports d'organes, d'ossature, etc. entre espèces plus ou moins « évoluées », procède semblablement.

Une force, livrée à elle-même, se diffuserait dans l'espace. La confrontation avec « l'autre » l'oblige à se déterminer par rapport à lui, en particulier à se délimiter. Le professeur Brun, de Dijon, rappelait que, dans certains dialectes primitifs, *Moi* se confond avec *Ici*, et *Toi* avec *Là*. La vie sera une organisation unitaire de forces en quête de formes leur permettant de se constituer indépendamment des autres formes et forces. Dès lors tout dépend d'une exigeante et inlassable tension entre ces deux termes : la force livrée à elle seule aboutit à l'éparpillement dans le vide, la forme abandonnée à elle seule au dessèchement stérile dans l'immuable. (Ce sont ces deux aspects extrêmes et négatifs que nous présente le xx^e siècle à travers son art, nous l'avons vu).

L'urbanisme, au niveau de la création humaine collective, fournit un excellent exemple concret de l'équilibre requis par la vie entre l'expression, l'expansion des forces et la stabilisation des formes. L'homme doit s'établir, s'enclorre, sans cesser de mettre à profit les forces naturelles et sociales. On peut suivre les étapes de cet effort d'équilibre. « L'habitat extrait du

chaos extérieur » (Leroi-Gourhan) se détermine donc dans l'espace. Il semble que la forme la plus spontanée, adoptée déjà au stade animal, par exemple avec le nid, est circulaire, à l'image de la constitution de la cellule vivante ; la pensée humaine se borne à la régulariser. (Des habitats circulaires antérieurs à 40 000 ans ont été découverts sur le Dniestr, datant du début du moustérien ; certains, trouvés récemment en Abyssinie, dans la Vallée de l'Omo, par la mission Coppens, remonteraient beaucoup plus haut).

Le sédentarisme agraire renforce évidemment l'implantation spatiale, et la relie à un ordre conceptuel : alors se développèrent les dispositions orthogonales, fondées sur la croisée des directions principales perçues dans l'espace. La croix est, d'ailleurs, la forme symbolique qui fait passer du cercle au carré, combinés l'un et l'autre dans le Mandâlâ tibétain. En Orient (Angkor, Pékin, comme en Occident (du camp romain à Richelieu et à New York), l'*Urbs quadrata* accentue l'installation statique, la ville étant à l'origine implicitement le centre et le point d'intersection des voies de l'univers ; elle entend répondre à une perfection abstraite, géométrique.

Mais cette forme, se pliant à un schéma abstrait, va être confrontée à l'action des forces effectives : routes, voies d'eau. Une étude de l'évolution du plan de Paris à travers les siècles a montré les étirements, les déformations subis par la forme constituée, et sa réorganisation périodique par des enceintes concentriques, entérinant cependant la force d'allongement entraînée par le courant fluvial.

La civilisation industrielle, multipliant les forces de transfert, encourage l'irradiation, compensée par la restructuration circulaire obtenue désormais par des voies de transport dynamiques (Belts américaines, périphérique parisien), remplaçant les enceintes statiques. Mais elle ne réussit pas à entraver l'éclatement d'une extension désordonnée, de type quasi cancéreux, auquel les urbanistes doctrinaires opposent des plans autoritaires et radicalement conceptuels. Ainsi éparpillement et abstraction se confirment comme des signes conjugués du déséquilibre de notre temps (en 1800 les grandes villes détenaient 2 % de la population mondiale, aujourd'hui près de 40 % ; en 2000 on prévoit 62 %). Une étude de l'évolution de Lyon depuis ses origines a confirmé ces divers caractères successifs, en partie alternés.

*

**

La notion de force antagoniste de celle de forme, vérifiée par l'expérience, requiert d'être précisée. Elle désigne le principe d'action qui fait cesser l'état de repos (ou le caractère uniforme et rectiligne d'un mouvement) : l'époque moderne l'a supplantée par celle d'énergie, apparue déjà dans

Jean Bernouilli en 1707, et intronisée par Thomas Young, un siècle plus tard, pour suppléer la *vis viva* en usage de Leibniz à Carnot. Le physicien américain Mitchell Wilson reconnaît qu'elle a « donné au monde moderne une conception nouvelle de l'existence ». La matière elle-même, avec ses formes permanentes, n'apparaît plus que comme un aspect de l'énergie, mais stabilisée par les températures basses : au zéro absolu le mouvement moléculaire s'éteint. Les corps, ainsi que l'observe Oppenheimer, n'occupent l'espace en formes déterminées que parce que des « forces énormes » leur confèrent la « solidité ». Inversement, dès 1738, dans son *Hydrodynamica*, Daniel Bernouilli définissait la chaleur comme une « accélération du mouvement interne des particules ».

