

Psychologie des arts plastiques

(Fondation de la Ville de Paris)

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

L'étude des formes, dans leur rapport avec les forces, trouve sa conclusion dans le sujet abordé cette année : Les Formes et l'Esprit.

Les Formes, d'une part, ont été étudiées précédemment avec la diversité que leur confèrent, dans la matière, les variations de température, par lesquelles elles se concentrent dans l'espace ou se déploient dans le temps. Il a été distingué : les formes fixes exemptes de toute action des forces, les formes dynamiques qui, dans les fluides, sont au contraire la résultante de cette action, enfin la disparition des formes faisant place à des phénomènes lumineux où ne jouent plus que des variations d'intensité et de couleur. Cette gradation n'est perceptible que dans le monde matériel.

Mais, d'autre part, si on distingue de l'énergie physique, d'autres « niveaux progressifs » représentés par l'énergie biologique, l'énergie psychique et son couronnement : l'énergie spirituelle, qui se manifestent à nous si distinctes dans leurs manifestations et leurs activités qu'il est impossible de les confondre, sinon par un postulat matérialiste arbitraire, on ne peut considérer l'art que comme une manifestation de la volonté créatrice de l'énergie spirituelle. Dans la gamme ainsi posée, qui inclut la totalité de notre expérience, les deux termes extrêmes sont la matière et l'esprit.

Et pourtant l'art va être obligé de les relier et même d'établir entre eux une correspondance étroite : en effet, les arts plastiques se bornent aux manifestations visibles ; or ne sont visibles que les phénomènes physiques, à savoir les formes de la matière dont la consistance à l'extrême s'abolit dans les variations de la lumière. Mais l'art, en même temps, est création et transmission de valeurs d'ordre spirituel, principalement esthétiques. Il est donc dans la nécessité d'inscrire dans la réalité visible, allant des formes à la

lumière, la réalité invisible qui l'anime et qui est propre à l'esprit. Reliant les deux extrêmes, il lui faut créer une correspondance entre les formes et l'esprit.

Une même forme est susceptible de plusieurs usages révélateurs du « niveau » où elle trouve son emploi. La forme hélicoïdale, longuement analysée auparavant, a permis, choisie à titre d'exemple, de suivre ces étapes : marquant dans le liquide le tourbillon par lequel se rééquilibrent, quand elles se rencontrent, des couches de vitesse (ou de température, ou de densité, etc.) différentes, elle est empruntée au niveau biologique par les végétaux, dans le bourgeon de volubilis par exemple, ou par des êtres élémentaires et aquatiques, tel le ver spirographe pour ses lamelles branchiales ; de la matière vivante, elle passe à l'enveloppe calcaire par laquelle celle-ci se structure durablement dans maints coquillages. Elle ne fait que se prêter à la loi de croissance.

Mais au niveau de la conscience, elle sera comprise et utilisée par l'homme en vue d'une action : Léonard de Vinci y trouvera le principe de son hélicoptère, comme de nos jours Buckminster Fuller fondera sur elle un projet de garage en hauteur. Ces usages requièrent le seul emploi de l'intelligence.

Il n'en est plus de même au niveau spirituel où la forme hélicoïdale est impliquée dans une recherche de l'esprit : passant alors du domaine quantitatif au domaine qualitatif, elle se pliera au souci d'un effet esthétique en même temps que l'imagination la chargera de communiquer un certain sens, de traduire un élan spirituel de l'artiste. Sa force ascensionnelle l'amènera à matérialiser la montée humaine vers une transcendance, qui dans les religions trouve son pôle attractif en Dieu. Apparue déjà en Mésopotamie avec la ziggurath, elle prêterà sa structure à plusieurs minarets de l'Islam, à Samarra, dès le IX^e siècle, comme plus tard au Caire. La dynamique baroque l'introduira en Occident aussi bien dans un projet de chapelle de F. Dubois au XVII^e siècle, que dans des clochers à Copenhague, au même siècle et au suivant.

La peinture l'empruntera après la Contre-Réforme pour figurer sur des coupoles, en une perspective de bas en haut, des ascensions, et le thème sera encore utilisé au XIX^e siècle (par Nocolo Barabino, à Gênes, pour sa *Gloire de Saint-André*). L'agnosticisme moderne l'affectera à traduire des ambitions plus profanes : la conquête du ciel par la technique scientifique dans les *Cosmonautes* de Monneret, en 1967, par exemple.

Le Japon, dans ses jardins Zen, en fait, comme au Ryosuko-in, au XVII^e siècle, le symbole de la méditation ascendante dans sa pureté abstraite ; l'époque moderne la plie à suggérer des idéaux détachés de la religion :

dès 1902, Hermann Obrist en tire un modèle de monument, comme en 1919, le russe Tatline y trouve le projet d'une tour de 400 mètres à la gloire de la III^e internationale.

