

Psychologie des arts plastiques

(Fondation de la Ville de Paris)

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

Le cours, durant les années antérieures, a montré que les formes, dans leur diversité, résultent du degré de concentration et de stabilisation de l'énergie dans l'espace. Si la forme se détend et permet un jeu progressivement libéré des forces, se déplaçant au cours du temps, on passe des structures fixes des solides aux apparences mouvantes des fluides, encore continues et cohérentes dans les liquides, puis de plus en plus diffuses dans les gaz, jusqu'à une dispersion totale, où toute trace de la forme s'anéantit. Trois étapes, correspondant à l'action de la température qui s'élève, se distinguent nettement : les formes statiques, puis les formes dynamiques, enfin l'amorphisme, où n'intervient plus que la variation d'intensité. Formes statiques et formes dynamiques ont été définies dans leurs caractères propres, les années précédentes. Elles ont été observées comparativement par les artistes, en particulier par les paysagistes chinois : ils se sont souvent attachés à juxtaposer le roc anguleux, le liquide sinueux, la brume diffuse. Ils ont distingué et caractérisé ainsi ces trois étapes qui s'échelonnent entre deux pôles extrêmes, à savoir la forme exclusive de toute force manifestée et la force exclusive de toute forme distincte.

Mais si ces catégories définies de formes sont données dès la matière inanimée, on va les retrouver aux divers « niveaux » du réel, qui sont apparus au cours de l'évolution. A la matière primordiale s'est superposée la vie : active par définition, elle est particulièrement en accord avec les formes dynamiques, qu'elle a trouvées dans le liquide, où elle a pris naissance. Elle use d'elles pour élaborer les formes de croissance dont elle a besoin. Lorsque, à son tour, la conscience vient se superposer chez l'animal à la vie, comme un perfectionnement, elle braque d'abord son attention sur ce qu'elle perçoit des phénomènes du monde extérieur ; mais, en étendant ses pouvoirs, elle s'applique aussi de plus en plus aux phénomènes du monde intérieur, et, après les avoir simplement subis, cherche à s'en faire une image. Elle les transpose alors tout naturellement dans les seules apparences qu'elle puisse connaître par la vue :

celles de l'univers physique. Elle a donc recours à une figuration par relais : dès lors les formes auront pour fonction de représenter tantôt directement les réalités matérielles, tantôt indirectement, par valeur symbolique, les réalités immatérielles. Les formes sont ainsi dotées d'une apparence pour le regard, mais aussi d'un sens pour l'esprit. Déjà traductrices des états de l'énergie physique, elles le deviennent des états de l'énergie psychique ou spirituelle.

Elles peuvent donc être utilisées en art à quatre niveaux : pour leur capacité descriptive du réel (en tout ce qui concerne le figuratif), pour leur utilisation pratique (en architecture en particulier), pour la satisfaction de leur lecture (qui donne sa base à l'art décoratif), enfin pour leur valeur symbolique (dans la mesure où l'art, en s'élevant, tente la communication de la vie intérieure). On s'aperçoit que, pour une classification des arts (ce problème un peu vain qui a tant préoccupé l'esthétique) il serait valable de partir de leurs rapports, on pourrait dire de leur collusion, avec la matière : l'architecture, fonctionnelle, en dépend étroitement ; l'art décoratif s'y rattache par l'intermédiaire de l'objet auquel il s'applique ; les arts qu'on pourrait appeler d'expression se bornent à ricocher, à se réfracter, sur elle, en quelque sorte, pour renvoyer allusivement aux réalités psychiques.

Il est visible que l'art décoratif tient ainsi un rôle intermédiaire : il est fonctionnel et d'ordre architectural dans la mesure où il contribue à l'intelligence des parties constituant l'objet ; il se rapproche alors de la stricte géométrie ; mais il est expressif dans la mesure où il s'accorde avec une attitude mentale : vocation du définitif, associé à la perfection, chez le classique ; participation à la vie, à ses rythmes et à son élan chez le baroque. Il est notable que des substances chimiques perturbant l'état du psychisme, telles que la psylocybine, amènent des mutations dans le « style » du dessin, qui, pour le même sujet, peut passer du blocage rectiligne à la courbe mouvementée, c'est-à-dire d'une tendance classique à une tendance baroque.

Au surplus, à chacun de ces niveaux, l'art ne vise plus que la valeur qualitative : car, même quand la forme se définit par ses mensurations dans l'espace, il n'en use qu'à des fins esthétiques, par la recherche plastique. Il franchit ainsi un autre seuil ; il sort du champ des causalités physiques où tout est régi par un strict déterminisme et il s'ouvre celui des finalités, qu'implique la quête créatrice des valeurs.