En dernier ressort, forme et force constituent un couple disparate : de la première relève ce qui est immobilisé, de la seconde tout ce qui modifie un état. L'inertie, image du fixe, qui permet la forme, n'est en définitive qu'un équilibre de forces, dont la symétrie est l'image. La relation d'incertitude d'Heisenberg a rendu encore plus sensible cette indétermination initiale où le spatial et le temporel laissent mal préciser leurs rapports.

A l'échelle où la matière peut entrer dans notre champ d'observation, elle s'offre encore à nous sous cette double espèce : force ou forme. C'est la force en activité que la chambre à bulles d'hydrogène rend perceptible au niveau subatomique. C'est la structure permanente, donc la forme, qui devient déjà évidente, au niveau moléculaire, avec les diagrammes de Laüe, alors que l'atome, intermédiaire, ne peut encore être décrit que comme un « nuage électrique ». De l'indétermination première où temps et espace, force et forme, restent encore mal dégagés, on passe, dès l'approche de la macro-échelle, qui est celle de nos moyens d'observation, à la séparation nette de ce couple, qui reste seulement uni par un lien dialectique.

Dès lors, à notre niveau de perception, nous constatons que, si la température s'élève, l'énergie cinétique des molécules se libère progressivement de la contrainte immobilisante, exprimée pour nous par la forme, et que, en s'accroissant, elle finit par l'abolir, après en avoir plié, de plus en plus, le régime à son action. La chaleur apparaît comme une des formes de l'énergie, en laquelle toutes les autres peuvent se transformer, soit par frottement, choc (s'il s'agit de l'énergie mécanique), soit par résistance (si elle est électrique), etc...

Il est notable qu'avec ses moyens propres, la pensée antique l'avait pressenti. Notamment Héraclite notait le rôle joué par la température (*Aetius*, I, III, 11 : « Lorsque la terre [le solide] est relâchée par le feu, l'eau [le liquide] se produit et quand celle-ci s'évapore, l'air [le gaz] prend naissance », etc.). Il pressentait la conservation de l'énergie (fragm. 73 : « La quantité de la

matière d'échange, le feu, demeure immuable... »). Il concevait même les dialectiques telles que celle qui, dans l'unité globale de l'énergie, oppose formes et forces (fragm. 50 : « ... comment ce qui s'oppose est d'accord avec soi : harmonie de tensions opposées », etc.).

Les états de la matière et les apparences formelles qui leur sont inhérentes apparaissent en définitive comme un dosage changeant, en fonction de la température, de deux variables inverses : les formes et les forces. La forme s'assouplit et s'atténue à mesure que se relâchent les contraintes qui immobilisent l'énergie. Elle ne s'affirme dans les figures, sur lesquelles s'est fondée la géométrie, que si, concentrée dans l'espace au maximum, elle ne tolère plus qu'une infime vibration moléculaire. Alors se constituent les formes fixes étudiées antérieurement. Si une liberté croissante de se manifester est impartie à l'énergie, alors apparaissent les formes dynamiques, par la transition du flexible et du mou. La nature les produit, par exemple, dans les explosions volcaniques, quand les structures cristallines des roches sont soumises à de hautes températures et entrent en fusion ; solidifiées à nouveau, par refroidissement, elles pourront soit cristalliser à nouveau (ex. : les « orgues » basaltiques), si la mutation est brusque, soit figer les dispositifs acquis dans le ramollissement (ex. : les coulées de lave). Ceux-ci peuvent correspondre aussi à l'état normal d'autres matières (ex. le brai). Les formes flexibles se manifestent dès que les liaisons moléculaires relâchées permettent la souplesse des continuités en chaîne, dans des couches minces, impliquant une moindre solidarité dans l'épaisseur. En géologie on les relève lors du plissement d'un bassin de sédimentation. Ainsi solidifiées elles offrent pourtant les mêmes aspects que les mouvements de l'atmosphère, essentiellement fluides, telles qu'ils sont relevés sur les cartes météorologiques, que ce soit en coupe ou en surface (cartes isothermes, « d'égal épaisseur », etc.).