Toutefois, si notre époque a emprunté ce symbole traditionnel en l'appliquant à des espérances de progrès positif, matériel ou politique, la carence spirituelle ainsi décelée est probablement à l'origine de l'inquiétude générale qui se manifeste de plus en plus dans la pensée contemporaine, sans doute parce que celle-ci est privée du désir de transcendance spirituelle qui semble inhérent à l'homme et nécessaire à l'attirance qui le porte vers l'avenir. Il faut donc s'attendre à y trouver exprimé, par un symbole inverse, ce sentiment général de vacuité morale et de « frustration » profonde (ce mot lui-même a reçu aujourd'hui un emploi généralisé bien révélateur) : l'homme en vient à douter de sa raison d'être.

Et, en effet, certaines sculptures récentes de César (vers 1970), dont d'autres œuvres, telles les autos compressées, témoignent de la dérision du monde mécanique, inversent le sens de l'hélicoïde et en font une coulée molle et instable, qui, réalisée en matière plastique, semble osciller et fondre pour s'épancher en flaque sur le sol. De même, à la Biennale de Venise de 1972, le sculpteur italien Valeriano Trubbiani remplissait une salle de figurations d'oiseaux tués dans leur essor par des armes à feu pointées sur eux ou par des mains étrangleuses. Par une intuition analogue, l'artiste marquait ainsi combien l'effort ascensionnel de la transcendance, si spontanément et fréquemment exprimé par l'oiseau, était brutalement annulé par ces agressions implacables. Les deux artistes ont trouvé spontanément, et sans doute sans même les concevoir nettement, sans les penser, deux anti-symboles de la montée spirituelle, conformément à sa négation et à son élimination par les idéologies matérialistes du XX^e siècle.

Cette portée si variable que peut revêtir une même forme, prise en exemple, aide à comprendre la notion fondamentale des « niveaux » possibles de la réalité, que la mentalité positive des temps modernes incline à réduire à un seul : celui de la réalité matérielle, soumise aux définitions des sciences exactes. Or, s'il est vrai que les formes ne sauraient se constituer que dans la réalité physique, elles peuvent être appelées par l'art à traduire les niveaux de réalité qui s'y ajoutent. L'art peut donc en user à des fins très diverses : quand il ne vise qu'à leur représentation directe, il est figuratif, réaliste ; quand il les introduit comme support de la qualité esthétique qu'il entend leur conférer, il peut se limiter à cette recherche et devenir « abstrait », selon la qualification choisie par toute une tendance moderne ; il ne veut plus être alors qu'objet de « délectation » ; quand il se sert de leur entremise pour opérer, de l'artiste au spectateur un transfert spirituel, il leur donne une portée symbolique : il devient objet de communication. Seule une analyse

serrée permet de distinguer ces trois fonctions qui souvent s'accomplissent simultanément et selon des proportions infiniment variables, dans le travail créateur de l'artiste : à la fois il peut reproduire le spectacle fourni par le monde extérieur à son regard, afin de le fixer durablement, — donner à des formes (ou des couleurs et des lumières) définissables physiquement, donc quantitativement, une valeur qualitative où s'exerce son goût créateur, — utiliser leur pouvoir de suggestion, lié à des expériences fondamentales, pour communiquer au spectateur un état psychique répondant à ses tendances profondes.

C'est que la création met en œuvre ce qu'on pourrait appeler aussi les « niveaux » divers du psychisme de l'artiste, depuis ceux qui lui permettent d'entrer en contact avec la nature extérieure, le sens de la vision dans le cas des arts plastiques, jusqu'à ceux qui constituent sa complexité intérieure. Ces derniers reflètent une montée progressive analogue à celle qui semble s'être poursuivie, au cours de l'évolution, depuis la matière fondamentale jusqu'à l'aspiration spirituelle apparue avec l'homme, comme un terme actuellement ultime. Ces zones psychiques, qui font la complexité de la vie intérieure, sont intimement associées : on peut cependant les distinguer : d'abord l'instinct, étroitement solidaire de la matière vivante, obéissant à son déterminisme et fauteur de pulsions et d'attirances, puis l'inconscient déjà créateur d'images exprimant des aspirations, mais indépendantes de tout choix libre, liées qu'elles sont aux fatalités héréditaires ou aux conditionnements formateurs, — puis encore l'affectivité, zone première de la conscience, domaine du « ressenti », qui à la fois peut n'être que résonance à des excitations extérieures ou introduire l'aspiration à des finalités et le besoin qualitatif, — enfin l'élan spirituel, qui, dotant ces finalités d'une échelle de valeurs morales, révèle dans l'homme, et dans l'homme seul, une tendance à s'accomplir et à se transcender, répondant à la fonction qu'il se conçoit dans le monde. Puisant à ces diverses sources, l'intellectualité tend à en fournir des représentations définies, qui sont les concepts, et les signes convenus qui les expriment, les premiers, pour reprendre la distinction fondamentale de Saussure, constituant le signifié et les seconds le signifiant. Ce sont les éléments de tout langage et en ce sens l'art en constitue un.

