

Psychologie des arts plastiques

(Fondation de la Ville de Paris)

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

Les cours antérieurs, en abordant les *Formes de l'Esprit*, avaient souligné le lien que l'Art a pour fonction d'établir entre celles-là, constitutives de la réalité extérieure, visible, et celui-ci, principe moteur de la réalité intérieure, vécue. L'art consiste essentiellement (du moins quand il s'agit des arts plastiques) à inscrire dans le monde de l'espace, qui est celui de la matière et de l'objectivité, la projection du monde de la durée, qui est celui du psychisme et de la subjectivité. C'est la tâche de l'imagination. Ce faisant, l'art établit entre ces deux pôles une tierce réalité qui, associant, unissant les deux autres, affirme son autonomie par la finalité esthétique qui lui est propre. Dès le IV^e siècle, le philosophe alexandrin Synesios exprimait les mêmes données : « La fonction de l'imagination est de connaître le monde de la réalité supra-sensible avec les façons de connaître du bas-monde de l'expérience sensible ».

Le propre de la psychologie de l'art est d'établir ces correspondances et d'étudier comment elles se produisent, aussi bien sur le plan de l'expression collective que sur celui de la création individuelle. Elles jouent pour les divers « niveaux du réel » que nous avons distingués dans les cours précédents, et des familles d'esprits se distinguent parmi les artistes, et même parmi les écoles, selon qu'on s'attache particulièrement à traduire l'un ou l'autre d'entre ces niveaux.

C'est ainsi que certains artistes orientent toutes leurs facultés vers la perception et le rendu du « niveau physique » (Courbet proclame même : « La peinture, art essentiellement concret, ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes », au sens exclusivement objectif, bien entendu). Alors le réalisme, c'est-à-dire la connaissance sensorielle, domine et peut aller jusqu'au trompe-l'œil. Il n'en reste pas moins que, ce faisant et par le simple choix de ses sujets, le réaliste fournit d'involontaires révélations sur sa vie intérieure. On peut d'emblée distinguer les artistes qui, à ce niveau physique, retiennent surtout les apparences statiques, trans-

crites par des formes fixes (c'est notamment le cas de la plupart des peintres de « natures-mortes ») et ceux qui, en teintant d'émotivité active la connaissance sensorielle, s'attachent aux apparences en mouvement transcrites par les formes dynamiques (qu'on pense, par exemple, à la *Tempête* de Pierre Bruegel). Ces dernières sont près de nous faire passer au « niveau biologique » où la vie s'ajoute à la matière et l'anime ; Rubens s'en est fait le chantre.

Mais bientôt l'emporte le « niveau psychique », ce degré supérieur du biologique. Dès lors entre en jeu la transcription plus déterminée de la vie intérieure à travers les images du monde extérieur. Mais la vie intérieure, elle aussi, comporte des niveaux successifs. Celui de l'inconscient peut dominer, et bien avant le Surréalisme, déjà au XVI^e siècle. Le duc de Modène ne céda-t-il pas à Auguste III un tableau de Dosso Dossi dont le sujet était : « Une femme qui dort, entourée de diverses créatures de songes et de phantasmes » ? Le « tempérament » peut alors devenir l'objet même de l'œuvre. La *Mélancolie* de Dürer en est un exemple célèbre, où transperce l'*humor melancholicus* dont Panofsky a montré le rôle.

Le niveau du psychisme conscient est atteint avec la représentation préférentielle de l'affectif, suggéré par les infléchissements du visible : telle la peinture de Carrière, où le réel, formes, lignes, couleurs, se dissout en des modulations univoques. Ce niveau s'affirme plus catégoriquement avec la dominante intellectuelle, où tout obéit à une organisation lucide et rationnelle, en s'appuyant sur le principe structurant de la forme. Raphaël marque la plénitude de cette connaissance rationnelle.

C'est au delà que s'éploie le « niveau spirituel » : lui, ne repose plus sur la notion de l'existant, comme les précédents, mais de son dépassement, qui ouvre la voie à la connaissance qu'on pourrait, cette fois, nommer mystique. Toute œuvre d'art, fût-elle réaliste, porte l'empreinte de ce niveau, dès lors qu'elle recherche la qualité esthétique, transcendance du donné. Pourrait-elle exister si cette recherche n'y était incluse ? Le réalisme, ce pôle opposé, l'implique : la matière de Courbet lui-même, qui se voulait strictement positif, s'offre à une appréciation, une gustation subjective, et les natures-mortes de Chardin sont l'objet d'une métamorphose où jouent l'organisation intellectuelle, la pression affective, le transfert qualitatif.