Le seuil séparant les formes fixes des formes dynamiques est celui qu'il faut franchir en passant du rectiligne, de l'anguleux ou du circulaire au sinueux. Celui-ci se manifeste dès que la matière offre une certaine docilité aux sollicitations des forces, que celles-ci s'exercent sur une limite de contour (ex. : rivage) ou sur un tracé longitudinal (ex. : lit de cours d'eau). Il inclut un élément temporel : le rythme fondé sur des alternances et la continuité du passage de l'une à l'autre. Très souvent il épouse un mouvement et en marque le sillage, soit que ce mouvement ait été lui-même onduleux, soit même qu'il ait été rectiligne (trace sinuose dans l'eau d'un bâton rectiligne en déplacement rectiligne). Dans la fibre, le fil, au dispositif longitudinal, la matière adopte ce dispositif dans les trois dimensions ; quand ils sont parcourus par un influx (fil électrique, nerf...) forme et force se confondent en un commun trajet.

La transition entre la sinuosité, contour de résistance à la force, et la sinuosité, tracé de déplacement de la force, se suit dans un corps en fusion

qui perd progressivement sa consistance initiale pour se muer en simple coulée. La sinuosité, solidaire d'une force de croissance ou de déplacement, a été analysée dans le cours par des exemples visuels, depuis le stade moléculaire (molécules de corps gras), végétal (fibres), animal (reptiles) jusqu'aux actions humaines, elles-mêmes suivies des traces de déplacement (sentier) à la création artistique (dessin). C'est à ce dernier stade qu'un cours de psychologie des arts plastiques doit s'arrêter particulièrement.

*
**

Le rôle que joue dans l'art la sinuosité, significative du régime dynamique des formes, apparaît clairement dans le dessin. « L'art, a énoncé fortement Klee, ne reproduit pas le visible ; il rend visible. » Ses caractères typiques, tels qu'ils se déchiffrent, par exemple, dans la forme, permettent d'atteindre le substrat psychique qu'ils manifestent. Semblablement, dans une lettre inédite à Verhaeren, Odilon Redon énonçait : « Mon dessin a pour objet la représentation de l'invisible avec la logique et la vérité du visible ». Cette démarche n'est rendue possible et efficace que par la « connaturalité » du physique et du psychique, manifestée dans les formes, naturelles et imaginées, et affirmée précédemment. Elle vérifie le rôle presque biologique de l'art, raccordant ainsi monde extérieur et monde intérieur, qui, sans lui, n'auraient d'autre rapport que celui des actions réciproques, et pour l'homme, des sensations et des représentations mentales.

L'artiste classique, soucieux de valeurs permanentes, fondées sur l'immuabilité du rationnel, s'applique à constituer logiquement, c'est-à-dire froidement, des formes, pliées au régime de la fixité, telles qu'elles ont été analysées dans le cours de l'année précédente. Un seuil de transformation est franchi du jour où l'artiste s'intéresse à la force (énergie) et lui donne voix au chapitre. Alors le contour des formes perd la simplicité de définition que lui donnait, par exemple, un Piero della Francesca et fait place à la dominante sinueuse.

En une première étape, la force agira en distendant le contour, comme pour faire céder sa contrainte. C'est presque le thème principal de l'art de Michel-Ange (Esclaves luttant contre leurs liens). Le résultat de cet effort sera un amollissement, une fusion, un étirement des formes (Maniérisme), formant transition vers une nouvelle étape.

Un second seuil de transformation sera passé, comme dans la matière, lorsque la forme, au lieu de plier sous la pression adverse des forces, cédera à leur entraînement et « coulera » avec elles. Le contour s'identifie alors à

un courant sinuant à la fois dans le temps et l'espace. Cette mue est achevée dans l'art baroque (Tintoret, Rubens). Cette identification progressive de la ligne avec une force entraînante amènera l'introduction dans le dessin de tracés propres aux fluides en mouvement : principalement le tourbillon et sa spirale (composition de la *Vierge aux chérubins*, par Rubens).