Mais alors que le signe utilisé par le langage devient un terme prédéterminé conventionnel, parfois même arbitraire, et n'est utilisable qu'à l'intérieur d'un groupe, l'art use de l'image, qui a une valeur de transmission moins précise, mais beaucoup plus étendue et même universelle, car elle n'implique pas le passage fatal par une traduction intellectuelle des éléments qu'elle vise à communiquer.

A un extrême, l'image, dans le cas du réalisme, peut restituer les sensations optiques qui donnent la perception du modèle, et dispense donc de toute traduction ou transposition dans un signe.

A l'autre extrême, dans le cas du symbolisme, elle joue de la probabilité d'associations mentales, qui, chez le spectateur, reproduiraient, plus ou moins approximativement, celles qui, chez le créateur, furent à l'origine de l'œuvre. Vance Packard, dans la *Persuasion clandestine* (Paris, 1907, trad.) a analysé ce fonctionnement affectif.

Toutefois, entre ces deux extrêmes, l'art n'exclut pas le mode de transmission intellectuel, où l'image est dotée d'un sens déterminé, grâce au concept auquel elle est volontairement et conventionnellement reliée. Il emploie alors l'allégorie qui, aux époques classiques, c'est-à-dire à dominante rationnelle, a parfois joué un grand rôle.

Une vie mentale complète peut et doit jouer de tous ces ressorts : elle nécessite l'usage de l'intelligible, susceptible de précision, mais comportant une part lourde de répétition, de référence au « donné », — mais elle nécessite aussi l'usage de l'ineffable, qui exige un effort de création, ou de recreation, intérieur, puisqu'il est ouverture sur l'inconnu. Là réside la valeur poétique.

Aussi le rôle principal de l'image dans l'art est-il dévolu à cette transmission de l'ineffable, plus encore qu'à la simple reproduction du visible ou au langage allégorique, — étant entendu que, dans tous les cas, réalisme, allégorie, symbolique, l'art implique en plus la poursuite de la qualité, qui, elle aussi, relève d'ailleurs du domaine de l'ineffable, puisqu'elle est, si l'on peut dire, indéfinissable par définition.

La transmission de l'ineffable reste la plus aléatoire des entreprises. Comment prévoir avec une relative certitude l'équivalence des résonances d'une image chez celui qui l'évoque et chez celui qui ensuite la perçoit ? L'art, pour parer à cette difficulté, a recours à la composition, dont le rôle est d'obtenir la convergence suggestive de tous les éléments mis en œuvre dans l'image : l'artiste y parvient en imposant au choix des facteurs agissants et à leur force d'impact émotif, un groupement concomitant dans une direction commune. L'image, en effet, offre toutes ses données simultanément ; elle est perçue globalement avant toute analyse, à l'opposé du texte, discursif, qui réclame une lecture pour que progressivement son sens se dégage.

De ce fait, la composition revêt une importance primordiale. Elle facilite le passage de la ressemblance objective, qui permet l'identification de ce qui est représenté, à l'évocation subjective, qui lui donnera le retentissement cherché dans la vie intérieure, par ses prolongements émotifs et leur action convergente.

Ainsi l'image peut relever aussi bien du savoir que du sentir : le savoir est technique quand l'image se propose de créer l'illusion de ce qu'elle représente ; il est intellectuel quand, par l'allégorie, elle recouvre une idée déter-

minée dont elle est le signe établi. Elle ne fait alors que doubler le langage avec plus de ressources sensorielles et moins de possibilités intellectuelles. Mais elle n'acquiert sa valeur propre et irremplaçable que si elle se met au service du sentir : agissant par un choc sensoriel, elle irradie ensuite dans la totalité du psychisme. Par la force d'analogie, elle appelle, rassemble des éléments jusque là épars, disjoints et qui se confirment mutuellement ; elle réactive des états latents ; elle émeut l'âme, la parcourt de résonances, à la manière dont les harmoniques s'éveillent en musique.

Cette action affective comporte deux degrés : l'un, passif, est la rêverie, où l'objet s'estompe dans sa forme et son identité, ébauche une confusion qui atténue la réalité extérieure et sa résistance aux sollicitations sensibles de l'activité intérieure. Il est visible que le paysage chinois, par sa technique, son évocation du fluide, de la brume, son exclusion de l'horizon qui permettrait de « reprendre pied », relève par excellence de cette recherche. En Occident, Monet, avec ses *Nymphéas*, la renouvelle.