Il apparaît donc, en résumé, que tout d'abord les formes traduisent le degré de stabilisation de l'énergie dans l'espace. Cette conception se fait jour dès le XIX^e siècle. Spencer l'a formulée. Elle préoccupe Schopenhauer, qui l'exprime dans *Le monde comme volonté et comme représentation* : « La matière étant l'aspect visible de la Volonté » (nous pourrions dire aussi : de l'Énergie), « il ne peut y avoir de forme sans substrat matériel, ni inversement de corps sans des forces qui y résident. Force et matière sont insépara-

bles parce qu'au fond, elles ne font qu'un ». Cette double tendance se retrouve en électricité : elle fut découverte d'abord au XVIII^e siècle comme statique, donc potentielle et, plus tard, comme cinétique ; dans un cas les électrons cèdent aux forces de liaison, dans l'autre à une force déterminée créant un écoulement : le courant. Là encore l'énergie peut se stabiliser ou manifester son dynamisme.

Du point de vue de l'observation humaine, l'énergie, dans la matière, est en suspens entre deux extrêmes, où elle cesse d'être perceptible : l'immobilisation complète dans les formes fixes du solide, ou la dispersion, quand la matière est volatilisée par les plus hautes températures. Le dualisme ici apparaît total.

*
**

Les constatations théoriques demandaient à être vérifiées par l'examen des œuvres d'art. Le peintre, dans le monde visible, est tout d'abord amené à opter, au gré de son tempérament et de ses visées esthétiques, entre des apparences de caractère très différent, selon que l'énergie, plus ou moins fixée dans des formes statiques ou dynamiques, se concentre ou se libère. La période impressionniste offre un éventail d'observation particulièrement ouvert, du fait que les peintres ont été, alors, pour la première fois, tentés d'atteindre la limite où l'énergie, échappant à toute contrainte formelle, se manifeste exclusivement par la lumière, son intensité, ses variations. Mais si les Impressionnistes ont poussé jusqu'à ce point extrême, par une audace sans précédent historique, ils ne sont pas pour autant devenus insensibles aux autres rapports d'équilibre possibles entre l'énergie motrice et la forme stabilisatrice. Peut-être même le problème majeur, qui s'est posé à eux au cours de leur carrière, a-t-il été le scrupule de renoncer aux solutions différentes, auxquelles l'art s'était tenu avant eux.

La grandeur de Cézanne est d'en avoir eu la conscience la plus ample. Dans sa première manière, où son tempérament l'emporte, comme il est naturel dans la jeunesse, il se rallie au baroque et donne une préférence presque exclusive aux formes dynamiques, parfois poussées jusqu'à une véhémence emportée. Il découvre ensuite l'apport impressionniste de la vibration lumineuse, mais il voue le reste de sa carrière à essayer de concilier ces expériences acquises avec celles qu'elles semblent exclure : le cas où l'intensité se traduit par la rigueur contrainte de la forme. En 1870 son *Paysage de neige à l'Estaque* est encore tumultueux et tragique, construit sur une montée diagonale onduleuse. Vers 1878, le même site lui suggère une construction rigide de droites, où domine l'horizontale de la mer. Et bientôt couleur et forme (« les plans dans la couleur » dit-il) s'associent dans la lumière (« quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude »).

Renoir, après s'être livré avec ivresse au dynamisme de la clarté et du chromatisme, connaît après 1880 une phase qu'on a pu appeler sa « crise ingresque », où il en vient (par exemple dans les *Parapluies* de la Tate Gallery) à une certaine monochromie sévère et à un découpage aigu des contours ; mais, désormais, il cherche lui aussi à concilier la densité du concret et l'éclat des rayonnements en substituant à la forme, précisée par le dessin, la masse, de préférence charnelle (femmes, fruits, fleurs...), qui suggère à la fois la lourde présence matérielle et l'intensité irradiante.

De même, Monet, qui poussera jusqu'à l'extrême vertige l'explosion de l'énergie diffuse, a recours vers la même période à la solution de la masse et dans ses *Falaises d'Etretat*, en particulier, il célèbre l'affrontement antagoniste des deux puissances : la solidité statique du roc et le déchaînement du flot qui l'attaque.