Par la suite, il reste entendu qu'un troisième seuil de transformation se présentera au moment où l'artiste, animé à l'étape précédente par l'énergie physique ou psychique, entendra s'établir sur le plan spirituel. Il sera enclin alors à « dématérialiser » son art ; il estompera de plus en plus les caractères fluides, sinuosité et tourbillon (restés la base du dessin de William Blake), pour passer aux seules variations d'intensité, lumière ou couleur, et s'exprimer par elles (ex. : Rembrandt, Redon...). C'est le stade intermédiaire, celui des formes dynamiques, qui concerne le cours de cette année.

Ces étapes, parallèles à celles du déploiement de l'énergie physique dans le monde physique, marquent celles du déploiement de l'énergie psychique dans le monde psychique. Marcelle Wahl (*Le mouvement dans la peinture*, 1955) a montré qu'en effet le choc émotif, provoqué par un spectacle extérieur, ou la tension intérieure créée par une idée, un sentiment, provoque une « vibration intérieure qui est un véritable mouvement » et qui détermine « une accumulation d'énergie si considérable qu'elle doit à tout prix s'extérioriser dans l'œuvre ». Celle-ci, « réceptacle dynamique », restituera au spectateur « cette force en puissance » en créant chez lui, à son tour, « une vibration intérieure ». Et, en effet, Sir Jagandish Chunder Bose (dont Einstein utilisa la mécanique statistique), étudiant les plantes, y avait déjà relevé, dès 1934, une accumulation d'énergie résultant des excitations absorbées et provoquant leurs propres mouvements. D'ailleurs, près d'un demi-siècle auparavant Ferré avait mesuré au dynamomètre l'augmentation de force musculaire accompagnant toute sensation. Le besoin de créer de l'artiste n'est qu'une forme supérieure de cette excitation.

Le dessin, véritable sismographe enregistrant le geste et son impulsion, est le moyen le plus direct d'inscrire cette pulsion énergétique de l'acte créateur, chaleureux, que le contrôle de la pensée froide se charge de régulariser, en le canalisant, ou même de réprimer pour laisser dominer les formes conceptuelles. Par le dessin, en un processus analogue à celui qui donne naissance à la matière, l'énergie cherche à se constituer en forme, c'est-à-dire à s'installer dans l'espace.

L'étude de l'acquisition du dessin par l'enfant relève des étapes successives : la première, dans les trois premières années, est celle du « gribouillis » spontané, né de l'impulsion du geste ; la seconde marque le poids d'une notion, celle d'objet, coïncidant avec la tendance du tracé à se constituer dans l'espace, à y devenir forme délimitée. Y répond le rond, le « cercle initial »,

mettant au service d'un concept primitif la première « figure », née du mouvement naturel du bras et de la main pivotant circulairement autour de leur point d'attache. C'est seulement après, et par une lente progression, que l'enfant en viendra à vouloir faire coïncider de plus en plus cette stabilisation abstraite avec les formes perçues dans le monde extérieur, jusqu'à aboutir à une ressemblance figurative, sans cesse perfectionnée.

Le développement du dessin, chez l'artiste, est plus complexe, mais on y retrouve ces mêmes moments : l'impulsion initiale, si expérimentée que soit la main, garde le caractère de décharge d'énergie projetée dans l'espace : elle était observable dans le film de Clouzot sur Picasso, à la phase de départ de l'œuvre ; elle se vérifie dans les dessins de Victor Hugo, surtout dans ceux obtenus au cours d'expériences spirites où le contrôle rationnel était donc aboli.

Dans cette phase de jet, les formes propres aux fluides dominent : sinuosité et tourbillon, tendant à reformer une enveloppe circulaire régulière. Marcelle Wahl (op. cit.) avait déjà relevé la prédominance de « la courbe serpentine, l'arabesque » et celle de « l'enroulement circulaire, parfois même un véritable mouvement tourbillonnaire » et noté leur présence dans « l'eau d'un fleuve ».

Chez les grands émotifs-intuitifs, comme Rembrandt, le dessin est voué au maximum à la décharge d'énergie accumulée à la fois par les sensations reçues et l'élan intérieur : griffures, zébrures...