L'autre degré, actif, est le symbole : il donne corps visible, par un jeu d'équivalences associatives, à ce qui aspire à être, et lui procure un accomplissement imaginaire. Gilbert Durant (*Structures anthropologiques de l'imaginaire*) souligne que le symbole substitue au « sens artificiellement donné » de l'allégorie « un essentiel et spontané pouvoir de retentissement » qui résulte de son « dynamisme organisateur ». Jean Chevalier explique plus précisément comment il procède : saisissant « une relation que la raison ne peut définir » entre un « terme... connu » : ce qui est représenté et un « autre, inconnu » : ce qui, dans la profondeur sensible de l'artiste, aspire à se manifester, il « tend à exprimer le sens de l'aventure spirituelle de l'homme ». Réalisation imaginaire substituée à la réalisation active, il donne ainsi à l'âme conscience de ce à quoi elle tend obscurément, et il le communique à autrui. Le symbole est propulsif : il implique une projection, une visée, une ouverture de notre possible. Né de la part la plus secrète de chacun, il éveille en autrui cependant une impulsion analogue, sans doute parce qu'il repose sur l'universalité de certains caractères profonds de la sensibilité primordiale de l'homme. Le symbole est un peu la contrepartie, dans le domaine du vécu, de ce que l'allégorie peut être dans celui du connu.

Le professeur a étudié dans l'œuvre d'Odilon Redon comment l'image de l'arbre, tirée de l'expérience positive de son enfance à Peyrelebadé, en Médoc, s'épanouit dans la rêverie, puis acquiert sa force symbolique avec le thème de *Bouddha*, le faisant fleurir avec sa propre méditation. On croit voir s'illustrer la réflexion de Rainer Maria Rilke : « Si tu veux réussir à ce que vive un arbre, projette autour de lui cet espace intérieur qui réside en toi... ». L'arbre, que Redon avait d'abord associé au *Sommeil de Caliban*, évoquant ainsi l'inconscient par les racines cherchant le suc générateur dans

la profondeur obscure de la terre, passe avec *Bouddha* de l'infra-rationnel au supra-rationnel : le divin devient, avec la floraison des branches, le signe de la révélation spirituelle.

L'image artistique passant du connu, qu'elle rappelle, à l'inexprimable, qu'elle suggère, couvre ainsi bien plus que la zone centrale du rationnel, en fait : le champ total de la vie psychique, de ses sources inconscientes, à la limite du physiologique, jusqu'à son effort de transcendance, qu'elle résume dans le Divin. Des exemples empruntés aux œuvres d'art ont permis de suivre l'image dans sa capacité de traduire tous les niveaux du psychisme, depuis les pulsions énergétiques de l'inconscient (le surréalisme : André Masson, etc.), la perception globale, cœnesthésique, de la sensibilité traduisant l'attitude vitale essentielle (l'ardeur de vivre baroque : Fragonard, etc.) jusqu'à la prise de conscience affective plus élaborée, correspondant aux états d'âmes qui s'associent déjà à la pensée lucide (l'orchestration sensible d'un Delacroix, du sujet choisi à la coloration générale...); ici s'interpose la conscience organisée en un système logique d'idées et même de principes (dont l'*Apothéose d'Homère* d'Ingres fournit un excellent exemple); mais le spirituel implique le dépassement de ce « connu » et l'approche d'une révélation, obscure à la raison mais transcendante cette fois, qui doit recourir au symbole comme tout à l'heure l'inconscient : il exprime une appréhension du sens intime de la vie, à travers la poussée directrice qui la dirige vers la qualité (et dont l'art tout entier est d'ailleurs un effet, une manifestation).

Des symboles majeurs, universels apparaissent alors, tels que la lumière (Rembrandt...) ou la montée. Alors que l'étape rationnelle s'exprimait par des images équilibrées et centrées, l'étape spirituelle traduit une soif d'échapper à la densité de la matière, par l'apesanteur ou le passage à la clarté. Le symbole intervient ici à plein comme « catégorie transcendante de la hauteur, du supra-terrestre, de l'infini » ainsi que le définit Mircea Eliade.

L'intelligence contemporaine, profondément modelée par les réussites des sciences physiques qui ont renouvelé la civilisation contemporaine, répugne à admettre autre chose que les lois de la matière, dominées par le quantitatif et le déterminé. L'art fondé sur le qualitatif, sa recherche, sa création libre, est une injonction à une expérience plus étendue, qui inclut celle des réalités positives mais la déborde sans cesse et échappe à ses limites. Aussi joue-t-il dans la société moderne un rôle de contrepoids qui l'a entraîné à renoncer à la figuration réaliste.