Ainsi l'art, quel que soit le « niveau » du réel auquel il semble se vouer, quel que soit son attachement à la matière perçue ou maniée, subit toujours l'attraction du pôle spirituel, qui seul appelle et suscite la qualité.

Mais cette attraction emprunte deux voies distinctes, dont l'aboutissement s'exprime en deux esthétiques différentes : l'une s'écarte du caractère contingent, accidentel, de la matière pour quêter l'absolu, en s'appuyant sur les lois de la pensée rationnelle, dégageant le général du particulier, visant à

l'unité harmonique et à la perfection, c'est-à-dire à l'immuable, qui est définitif et statique. Elle s'appuie donc surtout sur la forme et répudie ce qui subit la loi du temps. Elle relève du platonisme et s'est épanouie à la Renaissance, où Marsi le Ficin professait qu'on part « de la beauté visible pour accéder au domaine de l'idéal ».

L'autre, au contraire, entend échapper au règne du monde physique en transgressant ses lois fixes et immuables et s'ouvrir la possibilité d'une progression illimitée par un élan ascensionnel. Cessant de s'appuyer sur une philosophie de la *perfection*, elle opte pour celle de la *transcendance*, qui, au lieu de sortir du temps, l'exige pour s'effectuer. Elle procède par intuition, élan, effusion sensible ; elle vise à l'extase. On en trouverait l'expression dans tout ce par quoi Plotin s'écarte de Platon. Et si l'image la plus accomplie de la première esthétique se rencontre en Raphaël, c'est en Gréco qu'on peut incarner (ou pour mieux dire désincarner) la seconde. Au lieu de se fonder sur un culte de la forme, elle la sacrifie aux fulgurances de la couleur et de la lumière ; on lui appliquerait volontiers les deux vers d'Eluard :

« L'ombre a cédé, le froid d'en bas s'est étoilé.

« J'allais vers toi, j'allais sans fin vers la lumière. »

Toute œuvre d'art, en Occident, s'engage plus ou moins dans une de ces deux directions, qui se sont souvent contrariées et opposées : c'est ainsi qu'après le classicisme de la Renaissance, en quête de la beauté absolue par la forme, équilibrée et stable, et en réaction contre lui, l'art baroque projette l'élan de ses lignes dynamiques vers la trouée céleste des plafonds ou des coupoles, ouvertes vers l'infini divin ; et qu'encore au XIX^e siècle, la fixité statuaire des classiques se heurte à l'évasion des romantiques vers un ineffable à atteindre par le paroxysme sensible.

Il est notable que ce dualisme, si apparent dans la peinture, se rencontre aussi en architecture : romane, elle cherche à évoquer Dieu par la perfection stable et régulière de la forme géométrisée ; gothique, elle éveille le jeu des forces et vise à suggérer l'élan ascensionnel, libéré de la pesanteur des formes et culminant dans la lumière. Le même contraste se retrouve dans la construction : celle de l'architecture romane est fondée sur un principe d'équilibre, où la symétrie joue un rôle essentiel, et se ramène à la stabilité d'une forme : l'horizontale reposant sur des verticales ; celle de l'architecture gothique dirige et canalise les forces de la pesanteur, dans un jeu de poussées et de contre-poussées : le déplacement des forces en action par l'arc-boutant ou par le décalage de l'assiette des culées. Du même coup, la symétrie ne tient plus qu'une place secondaire et est souvent contrariée, dans le gothique.

Ainsi se trouve-t-on ramené au thème initial du cours : l'opposition et la dialectique des Formes et des Forces. Il n'est pas exclu qu'elles soient

combinées : c'est le cas dans les arts dits « primitifs ». La société fortement structurée et rétive aux transformations appelle un goût des formes simples, clairement géométrisées et symétriques, si lisible dans les masques. Mais, en même temps, ceux-ci ont une fonction « sémantique », pour reprendre le terme employé par M. Lévi-Strauss : ils ajoutent à la matière où ils sont taillés un pouvoir surnaturel, des forces animiques. Formulation statique et transcendance spirituelle sont ainsi associées.