Une étude poussée du dessin de Daumier a permis de suivre la projection du griffonis nerveux initial, si évident aussi sous la main de Guerchin, de Tiepolo, de Delacroix, etc. On a pu le rapprocher de photographies de ruissellement d'eau. Ce lacis de parcours de force tend à se reconvertir en contour d'emprise d'une portion de l'espace, devenue zone-masse, globulaire, et à éviter la pure diffusion. (Semblablement en physique, dès 1932, Cockcroft et Walton n'ont-ils pas démontré l'équivalence de l'énergie et de la masse et leur convertibilité ?). Le tourbillon devient enveloppe, de même que, dans le liquide, il crée une poche d'isolement, où certains (Schwenk) ont vu le point de départ de la vie. On passe alors du dynamique au statique, de la forme ouverte à la forme fermée, distinguées par Wölfflin. Cette « prise de forme » autour d'un noyau de densité a même fait l'objet d'une théorie de Delacroix, fondant le dessin sur la transcription en « oves juxtaposées », dont il avait reçu le principe de Gros et de Géricault (Th. Silvestre). Balzac s'est fait l'écho, en 1832, de cette méthode (« On détache les choses du milieu où elles sont », *La Rabouilleuse*) qui, selon Delacroix, remontait haut ; en effet, en 1849, il relevait dans un « écrit de Léonard », tombé sous ses yeux, que celui-ci connaissait « le système antique de dessiner par boules : Il a tout découvert... ». On relève, en effet, des fuseaux ovoïdes dans certains des dessins

de Léonard. Ce système, en mettant l'accent sur le centre de masse, plutôt que sur la découpe du contour, donne à ce dernier toute licence de liberté graphique, de même qu'en peinture il a permis le *sfumato*.

Les dessins de Daumier, suivant ce processus, passent du griffonis de lancer à l'enveloppement des masses, effectué souvent à la pierre noire et précisé ensuite progressivement, par reprise au crayon noir et à la plume, d'ordinaire.

Arrivé là, Daumier complète l'organisation dans l'espace, instaurée par l'apparition des masses et leur détermination croissante, en construisant cet espace orthogonalement, par des verticales et des horizontales, qui dénotent une régulation logique et disciplinée : il stabilise et équilibre le milieu, le géométrisant, en une dernière étape qui, de l'impulsion, puis de la constitution en masses, mène à la représentation conceptuelle. L'énergie initiale, encore diffuse, s'est stabilisée progressivement et construite. La force s'est installée dans la forme, par une sorte de « refroidissement » de l'émission initiale, poussé jusqu'à la structuration rectiligne.

Ce passage du dynamique à la simple compacité, à laquelle s'arrêtent un Millet ou un Courbet, est rarement mené jusqu'à la rigueur cristalline, approchée seulement par certains dessins très accomplis de Daumier. Par contre il est effectué, au cours de son évolution individuelle, par Cézanne, parti lui aussi du tempérament méridional, expansif, pour atteindre au règne des structures orthogonales, conformément au classicisme méditerranéen.

A travers ces divers cas, on peut mesurer l'efficacité de la méthode préconisée, qui, après avoir classé les formes en groupes, répondant à une progression naturelle, en cherche l'équivalence dans le psychique, et dans l'art, qui en est l'expression. Elle permet une explication, non seulement des étapes de la création, mais de leur dosage selon les données particulières de l'artiste, qu'elles soient imposées par son tempérament propre ou son appartenance à un milieu ethnique ou culturel. L'étude du dessin de Daumier ou de Cézanne a montré les bases qu'elle fournit pour une analyse individuelle.

Elle serait aussi efficace dans l'étude collective d'une école : on y retrouverait, par une succession de stades formels analogues, le même processus d'inscription et de fixation de l'énergie dans l'espace.