Un être simple, rustiquement spontané comme le grand sculpteur roumain Brancusi, inscrit avec force cette vocation au cœur de notre époque et de son art. A travers toute son œuvre se poursuit significativement, dès 1909, à son propre aveu, le thème de *L'Oiseau magique* : il deviendra successivement *Maiastra*, *l'Oiseau d'or*, puis *l'Oiseau dans l'espace*, remanié en douze ver-

sions successives. « Je désire représenter l'impondérable dans une forme concrète », écrivait-il en 1936 au Maharajah d'Indore. La densité de la forme, d'abord pleine et gonflée malgré son élan vertical, s'allège en un étirement progressif, porté à sa limite, en même temps que la dimension s'accroît. Vers 1950, Brancusi confie même qu'il le voudrait « haut comme la Tour Eiffel, au centre d'une cité moderne ; pour donner la paix et la quiétude aux habitants ». (La même aspiration se traduit dans sa célèbre *Colonne sans fin*). En même temps, l'élan s'associe à la lumière, — symbole parallèle, ainsi qu'en témoignent les projets pour le maharajah et une photographie prise en 1927 dans l'atelier, où le soleil frappe le métal et abolit la forme dans un rayonnement de clarté.

Ainsi la forme, par son épuration et sa confusion avec l'éclat, en arrive-t-elle, dans une tentative comme celle-ci, à devenir, sans aucune intervention intellectualiste, une équivalence visible des tendances les plus intimes de l'Esprit, confirmant la validité du titre de ce cours.

SÉMINAIRE

Thème et mythes de la Nature dans la peinture d'Occident

Le séminaire, mené avec le constant concours de M. Jean RUDEL, Chargé d'enseignement à l'Université de Paris I, et de ses collaborateurs du groupe *Image, Forme, Techniques* de la même Université, a porté sur le problème de la *Nature et de l'Art*. Parallèlement au cours qui, sous le titre *Formes de l'Esprit*, était consacré aux équivalences perceptibles que la réalité spirituelle peut se trouver dans le monde visible, par le moyen de l'image, il a paru intéressant de confronter la nature extérieure et la nature intérieure et de chercher à préciser les rapports que l'Art a pu établir entre elles.

Le Professeur a commencé par situer le sujet en se demandant pourquoi le même terme de « nature » est appliqué à la réalité objective où nous sommes situés et aux dispositions innées de notre psychisme. Le mot « nature » dérive de la racine indo-européenne *Gen*, qui signifie naître, engendrer, d'où vient le latin « *genere* » ; à la forme passive « *gnasci, nasci* », on doit le participe passé « *natus* » ; il désigne donc ce qui est créé, donné, indépendamment de notre volonté libre. On comprend que le même mot ait pu servir pour désigner ce qui est déterminé en dehors de nous, donc : l'univers physique, et à l'intérieur de nous, donc : nos dispositions psychiques spontanées.

L'Univers physique qui nous entoure est représenté dans la peinture sous son aspect le plus global par le paysage, mais l'interprétation qu'en donne le peintre reflète ses tendances propres, qu'elles soient innées, caractérielles, ou acquises par le milieu et l'éducation, reflétant ainsi la société contemporaine et ses positions particulières. 1) Une prédisposition objective et positive laisse dominer l'enquête sensorielle et aboutit au réalisme ; 2) un tempérament affectif, soumis aux perceptions les plus vitales, poursuit le contact avec les formes de la vie et leur dynamisme ; 3) une pensée dominée par les structures rationnelles dégage les bases permanentes, les principes ordonnateurs et préfère saisir, pour reprendre l'expression de Kant dans ses *Prolégomènes* : « l'existence des choses en tant que déterminée par des lois universelles » ; 4) un esprit conscient de son existence immatérielle cherche à pressentir derrière le visible un principe caché, l'Être, et à manifester leurs rapports communs à travers des symboles (« La Nature » alors, comme pour Baudelaire, laisse « parfois sortir de confuses paroles »).

C'est l'Orient qui a poursuivi le plus constant effort pour relier Nature extérieure et nature intérieure : « Faire du monde intérieur et du monde extérieur une unité indivisible » dit déjà, au xv^e siècle, dans l'Inde, Kabir, disciple de Ramananda ; et au XX^e siècle, encore, Coomaraswamy évoquera encore « l'expérience parfaite où sujet et objet deviennent identiques ». Henri Berr écrira, presque dans les mêmes termes, que les Chinois « ne songent pas à opposer le sujet à l'objet : ils les relient ».

Au contraire, un des thèmes fréquents de la peinture occidentale sera celui de la nature vue à travers une baie, une fenêtre marquant la séparation des deux mondes. La Nature est un vis-à-vis dont on se distingue, même si on s'y reflète, même si on y projette sa vision propre. L'art d'Occident analyse par le regard l'aspect qui lui fait « vis-à-vis », puis tente de comprendre ses principes animateurs par analogie avec ceux qui dominent en lui. Expérimentation et compréhension, disciplinées, contrôlées par la raison, mèneront à la Science et à ses méthodes, ce couronnement de l'Occident ; le même dualisme, plus empirique, s'observe dans son art.