En résumé, si l'art s'appuie doublement sur la matière, d'une part pour lui emprunter les apparences visibles chargées de signifier au spectateur, à la manière d'un langage, le sens qu'il veut communiquer, d'autre part pour établir durablement les images choisies et élaborées dans ce but, il faut de toute nécessité qu'il surmonte cette même matière, qu'il la transgresse pour remplir sa fonction spirituelle.

*
**

Cette obligation fournit peut-être un principe explicatif à l'art d'Occident et à son histoire dans les temps modernes. Au Moyen Age, à la Renaissance, la beauté de la forme a sublimé la matière, en même temps que la vocation spirituelle la transcendait. Mais la civilisation occidentale a cédé de plus en plus à sa vocation du concret et de sa possession, qui l'amena progressivement à concevoir et à formuler la Science, instrument de connaissance, de conquête et d'exploitation du monde matériel et de ses ressources positives. Fondée sur l'observation expérimentale et objective de la réalité extérieure et sur la compréhension rationnelle des lois permanentes qui la régissent, la Science (c'est-à-dire à plus proprement parler les sciences physiques) par les triomphes qu'elle a obtenus, surtout au XIX^e siècle, a joui d'un prestige toujours accru sur la pensée. Elle a ainsi entraîné un discrédit et même une mise en doute de la réalité subjective, celle qui constitue l'univers psychique. Au XIX^e siècle, le positivisme triomphant a amené à croire que la seule réalité connaissable était constituée par le monde matériel ; la conscience a été reléguée, sinon toujours au rôle d'épiphénomène, comme l'ont prétendu Maudsley, Huxley et d'autres, du moins placée dans la dépendance de la physiologie.

L'art se trouvait, de ce fait, mis dans une situation sans précédent, lui pour qui la matière n'existait inversement que comme moyen de transmission du psychique et du spirituel, lui pour qui rien ne vaut que qualitativement, alors que la matière ne tolère que le quantitatif dans son interprétation scientifique. Au surplus, l'évolution sociale œuvrait dans le même sens, en assurant la montée constante de la bourgeoisie, depuis le XIII^e siècle. Or cette classe commerçante, accoutumée à négocier les biens concrets, à chiffrer la réussite en numéraire, ne pouvait qu'appuyer la priorité du

positif. L'Occident en est venu, au XIX^e siècle, à répandre deux doctrines majeures : le positivisme d'Auguste Comte et le matérialisme de Karl Marx, l'une et l'autre conçues sur le modèle de la pensée bourgeoise, même si la seconde se retournait contre la classe qui avait produit celle-ci.

L'Art, s'il acceptait de rester conforme à l'esprit de son temps, était ainsi placé en face de l'obligation de se vouer et de se borner au réalisme. Or le réalisme entrant dans son jeu seulement comme un mode d'expression éventuel, non comme une fin, il ne peut s'y limiter sans se renier, puisque la matière ne peut être pour lui qu'un matériau de support ou de vocabulaire à doter de qualité plastique par la forme ou de qualité spirituelle par son dépassement. Un phénomène sans précédent dans l'histoire s'est alors produit : la frustration de l'Art, pour employer un terme largement répandu depuis un quart de siècle, et que son introducteur, John Dollard, l'associant à l'agression, voyait apparaître « quand une réaction dirigée vers une fin est contrariée ». Ce fut le cas de l'Art privé de sa finalité spirituelle et contraint, dès lors, à rompre avec la société contemporaine, au lieu d'en être l'expression directe, comme auparavant. Un Rembrandt déjà se séparait de la Hollande d'alors, à mesure qu'il affirmait sa vocation. Au XIX^e siècle, le phénomène se généralisa : les grands artistes devinrent des incompris, des réprouvés et parfois même des « maudits ». Il ne pouvait plus y avoir de convergence entre eux et leur milieu social.

*
**

On peut donc suivre dans l'histoire de l'art occidental un jeu tripartite entre, d'une part, le poids de la matière, impliquant le réalisme objectif et, d'autre part, le dépassement nécessaire de cette matière, soit par l'organisation harmonieuse et statique de la forme, soit par la libération des forces menant à une transcendance. Matière, formes, forces...

Après la Grèce, où de Pythagore à Platon, la matière est sublimée par le nombre et la forme (« Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre ») pour se rapprocher de l'absolu, — après l'art hellénistique où le réveil des forces bouleverse les formes, Rome marque une réaction vers le réalisme direct, où la force n'est plus qu'un facteur d'agitation et de désordre (voir les sarcophages).