L'école vénitienne a été choisie pour sa relative autonomie au sein de l'art italien. Dans le cas d'une école, rien ne correspond à la phase initiale individuelle du gribouillis, car la préexistence de modèles élaborés antérieurement situe le départ de l'école à un stade déterminé de l'évolution historique générale : elle ne naît pas, à proprement parler ; elle prend place dans une évolution en cours. C'est ainsi que l'école vénitienne trouve son point de départ dans le dessin gothique international, pratiqué et répandu par les

miniaturistes. Ce style calligraphique, onduleux, mettant en valeur les mouvements compensés de la main et déjà lisible dans les peintures de Jacobello del Fiore offre les caractères dynamiques, mais savamment policés ; il exercera son influence sur la première équipe de dessinateurs vénitiens du xv^e siècle, en particulier sous l'action de Gentile da Fabriano. Giambono, Giovanni d'Alemania, Jacopo Bellini et, à Murano, Antonio Vivarini sont marqués par cet usage du tracé sinueux.

C'est à partir de là que l'effort vers une prise de masse se poursuit. Il peut être observé dans l'œuvre de Giovanni Bellini : une densité croissante des volumes accomplit l'installation dans l'espace. Bientôt l'influence padouane du sculpteur Donatello, celle de Mantegna, devenu gendre de Jacopo Bellini, font passer à une phase de construction plus pétrifiée et quasi cristalline, où les arêtes, les angles donnent aux volumes une sévérité géométrique. Des comparaisons suggestives entre des œuvres de Mantegna et des photographies de cristallisations rocheuses dans la nature, où les reliefs orthogonaux s'associent de même à une fragmentation en dallage du sol, ont montré la similitude de cette vision artistique avec des formations naturelles. Cette mue est déjà sensible dans les dessins de Jacopo, vivement soucieux d'une définition cubique de l'espace.

Lorsque la phase de contraction et de fixation de l'énergie a atteint son maximum, dans ce régime de formes cristallines, aux angles coupants, un processus de détente lui fait suite. Il se manifeste d'abord par un maniérisme de la dureté, surtout évident dans l'École de Ferrare, mais passé dans l'école de Murano avec les Vivarini, et déjà dans celle de Venise avec Carlo Crivelli, né en même temps que Mantegna, vers 1430 : il pratique, de ce fait, les formes fluides, choisit le sinueux et le spiralé (chevelure de *Sainte Madeleine*), mais les taille paradoxalement dans la même matière dure et inflexible comme le silex.

Nanti de ce passé, Vittore Carpaccio, élève de Gentile Bellini et né peu après le milieu du siècle, dispose d'un dessin très étendu : il pratique, mais avec une certaine raideur, le jet et la griffure dans son premier élan, recherche dans une étude plus poussée la prise de corps arrondissant la masse, aboutit à la cassure et l'angulosité de cristallisation, recueillie des Padouans ; il accentue l'arête et la pointe jusqu'à composer parfois sur le losange (*Vierge en trône et Saints*, Cabinet des Dessins de Dresde).

Parvenue à cet « acumen », l'école vénitienne ne peut plus que se détendre et se « réchauffer ». Le revirement est accompli par Giorgione, dont tout l'art aspire à retrouver la fusion avec l'ambiant (forme et atmosphère, homme et nature, plastique et musique...) ; son trait parfois fondu par la craie retourne à la rondeur, mais son ami Titien, pratiquant le fusain sur papier

teinté, va bien plus loin dans cette voie, surtout avec l'âge. La forme commence à se résoudre dans la pénombre, grâce à un contour imprécis et gras, qu'on retrouve dans Palma Vecchio.

Le Tintoret accentue l'évolution : le trait cède aux forces ou s'asservit à leur expression ; il marque les resserrements, les bossellements, les torsions, en même temps que le rendu du mouvement abolit l'équilibre statique. Avec Schiavone le ruissellement et le bouillonnement des lignes commencent à « liquéfier » le dessin.

La dématérialisation succède, marquée aussi par la fréquence de la composition ascensionnelle, qu'avait si audacieusement pratiquée le Greco, élève du Tintoret (Girolamo di Tommaso, Pordenone, etc.). Quoique fils de sculpteur, Véronèse, qui s'en souvient seulement dans ses dessins poussés, désintègre avec nervosité la matière dans ses croquis et pratique un graphisme rompu, palpitant, saccadé, qui devient tremblement vibratoire avec Pellegrini, au XVIII^e siècle, au moment où G. B. Tiepolo, voué à la tache et au tracé nerveux en éclair, se laisse fasciner par le vide, cependant que Guardi morcelle sa touche dans un éparpillement hâché.