*
**

La diversité des « états » de l'énergie s'échelonnant de la forme compacte à l'éparpillement vibratoire offre donc à l'observation du peintre l'étendue de ses registres. Mais il ne s'en tient pas là : il lui est tout aussi loisible d'expérimenter par son art les différents « niveaux » où elle peut se situer, du positif au spirituel. Pour mesurer la complexité de cette double quête, celle des « états » et celle des « niveaux », il était opportun de suivre son détail par l'analyse de l'œuvre d'un artiste et, pour qu'elle soit plus démonstrative, de prendre celui-ci de préférence dans une école qui, tel le cubisme, a donné la priorité aux recherches concernant la forme. Braque a été choisi.

Fils de cette Normandie où les artistes, de Poussin à Géricault et à Monet, ont été souvent mus par un sens particulier de l'énergie, Braque apparaît, à partir de ses débuts, partagé entre le désir de la traduire dans sa concentration, qui souligne la forme, ou dans son expansion, qui exalte l'intensité. Il oscille entre ces deux ressources, par phases alternatives et compensatrices. C'est ainsi qu'après une période initiale de réalisme solide, il participe au fauvisme naissant et cherche dans l'outrance de la couleur et de la lumière associées à une touche elliptique et mouvante à manifester une force véhémente.

Mais le reflux se produit tôt ; il juge la peinture fauve et confie à Dora Vallier : « J'ai compris que le paroxysme qu'il y avait en elle ne pouvait pas durer ». Il sent que désormais son « exaltation n'est pas la même : les objets ont apparu ». Il se jettera alors dans une analyse exclusive de la forme, proscrivait presque le coloris qu'il ramène à des teintes neutres, et préparant le jeu de construction du cubisme : tout d'abord il ressaisit la forme de l'objet dans un contour enveloppant et, dès 1908, va même chercher dans l'exemple

cézannien celui de la concentration prismatique. Mais très vite, par une nouvelle oscillation, il renonce à la fixité unitaire de l'objet, qu'il obtenait ainsi, et le désarticule en facettes éparpillées, où la fréquence des diagonales conjure la stabilité de l'aplomb : c'est la phase du cubisme analytique.

Toutefois il reviendra, surtout après la guerre, à l'évidence de l'objet, fortement soumis à une stylisation intellectuelle, dans une gravité concentrée de la couleur et une sorte de recueillement musical. La densité triomphe à nouveau et caractérise alors natures-mortes et paysages.

Derechef, à peu près à partir de son retour en Normandie, vers 1929, il connaît une nouvelle et longue phase expansive avec une montée de la couleur clarifiée, et de la joie (les titres l'indiquent encore dix ans plus tard : *Nappe rose*, *Nappe bleue*...), l'introduction de lignes onduleuses, les compositions disjointes. Mais, dès 1938, le mouvement inverse se manifeste à nouveau, avec un retour à la gamme sombre et l'évocation de la mort dans les sujets (*Vanitas*).

Ainsi, jusqu'à cette date, le développement de l'œuvre de Braque est dominé de façon exemplaire par cette alternance compensatrice entre la contrainte de l'énergie exprimée par la forme et son expansion opposée dans les forces actives. C'est une sorte de flux et de reflux. Peut-être n'est-il si caractéristique dans l'œuvre de Braque que par le contraste de son tempérament typiquement français, donc stabilisateur, et des tendances de l'art moderne, aventureuses et discordantes, auxquelles il s'est associé.

Mais la phase à laquelle nous arrivons rend sensible le second aspect évoqué plus haut : la mutation progressive qui fait passer du simple effet concret et matériel des formes et des couleurs à l'expansion symbolique du spirituel, en parcourant les « niveaux » de l'énergie.

Déjà avant la guerre, on perçoit un glissement de l'étude de l'objet à la méditation sur lui. La nature-morte devient un intérieur dont le sens intime est parfois souligné par le contraste de la fenêtre ouverte sur l'extérieur. De grandes figures recueillies, souvent mystérieuses, apparaissent (*La Nuit*, 1951). Le problème d'un au-delà s'ajoute à celui des apparences. Et l'oiseau, introduit dès la seconde grande guerre, joue un rôle croissant dans la série des *Ateliers* ; en 1953, il envahit de son vol le plafond du Louvre et se multiplie, noir ou blanc (*A tire d'Aile*, 1956-61), comme une obsession symbolique de l'arrachement au terrestre, un appel à l'ascension, à la transcendance.