Comme schéma d'études, le professeur a retracé à grandes lignes les solutions proposées par l'art occidental depuis l'Antiquité : alors que, dans l'art grec, la Nature, sobrement évoquée, ne sert guère qu'à situer l'homme, « mesure de toutes choses », l'appréhension sensorielle s'accroît avec Rome. L'apparition du Christianisme amène une réaction : la Nature, dépréciée dans ses signes matériels et réduite à des éléments schématiques, ne sera revalorisée que par la tendresse franciscaine qui, cherchant Dieu dans les apparences sensibles du réel, introduit un élan d'amour pour l'aspect visible. A partir du XIII^e siècle, l'expérimental, promu par les Franciscains d'Oxford, prend une importance croissante et l'optique se développe à dater du fran-

ciscain polonais Ciolek-Vitellio. Conjugués avec la montée de la bourgeoisie positive, estimatrice des valeurs concrètes, ces deux ordres de recherche instaurent un réalisme de plus en plus épris d'exactitude.

Dès lors, en Italie, où la leçon byzantine reste sous-jacente, la Nature se plie à la prédominance des lois intellectuelles, tandis que, dans le Nord, l'homme se laisse absorber par les apparences visibles au point qu'au xv^e siècle, d'Atldorfer ou de Ludwig Refinger à Patenier et à Bruegel, il tendra à l'infiniment petit dans un univers infiniment grand.

Vers la fin du xv^e siècle, aux relations ou aux organisations spatiales s'ajoutera la dimension temporelle. Provoquée surtout à partir de Léonard de Vinci, elle s'épanouit à Venise dans l'obsession du temps intérieur, de la perception de la durée émotive ; elle triomphe au xvii^e siècle avec le déploiement des forces en action suggéré par Rubens, comme avec la vibration spirituelle émanée de Rembrandt. Mais en science, n'est-ce pas en 1638 que la dynamique apparaît avec Galilée, qui calcule la composition des mouvements et des forces ?

Dès lors, l'inventaire sensoriel, la construction intellectuelle, la dynamique extérieure et intérieure marqueront trois attitudes prédominantes de l'artiste en face de la Nature, en écho aux prédispositions de sa nature intérieure. Mais, à la fin du xix^e siècle, au moment où la Science va donner une place croissante à la notion d'énergie, liée par Einstein à la masse en même temps qu'à la vitesse de la lumière, l'Impressionnisme la précède en aboutissant à la vibration chromatique et à ses variations au cours du temps.

La Nature, ainsi volatilisée dans ses formes, s'effacera devant les projections dynamiques du Fauvisme ou constructives du Cubisme ; elle fera place à l'anti-nature subjective du Surréalisme et ne trouvera plus place dans les préoccupations des Abstraites.

Parti de ces réflexions, J. Rudel et ses collaborateurs devaient proposer quelques premières investigations tendant à distinguer certaines significations particulières du mot Nature dans la peinture d'Occident : apparences extérieures le plus souvent mêlées à l'image du paysage, significations « intérieures » concernant le fonctionnement et le pourquoi des formes perçues jusqu'aux affouillements du Surréalisme, interrogations et représentations par l'image, la forme et même la mensuration (comme l'avait recherché la Renaissance italienne en proposant une initiation).

D'où les aspects ponctuels de cette enquête. On part du Surréalisme grâce à M. Dréano qui repart le thème du *modèle intérieur* cher à A. Breton au centre des « ambiguïtés » de la Nature « sans lesquelles la vision de l'artiste serait bien incomplète ».

« Délivrance de l'œuvre par le regard et finalement nouveaux rapports *provoqués* avec la Nature *vécue* », que M. Dréano a retrouvé dans des œuvres déjà anciennes du xv^e siècle.

A ce point de vue M. del Drago, au terme d'une enquête déjà élaborée, s'efforça surtout de montrer que ce modèle intérieur n'avait de sens que par sa forme exprimée, qui souvent le prédétermine et contribue à définir un « mythe plastique » supérieur à celui instauré par la seule image. Celle-ci, de formulation abstraite à partir d'une longue méditation naturelle, engendre la forme comme témoignage de la création de notre conscience, selon le processus d'un *automatisme lent*, cher à M. del Drago.

A ce témoignage présenté au niveau d'une exploration des gestations subconscientes doivent s'ajouter deux études, l'une sur une « lecture alchimique » de deux œuvres de la Renaissance (dont la célèbre *tempête* de Giorgione) par M. Pinon. Celui-ci devait insister sur la polyvalence permanente d'une lecture symbolique de la Nature où tel ou tel symbole n'est pas toujours clairement affirmé selon un sens « indiciel typique » : l'expression finale au niveau de la morphologie plastique proprement dite, pouvant limiter — ou « dériver » — l'« hermétisme » détecté. En un sens, c'est un peu ce que devait démontrer M^{lle} Pulleu dans une analyse très poussée des « Constellations » de Miro, où la coordination des signes et des couleurs transforme parfois l'aspect primitif des figures proposées par l'artiste au milieu de la « grille » de sa détermination plastique. Mais il est une autre voie d'accès à la *Nature*.