Ainsi se retrouve ce signe d'une fin de civilisation, la dispersion, cependant que Canaletto tente, par un mouvement corollaire, comme on l'a vu, de revenir à un dépouillement abstrait du rectiligne.

L'effort croissant, observé chez Daumier, pour intégrer par étapes l'énergie libre primordiale dans un espace établi et dans ses structures a donc été poursuivi jusqu'à l'extrême par l'école vénitienne en sa première phase de développement. Mais ce que la vie et l'expérience limitée d'un seul homme ne peut assumer, la longévité collective d'une école le permet. Aussi, cet accomplissement parachevé, l'école vénitienne a encore pu, faisant succéder au processus de tension formelle celui de la détente, parcourir le chemin inverse et le mener jusqu'au terme final de l'éparpillement et du vide.

Cette succession presque fatale de moments qui s'enchaînent peut, dans un destin individuel, se confondre avec l'aventure d'une personnalité. Tel est le cas avec Van Gogh. La période première, hollandaise, se greffe sur une tradition nationale, celle du dessin raidi, cassé, anguleux, construisant les formes et l'espace qui les contient, en perspectives rectilignes (*Jardin du presbytère*). A partir de ce métier, Van Gogh s'engage dans l'effort pour appréhender et fixer la masse. Sous l'influence, cette fois, de Millet et de ses penchants sculpturaux, il multiplie *Paysans* et surtout *Paysannes* fortement charpentés, sans renoncer à la raideur graphique.

Cette construction géométrique, transportée à Paris, se confronte avec le poudroisement impressionniste ; le dessin en garde un divisionnisme des petites

hachures, de la pigmentation ponctuée qui, en Arles, est confronté avec le vide de l'espace, des plaines immenses (*La Crau*) rappelant les panoramas de Van Goyen, de Koninck et traduit une angoisse schizophrénique, où se soupçonne la tragédie mentale prochaine.

L'énergie va alors s'opposer à cette dilution dans l'infini, éprouvée aussi en face des ciels nocturnes parsemés d'étoiles (*Les quais, la nuit*, en Arles). La température psychique monte, aboutit au tourbillonnement : toutes les ressources des tracés dynamiques, ondulations en flammes, tourbillons, sont alors mises en œuvre, mais elles ne cessent de se combiner avec le pullulement.

Le drame se resserre à Auvers : alors que la frénésie intérieure bouillonne, survoltée, la main et les nerfs, dégradés par la maladie, ne peuvent plus traduire son élan. La courbe, lancée pourtant dans une flambée furieuse, se brise, se morcelle en fragments gauches et raides.

Ce terrible désaccord, toujours plus marqué, est sans solution. Le suicide lui en apporte une.

Ainsi l'étude confrontée par les régimes de formes des aspirations, des intentions et des réalisations permet de suivre le drame jusqu'au point de rupture final.

*
**

Il apparaît donc, à travers ces diverses expériences, que si l'homme est soumis aux lois générales qui régissent les formes dans le monde physique, et qui expliquent, en de troublantes correspondances, ses propres situations intérieures, il y trouve un instrument d'expression de lui-même, qu'il tente de diriger.

La forme tend à imposer ses propres règles de développement, où alternent en un jeu compensateur, sa prépondérance, puis celle de la force, perturbatrice. L'artiste subit inconsciemment leur pression.

Mais, manifestant ainsi à la fois sa nature humaine et sa vocation d'artiste, il affirme, en opposition, une certaine liberté, par sa capacité de choix et par la qualité que de tout son instinct il imprime à ces données, si déterminantes qu'elles soient parfois. Partagé entre la pression autonome de ce que Focillon a appelé la « Vie des Formes », celle de son tempérament inné et des influences exercées par le milieu social et son point d'évolution, soumis donc à des fatalités nées de sa participation à la Nature d'une part, à la Société

d'autre part, il tend pourtant inversement à user de la liberté créatrice, dont l'art est le rappel le plus pressant, et dont la possibilité requiert le meilleur de lui-même.

PUBLICATIONS

René HUYGHE, *Delacroix et la Grèce*, Edition de la Banque Ionienne et Populaire de Grèce, à l'occasion du 150^e anniversaire de la Guerre d'Indépendance grecque, Athènes, 1971, 43 p., 38 pl. (éditions française et anglaise).