Ce passage, cette montée depuis les incarnations concrètes de l'énergie jusqu'à ses élans les plus spirituels se retrouve au long de la vie de plusieurs grands artistes, que ce soit Titien, Rembrandt ou Delacroix, comme un progrès, chez certains êtres, de la vie morale contrebalançant le déclin physique.

Dans l'art immédiatement contemporain, l'importance prise par les programmes et la théorie rend la recherche plus systématique et entrave ce libre jeu expressif de l'être et de ses réactions en face des énergies naturelles. Toutefois certains artistes postérieurs à Braque en restent encore exemplaires. Tel est le cas de Jean Aujame, né en 1905 et mort en 1965, car il a su garder ses distances avec les dogmes esthétiques trop contraignants. Son cas est particulièrement intéressant du fait que sa peinture apparaît consacrée à l'exaltation de l'énergie extérieure et intérieure. Au surplus, M. Jean Rudel, qui assiste le Professeur dans son séminaire, a pu étudier les nombreux écrits d'Aujame dont il a publié une partie ; l'examen des textes peut donc corroborer celui des œuvres.

Pendant sa jeunesse Aujame se voue à l'énergie libérée et dynamique : paysages où la profusion végétale, le déchaînement des éléments, le vent, la pluie, la mer, introduisent une animation véhémement, nus charnels d'une sensualité ardente (*La Chambre enflammée*, 1930), et visions lyriques où les humains fusionnent avec la nature (*Les hommes dans l'eau*, *Les hommes dans la baie*, etc., 1930). Aujame parle à propos de lui-même de « sentiment dyonisiaque » de « tout un panthéisme où l'être se fond dans l'un des éléments... feu et eau surtout »).

Mais l'aspect compensateur, celui de la forme organisée, fixatrice de l'énergie, lui apparaît : « Toute peinture comporte justement beaucoup de vie et beaucoup d'abstraction ». Surtout après 1950, il s'intéresse aux minéraux, en particulier à la lave, qui, encore lisiblement, est la pétrification d'une coulée ardente ; mais, pour lui, ils ne sont pas morts, il y perçoit et y fait sentir une force latente qui y couve comme un mystère. Parfois, ce fervent du dessin dynamique et onduleux retourne alors aux duretés anguleuses du cristallisé, parfois aux courbes régulières et symétriques, donc statiques elles aussi, de l'ovoïde, « forme parfaite » (« J'en ai tant besoin d'une forme parfaite et elle me fuit sans cesse ! »). Ainsi se trouve-t-il partagé entre deux tentations : interpréter l'énergie comme puissance propulsive et perturbatrice, ou comme force de cohésion aboutissant à la forme établie.

Mais, en même temps, Aujame aussi est sensible à la gradation des énergies s'échelonnant de la plus matérielle à la plus spirituelle ; il entend l'appel qui entraîne l'homme vers les niveaux les plus élevés, où il place son épanouissement, en conformité avec cette logique évolutive de l'univers dont il représente le terme actuel. Sensible dès ses débuts à l'énergie matérielle et à la vitale, voué alors à leur expression sensuelle, il perçoit en elles une voie d'accès à des étapes plus épurées : l'art devient alors « une perpétuelle tentative de purification. En effet y entrent les désirs les plus scabreux et les plus confus ». Mais il a « pour effet de sublimer ces désirs plus ou moins honnêtement avoués ». Car « une perpétuelle quête du plus pur, du plus vrai, du plus avoué

de soi est nécessaire ». Alors l'art lui apparaît « illuminé par une présence infuse absolument divine ». La « justification » des arts, qu'ils « portent en eux-mêmes... est l'évidence de cette tension sublime » qu'Aujame dénomme « la chimère de l'or spirituel », présente dans la symbolique de l'alchimie. Jung l'a montré, de même qu'il a relevé dans le « processus d'individuation » cette poussée ascensionnelle, par laquelle l'homme sent qu'il accomplit sa destinée propre. Aujame l'a lucidement perçue ; une étude de son œuvre suivie chronologiquement en montre l'affirmation croissante.