Traditionnellement en effet, pendant très longtemps, la présence de l'homme au milieu de la Nature avait prévalu. On le voit bien, au cours du Quattrocento, lorsque la réflexion porte sur l'image — ou les images — de la Nature qui se construisent alors dans la peinture et que l'on peut rapprocher des tendances fondamentales de ce siècle parfois trop facilement ramenées en grande partie à la découverte de la perspective ». Or celle-ci n'est finalement, on le sait, ni la mise en forme d'une conception philosophique d'un monde devenu totalement humain, ni l'image sociale et ordonnée de l'espace vécu ; c'est l'historien contemporain qui projette et privilégie à l'excès ces significations dans la pratique picturale du Quattrocento. Ainsi devrait s'engager une nouvelle orientation de l'enquête face aux propositions de l'art du Quattrocento.

Pour saisir le sens historique du succès de la perspective mathématique durant cette période, en Toscane surtout, il convient de l'analyser en fonction de la théorie de l'époque et d'une certaine conception mathématique du monde. La perspective apparaît alors comme un système et un « outil figuratif », servant à organiser la surface peinte pour transmettre et situer un récit. On constate dès lors qu'il existe différentes perspectives et différentes

« Natures » dans la peinture du siècle : du jardin orné à l'installation du réseau perspectif dans un paysage à « perspective naturelle », pour établir un réseau de liaisons proportionnées, pour s'inscrire dans un « ordre mathématique » qu'inventorie l'œil de l'artiste dirigé par l'esprit. Elles sont déterminées par le contenu — et non par le sujet — des récits picturaux : à la Nature encore gothique et « ekphrasistique » d'un Pisanello, qui se lie à l'humanisme nordique de Guarino, s'oppose la nature mathématique d'un Gentile Bellini ou d'un Piero, où la *copia* se soumet à la *compositio* ; on est proche alors d'un Alberti et de l'humanisme florentin, tandis que pénètre dans la « verdure » gothique la nature sensible et symbolique pourtant du monde franco-flamand, tant s'impose la confrontation de la Nature du roman courtois ou des grands poèmes d'aventures italiens du xv^e siècle avec la figuration des « jardins clos » et des lointains « imaginaires ».

On peut rejoindre par ce biais les contenus également imaginaires évoqués antérieurement ; mais ils sont définis maintenant avec plus de précision, et surtout en liaison plus étroite avec les nouvelles pratiques définies par une meilleure attention aux formes et à leur « qualité » plastique. Ainsi se trouvent affirmés plusieurs constats. D'abord le rôle des symboles et des emblèmes répartis dans « l'image de la Nature » au Quattrocento est bien plus facilement compréhensible, à condition toutefois de redonner à la problématique religieuse toute la place qui lui revient dans l'ensemble de l'imagination de la Renaissance. Enfin, si l'ordre mathématique et souverain triomphe même parfois avec l'organisation de la peinture d'histoire au début du xvi^e siècle, celle-ci accuse une sensibilité plus grave aux valeurs « naturelles » des ombres et éclaircissements qui dépassent finalement l'équilibre souvent « gracieux » du Quattrocento.

D'où l'émergence même des tensions et des questions du Maniérisme : la Nature devient un champ de forces instables qui échappent par essence à la forme que veut lui imposer la dialectique du discours, ou qui jouent avec elle pour mieux faire ressortir l'ambiguïté et la précarité des affirmations optimistes d'une culture trop sûre de la Dignité de l'Homme, jusque — beaucoup plus loin — chez Poussin lui-même.

Et pourtant, comme devait le faire remarquer le même groupe, à propos de peintures de la fin du xv^e siècle et du début du xvi^e siècle (dès Lippi et Baldovinetti avec Léonard de Vinci comme avec Venise), l'homme est de plus en plus installé au milieu d'un univers qui n'est plus addition d'objets mais organisation vivante avec un paysage d'atmosphère d'où la figure humaine émerge comme une polarité directrice des mutations formelles réalisées *au travers* de l'image.

La référence « à la Nature transcrite au niveau même de la technique » (qui s'efforce à des procédés analogiques), tend à une « imitation » qui est de

fait une recomposition dominée à la fois par des méditations sur l'ordonnance du monde et par l'observation du rapport entre les formes selon leur place — comme tant de textes de Léonard de Vinci, choisis par M. Rudel, le mettent en valeur. Le paradoxe apparent est alors que le peintre italien — au Nord comme au Centre — « occulte » toute une série de schèmes constructifs ou architecturés antérieurs par une présentation nouvelle (clair obscur ou tonalité) d'une atmosphère devenue proposition tactile d'une texture picturale nouvelle favorisée par des techniques appropriées. B. Berenson l'avait en partie relevé sans pouvoir en assurer l'analyse complète.

Chaque tableau peut alors apparaître comme une image de la « Nature », tel un « miroir » ; mais en fait, il s'agit plus d'un univers où l'observation, l'invention et la composition révèlent la force d'intervention de l'artiste comme interprète supérieur d'un ordre du monde où ne cesse de se manifester un ensemble enrichi de signifiants encore symboliques.