C'est alors que l'art chrétien, notamment byzantin, opère un redressement en faveur des forces spirituelles, en éliminant la représentation de la matière, de son volume et en développant le recours à la forme, dans sa plénitude abstraite et son ordre symétrique, et à la lumière, figurée par l'or, — cette lumière à laquelle l'esthétique de Plotin réserva un rôle primordial. (« La matière est ténébreuse. La lumière qui l'éclaire est la

forme » professent les *Ennéades*). De même le Moyen Age donne la priorité, roman, à la forme, gothique, aux forces et à la lumière (Robert Grosse-teste : « Ce qui constitue la perfection et la beauté, c'est la lumière ». Saint Bonaventure : « Les âmes sont belles parce qu'elles sont des lumières »).

La Renaissance, tout en restant fidèle à la forme, depuis Giotto déjà, effectue un retour progressif à la matière, qui introduit en elle sa densité et ramène avec elle une organisation de l'espace à trois dimensions, donc suggéré réel, par la perspective. Le rendu de la matière devient prioritaire et même obsédant dans les écoles du Nord. La peinture est censée, le plus souvent, ouvrir sur un espace cubique où sont situés des corps tangibles. Mais, sous l'influence platonicienne ressuscitée, l'Italie entraîne cette matière, soumise par elle aux règles intellectuelles, vers une quête de la perfection ouvrant sur un absolu immuable. La réussite atteinte dans cette voie par Raphaël marque une menace de stagnation, qui va entraîner un recours en contrepartie aux forces et à leur vertu de transcendance, qui se poursuivra par le maniérisme jusqu'au baroque. La lutte est alors ouverte contre la densité de la matière et l'immuabilité de la forme.

Ce réveil des forces au sein des formes régnautes s'est opéré principalement dans et par l'œuvre de Michel-Ange, qui mérite, de ce point de vue, une étude attentive. Ses dessins de prime jeunesse le montrent penché sur l'étude de la forme organisant la matière qu'il poursuit en copiant Giotto, Masaccio, etc. Mais il se tourne très vite vers les maîtres où peut se suivre une réanimation des forces s'attaquant à l'immobilité de la forme : Jacopo della Quercia en sculpture, Signorelli en peinture. L'art de la basse antiquité, et surtout les reliefs des sarcophages, où grouille une animation désordonnée, lui inspirent, lorsqu'il a une quinzaine d'années, la *Bataille des Centaures* du Bargello.

On peut suivre désormais dans ses premières œuvres magistrales, d'abord le grondement de la force impatiente de se projeter, comme dans le *David* de 1504 (la fronde, le regard), — ensuite la révolte de la force tendue pour se libérer de la gangue où elle est enfermée par la matière et par la forme, depuis le *Saint-Mathieu* en 1503 jusqu'aux *Esclaves* rebellés contre les liens qui les emprisonnent, puis ceux de l'Académie, se débattant désespérément pour se dégager de la pierre, en 1531-32 encore.

Mais déjà parallèlement la libération s'accomplit ; ébauchée dans le *Moïse*, de 1512-1516, prêt à se dresser, comme le montre l'attitude repliée de ses membres, fléchis pour se détendre comme des leviers, elle s'exprime par la *Victoire*, dressée sur un corps inerte et foulé aux pieds ; elle éclate avec le thème de la *Résurrection* que Michel-Ange travaille en de nombreux dessins, dès 1514 et jusqu'en 1535.

Ainsi les forces d'abord figurées par une tension physique se muent en un élan spirituel qui cherche sa voie : le *Tombeau des Médicis*, par les figures de l'*Action* (Julien) et de la *Méditation* (Lorenzo) marque, entre 1530 et 1534, une interrogation liée à une pesante mélancolie et qui est peut-être l'aboutissement des problèmes abordés entre temps par sa peinture : celui de la Création et celui de la responsabilité, avec la Faute du Pêché Originel, étaient posés au *plafond de la Sixtine* en 1508-1512 ; la terrible punition du *Jugement Dernier* apportait sa conclusion écrasante dans la même chapelle de 1533 à 1541.

Mais, à partir de ce moment, l'élan spirituel dégage ses certitudes et les forces libératrices se forment : la Foi rédemptrice avec le *Saint-Paul* peint en 1542-45, et surtout l'Amour qui éclate, tragique encore, dans la *Pieta* du Dôme, une dizaine d'années plus tard. En 1564, Michel-Ange écrit qu'il est enfin passé de l'affreuse tempête (*orribili procella*) à la douce paix (*in dolce calma*).