La poussée ascensionnelle s'exprimait déjà, plus concrètement, dans la forme hélicoïdale, étudiée, dans le cours antérieur, depuis l'art ancien (l'escalier du *Philosophe* de Rembrandt, par exemple) jusqu'à l'art contemporain (un escalier analogue dans le tableau qu'un jeune artiste, Patrick Vendrely, a significativement intitulé *La poursuite de moi-même*). Il s'agit donc bien d'une constante profonde et instinctive que l'art traduit. On la trouverait exprimée cette fois par un écrivain, quand Gheorgiu (*L'œil américain*, p. 22) souligne que si « la partie terrestre de l'homme est soumise à la gravitation et attirée par le bas, sous l'action de l'énergie physique », l'autre moitié, spirituelle, « est soumise à l'attraction vers en haut... Il aspire à s'élever, à gravir, à progresser ». Il faut voir ici l'action et le sens de cette énergie différente, dont relève en particulier l'art, qui peut se nourrir même des pulsions les plus instinctives de l'homme, mais toujours pour les transmuier en recherche de la qualité. L'esprit superpose à la simple conscience un besoin du transcendant, dont l'art est une des expressions les plus distinctes.

Le matérialisme foncier de l'ère contemporaine contrarie cette aspiration innée ; il tend à ramener l'homme au point de départ d'où s'est élancée, à travers l'évolution, la poussée dont celui-ci est l'aboutissement et qui le justifie. Aujame diagnostiquait : « Tirailé entre une spiritualité refoulée, qui l'accable de remords et une matière organisée, qui le tyrannise en le servant et le terrorise en lui offrant sa puissance, l'homme moderne a le choix entre la solution Calibran et la solution Ariel ».

*
**

Cette vocation ascensionnelle, rendue lisible par l'art, trouve en quelque sorte une confirmation dans la structure du système nerveux et cérébral, qui constitue le support physique de la vie mentale, née avec les animaux et qui est portée avec l'homme à son plus haut développement. La logique ascensionnelle de l'évolution y est inscrite, à partir de l'éclosion du psychisme, venu se superposer aux degrés antérieurs : la matière, puis la vie.

En effet, le système nerveux humain a conservé les éléments apparus et perfectionnés successivement dans la chaîne animale ; au surplus, l'homme parcourt ces étapes, au cours de son propre développement et à partir de la gouttière médullaire de l'embryon qui se refermera pour préparer la moelle épinière et la vésicule cérébrale, destinée à s'épanouir en cerveau. Cette moelle épinière répond à la primitive chaîne ganglionnaire, absente encore chez les protozoaires, mais acquise par les coelentérés, les insectes, etc. Avec elle on reste dans le domaine élémentaire des stimuli et des réactions automatiques, première promesse d'un psychisme encore limité à de purs mécanismes.

Le bulbe, cet « allongement » de la moelle, vient alors gérer une activité nerveuse limitée aux fonctions vitales internes, au métabolisme. Puis le cervelet l'étend aux rapports avec l'espace, en veillant en particulier à l'équilibre et même, dans sa partie la plus récente, aux mouvements des membres volontaires. Mais ce ne sont encore que comportements stéréotypés.

Dès lors s'ébauche et s'accroît la vie psychique proprement dite, s'élevant de l'inconscient à la conscience. Le paléo-encéphale, qu'enveloppera le néo-encéphale, correspond aux activités primitives de l'animal : le cerveau « reptilien », autour de l'hypothalamus, veille seulement aux régulations viscérales, aux pulsions élémentaires des instincts primitifs, puis le système limbique, acquis par les paléo-mammifères, entoure le thalamus, où sont reçues les sensations, première connaissance du monde extérieur, retransmises vers le cortex. La mémoire s'ébauche. On parvient là, comme il a été dit, à la « matière brute de la conscience » et au premier comportement émotionnel. Les simples mécanismes sont dépassés et une capacité élémentaire de choix se manifeste.

Mais, avec le cortex, conquête des mammifères supérieurs, se précise la représentation permettant l'exercice de la conscience lucide et organisée. Encore comporte-t-il six couches superposées en liaison avec les centres précédents et organisant leurs apports. Là se fait le passage de « ce que l'on sent » à « ce que l'on sait » (Koestler).

Un pareil ensemble où se lisent si évidemment les étapes menant de l'obscur organisme à l'intelligence maîtresse d'elle-même constituée « une montée vers plus de conscience et de pensée » (Piveteau). Il culmine dans le spirituel. Toutefois il doit rester cohérent dans l'intime collaboration de toutes ses parties. Or il apparaît que la vie moderne, surtout depuis que la science positive a pris en régie la vie intellectuelle, tend à isoler certains éléments plus efficaces de son point de vue : l'information extérieure objective, permettant la connaissance des faits, à travers des signes mesurables, qui réduisent au quantitatif, et leur mise en œuvre par un réseau d'associations abstraites. Un tel système, s'il s'isole comme il se produit de nos jours, fait perdre l'usage de l'intuitif, de

l'affectif, de ce que, d'un mot général, on a appelé le subjectif. Sans ce concours, on atteint l'abstraction, mais non l'épanouissement spirituel.