Si la démarche générale de ce séminaire tendait à réévaluer certaines conceptions de l'idée et du rôle de la mémoire dans quelques œuvres majeures de la peinture d'Occident, il aura également aidé à mettre en évidence quelques indentifications de détail (chez Mantegna par exemple), la nécessité d'une lecture plus approfondie des œuvres de la Renaissance au niveau des rapports iconologiques-morphologiques (esquissés par Panofsky). On retiendra particulièrement la nécessité d'une révision des expressions symboliques par l'intermédiaire de cette « science » de l'époque — l'Alchimie — souvent trop négligée par les historiens, comme déjà on avait pu le voir, lors du Séminaire de l'année précédente. Parallèlement, la notion d'*imitatio* a pu ainsi apparaître avec une richesse polysémique toute nouvelle, qui implique, de fait, une description et une connaissance à plusieurs niveaux d'une Nature redevenue source de diverses magies après son inventaire ordonné par le Quattrocento.

PUBLICATIONS

René HUYGHE, *La Relève du Réal (La peinture française au XIX^e siècle, tome 1 : Symbolisme, Impressionnisme)*, Flammarion, éd., 1974, 478 p., 32 pl. couleurs, 367 ill. noir.

— *La couleur et l'expression de la durée intérieure en Occident* (dans *Eranos* 1972, p. 217-263, E.-J. Brill, éd., Leyde, 1974).

— *L'Idée de Finalité dans l'Art* (Trois leçons données à l'Université Libre du Soir ; hors commerce).

— *L'Impressionnisme et la Pensée de son temps* (Préface du Catalogue de l'exposition du Centenaire de l'Impressionnisme, Grand Palais, septembre-novembre 1974, Editions des Musées Nationaux, p. 11-27).

— *Le Symbolisme et Gustave Moreau* (Préface du Catalogue de l'Exposition « Gustave Moreau et ses élèves », Tokyo, avril 1974, Magasin Tobu Kaichiro, Nezu, Tokyo).

— *Du déterminisme de la Nature à la liberté de l'Esprit* (dans *3^e Civilisation*, 1^{er} juillet 1974, p. 3-5-7).

— *Delacroix* (dans Encyclopédie Britannique, 1974, p. 565-568, H. Hemingway Benton, éd., U.S.A.).

— *Cézanne* (dans Encyclopédie Britannique, 1974, p. 10-12).

— *Monet ou le lyrisme de l'Energie* (dans *Revue-des-Deux-Mondes*, août 1974, p. 262-272).

— *Goya : La « Corrida » mise à nu* (dans *Réalités*, janvier 1975, p. 52-57).

— *L'art de construire* (dans Bulletin de l'Académie d'Architecture, n° 62, VII, 1974).

— Allocution du Professeur (Plaquette du Jubilé scientifique du professeur Etienne Wolff, 21 février 1975).

— *Cote d'Alerte* (dans *Le Figaro : Présent ou Avenir ?*, 6 septembre 1974 ; *La violence*, 5 octobre 1974).

René Huyghe, philosophe de l'art (Interview dans *le Pont des Arts*, juillet 1975).

Allocution sur René Huyghe dans Gérard Mourgue, *Le Cœur et l'Esprit* (p. 318-320. Ed. France-Empire, 1974).

« René Huyghe, le philosophe du beau », par Saroïte Okacha (dans *Le Monde de la Raison*, p. 64, *Revue du Monde Arabe*, janvier-mars 1975, Ed. du Koweït).

Le Professeur a été élu Président du Conseil artistique des Musées Nationaux. L'Institut de France l'a élu Directeur du Musée Jacquemart-André. Il a également été élu, à Venise, membre d'Honneur de l'*Ateneo Veneto*.

Le Professeur a parlé à l'Institut au nom du Collège de France pour le Centenaire de la naissance d'André Siegfried, le 26 mai. Il a prononcé le Discours inaugural du Colloque international, *La sauvegarde des villes historiques*, organisé par la ville de Bruges et le Conseil international des Monu-

ments et des Sites (ICOMOS), sur le thème : *Valeur irremplaçable de la ville historique dans le monde de demain*. Dans le cadre de l'année du Patrimoine architectural, le Professeur a reçu la présidence du Colloque d'Arc-et-Senans, organisé par la Fondation européenne de la Culture, sous les auspices du Conseil supérieur des Lettres.

Le Professeur a donné de nombreux cours et conférences en France et à l'étranger, parmi lesquels : un cours à l'Université Libre du Soir, à Paris, sur *La Prison du Réel et la Liberté picturale* ; un cours à la Fondation Cini, à Venise, sur *Delacroix et Baudelaire, une esthétique de l'imagination et Gustave Moreau et le Symbolisme* ; un cours à la Fondation Gulbenkian, à Lisbonne : *Art et Littérature*.