— *Puterea Imaginii*, trad. roumaine des *Puissances de l'Image* (Edition Meridiane, Bucarest, 1971).

— *L'Art et l'Homme*, trad. italienne (SAIE, éd., Turin, 1962), omis antérieurement.

— *L'Art et l'Homme*, tome III, trad. tchécoslovaque (Ed. Odeon, Prague, 1970).

— Discours de Réception à l'Académie française de Roger Caillois, le 20 janvier 1972 (Publication de l'Institut de France, n° 5, 1972, p. 27-45).

— Préface de *La Conquête des Energies* d'André Varagnac (Hachette, éd. 1972, p. 3-6).

— Préface à *Textiles chimiques* (Rowohlt, éd. Allemagne fédérale, 1971).

— *Cote d'Alerte*, dans *Le Figaro : L'homme dans l'engrenage (Mélange détonant)*, 30-12-1971 ; *Pour garder l'équilibre*, 24-2-1972 ; *A propos du Collège de France : Le Culturel contre la Culture*, 3-3-1972 ; *Revanche de la Nature*, 26-4-1972 ; *Pullulement*, 13-6-1972 ; *Vacances et Evasion*, 28-7-1972.

— *Paris, les conditions de sa survie* (dans *Preuves*, 4^e trimestre 1971, n° 8, p. 48-56).

— *Fin de l'Art ou art nouveau ?* (dans *Galerie*, n° 109, oct. 1971, p. 53-60, Entretien avec André Parinaud).

— *Science et Connaissance* (dans *Revue des Deux-Mondes*, avril 1971, p. 30-39).

— *L'Image dans l'Art* (*id.*, avril 1972, p. 3-12).

— *Sztuka nowoczesna* (Art moderne) (dans *Zycie i Mysl*, n° 1, Varsovie, 1972).

— Dans *Les monuments historiques de la France*, n° 1, 1972, p. 12-13 (à propos du Questionnaire des monuments historiques).

— Sur *Luis Reis Santos*, et *Reynaldo Dos Santos* (dans le *Diario de Noticias* de Lisbonne).

— Sur *Luis Reis Santos* (dans *Artes et Letras*, Lisbonne, 18-11-1971).

— Interview (dans le *Courrier du C.N.R.S.*, n° 2, octobre 1971, p. 4-7).

— *Les Formes dans l'étoffe, la nature et l'art*, résumé de la conférence faite à Munich pour le Comité international de la Rayonne et des Fibres synthétiques, en juin 1971 (*Textiles chimiques*, nov. 1971, p. 133 sqq.).

— *Venise en péril de mort*, texte de la conférence faite à Strasbourg le 5 octobre 1971 (Edition du Conseil de l'Europe, p. 7-38).

— En souvenir de *Fritz Lugt*, texte de la conférence donnée à l'Institut Néerlandais (Edition de l'Institut, 1971).

CONFÉRENCES

— *Thèmes-Clefs et Evolution de l'Artiste*, conférence donnée à Ascona, en août 1971 pour la Société Eranos.

— *Formes et Forces*, série de 3 conférences données à Lisbonne, en octobre 1971, pour la Fondation Gulbenkian et dans d'autres villes du Portugal : 1) L'Univers et l'Homme, 2) L'Histoire de l'Art, 3) La crise contemporaine.

— *Léonard de Vinci et Valéry*, discours prononcé au nom du Collège de France, au cours de la cérémonie d'hommage à Paul Valéry, pour le Centenaire de sa naissance, à l'Institut, le 16 mars 1972.

— *La Crise morale de notre temps*, conférence faite le 20 mars 1972, à la réunion plénière préparatoire au Colloque d'Arc-et-Senans, organisé par la Fondation européenne de la Culture, sur le thème de l'Homme en l'an 2000.

— Le Professeur a participé à une Table ronde au Centre américain, le 27 janvier 1972, sur le thème de l'Espace et du Temps, à propos de son ouvrage, *Dialogue avec le Visible*.

— Diverses conférences en France, Belgique, Luxembourg, Suisse, Angleterre, Ecosse.

DISTINCTIONS

Le Professeur a été élu membre de l'Académie d'Architecture et membre honoraire de l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.