L'art, au contraire, maintient et assure la collaboration intime des divers niveaux, depuis l'inconscient et le sensoriel jusqu'à la plus fine sensibilité et la plus lucide intelligence, en les entraînant dans une recherche exclusive du qualitatif. Il corrige donc cette croisance que Judson Herick a qualifiée d'« emballée » et qui entraîne l'homme à négliger ses sources profondes et primitives pour ne plus user que la part la plus « cérébrale » de son intellect. Alors, en effet, s'établit, d'une part, une dichotomie dangereuse entre le sensible, qui retombe sur lui-même et se trouve ramené dès lors vers des formes instinctives et animales, la cruauté, l'érotisme, — et l'abstraction sèche, séparée de tout contact profond avec l'existence vivante, avec « l'élan vital » et s'engageant dans des voies systématiques et arbitraires. Les linguistes savent fort bien l'importance de ne pas isoler l'une de l'autre l'intonation, qui communique affectivement, et le langage organisé, qui manie des éléments types et même stéréotypés, purement abstraits.

D'autre part, l'intelligence se réduit, cultivant ses propres mécanismes, à n'être plus que fonctionnelle ; elle devient trop autonome ; elle cesse d'être la pointe la plus aiguë et la plus consciente de cette ascension du matériel au spirituel que l'homme seul assume en pleine responsabilité. Elle risque ainsi d'écarter celui-ci de ce qui apparaît comme sa raison d'être au sommet d'une évolution qui atteint en lui sa prise de conscience : sa perception d'une échelle de valeurs, au service de laquelle se mettent également les révélations de la sensibilité et les structures de la pensée. C'est exactement ce que poursuit l'art, comme une image « appliquée » de ce que doit rechercher l'homme, par l'exercice non seulement de sa faculté d'organiser ce qui est, mais de sa faculté de créer ce qui n'est pas encore. Il passe ainsi du règne de tout ce qui est déterminé à celui de ce qui est libre et permet la recherche de valeurs à ajouter au monde. Alors l'homme remplit le rôle qui lui semble assigné par la logique inhérente à l'évolution : celui de « pointe chercheuse » en tête du mouvement qui entraîne l'univers dans le cours du temps vers un but indéterminé, situé peut-être à l'infini, mais dont la direction du moins est lisible.

*
**

SÉMINAIRE

Technique et Expression

Situé dans le cadre des études inaugurées l'année dernière et concernant les rapports entre *technique* et *expression*, le séminaire de 1974 a été plus particulièrement consacré à l'œuvre du peintre Jean Aujame, tué accidentelle-

ment en 1965. La création de ce dernier — trop mal connue encore — apparaît comme un exemple typique d'une expression plastique dominée par le souci de traduire une vision mythique du monde. Elle constitue également un témoignage de l'angoisse de l'homme moderne à la fois devant son destin et vis-à-vis d'un ordre « cosmique » dans lequel il se trouve impliqué. En proposant en outre une figuration icônique, de sens métaphorique et de forme symbolique le plus souvent, la production picturale d'Aujame se distingue du développement d'ensemble d'une récente peinture contemporaine beaucoup plus attirée par les jeux de l'invention plastique que par le besoin d'une « signification ».

Enfin l'exemple d'Aujame permettait de renouer à travers le temps avec les démarches « mythiques » d'un Redon ou d'un Gauguin, mais avec un système de référence bien différent. Cette étude offrait un autre attrait indépendamment de la qualité de l'œuvre : celui de pouvoir utiliser une méthode réduisant au minimum les dangers d'une interprétation subjective, grâce à l'abondance et à la diversité de la documentation. Ainsi a-t-on pu disposer d'un ensemble considérable de tableaux et de peintures murales immédiatement visibles à Paris ou en province, d'un fonds d'atelier très important comprenant, outre de nombreux carnets classés chronologiquement, une petite bibliothèque où se trouve encore entreposée la majorité des livres préférés d'Aujame. On a pu consulter aussi des cahiers de classement des œuvres, et surtout plus de vingt cahiers d'écrits, souvenirs et études sur l'Art, sans compter d'innombrables coupures de journaux...

Tout cet ensemble conservé par Madame Aujame avait été mis très libéralement à la disposition de M. Jean Rudel, chargé de la recherche dans le présent séminaire, auquel il a apporté un constant et précieux concours. A ces moyens matériels, il convient d'ajouter la présence au séminaire de familiers et d'anciens élèves d'Aujame qui ont permis à Jean Rudel d'accroître encore les garanties de l'étude : le Professeur constituait lui-même un « témoin », puisqu'il avait été un ami d'enfance de Jean Aujame.

C'est à partir d'une projection d'ensemble de l'essentiel de la création d'Aujame (avec plus de 300 diapositives en couleurs réalisées par M. Rudel, depuis trois ans), qu'on s'est d'abord efforcé de souligner les étapes successives que le peintre avait lui-même qualifiées dans un document autographe retrouvé parmi les tout derniers papiers de l'été 1965. A travers un rythme marqué longtemps par l'alternance d'expérimentations plastiques et de modifications thématiques réapparaît avec insistance une tendance symbolique à suggérer une certaine vision d'un « ordre cosmique » dont la peinture serait une image. Trois « thèmes » directeurs apparaissent ainsi peu à peu, organisant un mythe, fondé sur une vision « métamorphique », pour reprendre l'expression d'Aujame, sur un mythe celtique de « fixation auvergnate », puis sur une analogie alchimique.

La lecture des souvenirs écrits entre 1939 et 1945, et remontant jusqu'aux années de l'enfance où apparaît toute une « accumulation » de propositions réalisées bien avant 1937, en attendant leur plein accomplissement, permet de découvrir chez Aujame une attention précoce aux réalités « naturelles » de la plante, de l'insecte, puis de la chair féminine, la force d'une imagination allant jusqu'au mimétisme, son amour pour le dessin et la couleur. Le Professeur devait, de son côté, insister sur l'état d'angoisse qui allait si bien marquer le psychisme d'Aujame, surtout vers 1937 ; alors déjà l'artiste affirmait son inquiétude devant les grands problèmes de l'heure au point de se refuser désormais à une peinture de « pure délectation ».

On retiendra également l'importance des acquisitions culturelles lors des années de lycée ou postérieurement, marquées en particulier par les lectures de Shakespeare et par l'influence des recherches de Piaget et de Bergson. De cette époque date aussi son admiration profonde pour l'œuvre des grands Vénitiens, de Vélasquez, de Rembrandt, de Delacroix et de Renoir, admiration encouragée par l'amitié d'Elie Faure.

Mais la véritable originalité de la peinture d'Aujame ne s'affirme vraiment qu'à partir de ses séjours auvergnats. Tout son fonds culturel « classique » se revivifie alors singulièrement, surtout après l'installation de son deuxième atelier en 1950, à Sauvagnat-Sainte-Marthe, près d'Issoire, dont il va faire la terre d'élection de son mythe. C'est là réellement, bien après ses anciennes expériences de la Creuse avant 1938, qu'il a développé son univers de métamorphoses à partir du végétal, de la pierre (des galets de rivière surtout), de l'insecte ou même de la jeune femme nue promue au rang d'une divinité nouvelle de la vie. Libéré peu à peu d'une ancienne inspiration mythologique d'origine littéraire, il lui a substitué le mythe de sa propre imagination associé aux reviviscences d'un monde celtique « rêvé » et aux formes partout présentes d'un univers roman qu'il lui associait directement, non sans invoquer tout art qui, à ses yeux, menait à « l'essentiel du mystère de la vie et de la mort », depuis le masque nègre jusqu'aux formes érotiques de la sculpture indienne...

On ne peut alors que penser à l'aventure de Gauguin en pays maori. Mais ici la recherche des « anciens cultes » se fonde sur une vision symbolique de la nature auvergnate et sur la réalité nouvelle de tout un peuple d'hybrides aux visages étrangers et parfois inquiétants. La hantise de la mort, le sentiment du passage sont devenus, grâce à l'Auvergne, les aspects fondamentaux d'un univers où tout fondement n'est que métamorphose, « stratification de l'âme », sinon métempsychose.

Aussi ses rêveries shakespeariennes, bien que toujours présentes à son esprit, ont-elles pris une signification toute nouvelle dans le milieu des forêts surtout, des eaux lacustres et des nuits peuplées « d'étranges compagnons ».

Le monde ambiant, de même que ses propres recherches picturales, lui a révélé, par une analogie fondamentale, que tout l'univers est *transmutation*, comme la peinture elle-même. L'artiste lui apparaît comme un nouvel alchimiste à la recherche d'un « or spirituel », d'une réalité autre que celle figurée, mais qu'on ne peut atteindre par une démarche physique, car la matière est chose vivante et en perpétuelle évolution. A partir de 1950, on discerne alors dans sa figuration peu à peu des signes empruntés à l'iconographie alchimique, mais aussi davantage d'images significatives. Si, comme l'a montré M. Dreano, neveu du peintre, l'œuvre d'Aujame a été sensible aux propositions surréalistes sans y adhérer vraiment (quoiqu'il admirât Ernst), c'est beaucoup plus vers une pensée symboliste bien mise en valeur par Jung et Bachelard, qu'il s'est de plus en plus tourné, au point que nombre de textes de ces derniers pourraient, selon M. J. Rudel, apparaître comme des commentaires directs de l'œuvre d'Aujame. M. Pinon, de son côté, a souligné toutes les correspondances exactes entre l'iconographie alchimique et celle perceptible à travers la figuration aujamiennne. C'est le processus alchimique lui-même qui a surtout caractérisé l'œuvre du peintre, comme l'ont prouvé la citation de nombre de ses propres textes ainsi que l'analyse de sa morphologie picturale : celle-ci apparaît bien comme une manière en évolution dans un univers de mutations où toute chose procède d'une autre, en « esprit » et matière à la fois.

C'est pour cette raison que la peinture d'Aujame redevient, en plein *xx^e* siècle, une proposition spirituelle dont la dynamique (le professeur y a insisté) nous entraîne bien au delà de sa propre existence et est confirmée par la rencontre qu'il fit à la fin de sa vie avec la pensée de Teilhard de Chardin (dont il possédait plusieurs livres).

L'idée d'une œuvre qui comporte son propre dépassement et n'est plus seulement récit, mais vision, devait être illustrée au cours du même séminaire par M. Arasse, assistant de l'Institut d'Art de Paris I.

En effet, pour lui, la peinture représentative de l'âge classique (*xvi^e* - *xviii^e* siècle) ne peut pas être ramenée à une représentation de la réalité extérieure. Elle vient des éléments tirés de la perception visible pour créer un certain monde figuratif qui constitue un ordre de l'imaginaire. La peinture devient, chez les plus grands, une action au service d'une idée philosophique ou d'un sentiment spirituel ; le spectateur est appelé, par les prestiges de la peinture, à participer à cet ordre et à le reproduire dans la réalité (la relation réel-représentation peut ainsi être renversée). Cet état de choses est particulièrement sensible dans le thème du « tableau dans le tableau », où l'image secondaire insérée dans l'image principale fonctionne comme une affirmation très forte de la signification du tableau lui-même et de l'acte de peindre en général.

Notons enfin qu'au cours de ce même séminaire, le peintre italien Del Drago avait fait une communication sur « l'automatisme lent », comme un des aspects fondamentaux du travail de l'artiste.

PUBLICATIONS

René HUYGHE, *La Joconde* (Coll. *Les chefs-d'œuvre absolus de la peinture*, Office du Livre, Fribourg, 1974, 60 p., 18 pl. couleurs, 15 pl. noir).

— *L'Art et le Monde moderne* (t. II, traduction espagnole, Ed. Planeta, Barcelone, 1973).

— *Les Puissances de l'image* (*R.E.C. Orazu*, traduction tchèque, Ed. Odéon, Prague, 1973, 312 p. ill. en noir).

— *Les signes annonciateurs du futur* [dans *Les Nouvelles Littéraires*, 30 juillet 1973, p. 12 (à propos du livre de G. MATHIEU : *De la Révolte à la Renaissance*)].

— *Cote d'alerte*, dans *Le Figaro : L'appel d'en bas*, 24 août 1973 ; *Un symptôme : la hantise de l'évasion*, 11 octobre 1973 ; *Défense vitale*, 23-24 mars 1974 ; *Prix et mépris de l'art*, 15 juillet 1974.

— *James Ensor* (Pierre Aelberts, ed. Liège 1973, *Brimborions*, n° 186).

— *Hommages à Frits Lugt*, plaquette publiée par l'Institut Néerlandais, 1971.

— *Les réalistes lyriques* (8° in-folio avec planches consacré à la collection Pierre Lévy Mourlot, éd. Paris, 1973).

Le Professeur a été nommé Membre du Conseil supérieur des Lettres, Commandeur dans l'Ordre des Arts et Lettres, Membre d'honneur de l'Académie d'Aix, Membre associé de l'Académie d'Architecture de Bruxelles.

Il a donné de nombreuses conférences en province et au Japon.