Ainsi, en une seule vie, en une seule carrière, Michel-Ange surmonte les formes pour se livrer aux forces et celles-ci, il les fait progresser de leur expression physique à leur quête spirituelle, menée à travers l'angoisse et le désespoir, jusqu'à l'épanouissement d'un élan pur de communion vers ce que l'homme pressent confusément dans le Divin. L'épopée des forces depuis leur réveil, leur éclatement, leur drame vécu, jusqu'à leur transmutation spirituelle par un dépassement illimité de l'humain, est ainsi écrite, vécue par un seul homme. Et sans doute est-ce la cause du prestige unique dont a joui, à travers les siècles, cette œuvre surhumaine à force d'être si totalement humaine.

La leçon immédiate de Michel Ange s'est montrée féconde sur Tintoret, plus tard sur Rubens, pour insuffler le mouvement dans la matière, mais aussi sur Raphaël même, sur Titien, et par lui sur Rembrandt, pour évoquer en elle la présence directrice des besoins spirituels.

Mais avec ces derniers artistes, un pas considérable a été franchi ; pour libérer le jeu des forces, une atténuation systématique du rendu de la forme a été entreprise : par la suggestion de son enveloppe, bien plutôt que de son contour, par le rôle croissant donné aux lumières et aux couleurs, aux pénombres, la technique s'est transmuée et a entrepris de ne plus fonder le rendu du visible sur la forme-objet, mais sur l'atmosphère lumineuse et chromatique.

Cette révolution, qui a changé les destinées de la peinture, si elle a complété l'action exercée par Michel-Ange, s'est accomplie totalement en dehors de lui, qui n'a jamais osé transgresser la forme-contour ; elle a

trouvé son initiateur en un autre génie de la Renaissance : Léonard de Vinci. On peut donc dire qu'elle a résulté de l'action complémentaire et conjuguée de ces deux grands contemporains. Le passage de Léonard à Venise, dès le début du xvi^e siècle, en 1503, en marquant Giorgione et par lui Titien, a fait de l'école vénitienne le principal organe transmetteur de cette révolution.

Si Michel-Ange a réveillé les forces au sein de la forme, qui leur constitue une prison, Léonard les a affranchies en installant la peinture dans un monde qui ne se présente plus seulement à nos yeux comme réalité extérieure, mais intérieure, et qui ne se situe plus seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Dans ses textes (« la nature du temps si distincte de sa géométrie »), dans ses recherches d'ingénieur, créateur de mécanismes agissants, et en particulier d'ingénieur hydraulicien, comme dans sa peinture, où son apport particulier, le *sfumato*, obtient la première capitulation de la forme-contour, en réalisant une vision de l'impalpable, enfin, dans un thème comme *la Vierge et Sainte Anne* où s'écoulent, en cascade, trois générations, Léonard marque une préoccupation dominante du fluide et de la durée. La force et son action obsèdent sa pensée : « Je définis la force comme une puissance spirituelle, immatérielle, invisible... placée et infuse dans les corps qui sont, par nature, au repos ». Elle « contraint toute chose créée à changer de forme et de place », etc. Il la trouve manifestée dans le psychique qui meut le physique. Parallèlement à Alberti, qui recommandait de rendre « les mouvements de l'âme » par « les mouvements du corps », il explique qu'« une peinture... doit être faite de façon que ceux qui la voient puissent aisément connaître par les attitudes les concepts de l'âme ». *La Cène* de 1495-98 en est la démonstration. Mais la réflexion qu'« il y a des mouvements de l'âme que n'accompagne aucun mouvement du corps » lui permet de passer, vers 1503-05, de la *Bataille d'Anghiari* à la *Joconde*.

Enfin, vers 1513, son œuvre ultime, le *Saint-Jean-Baptiste*, par son regard, son sourire, accentuant celui de la *Joconde*, et singulièrement par son index tendu vers ce qui n'est pas figuré dans le tableau, est une injonction à passer du visible matériel à l'invisible, évoqué, à l'ineffable à quoi tend la quête spirituelle.

Désormais, l'art d'Occident va se convertir et préférer progressivement au rendu objectif la suggestion du subjectif, qui ira de pair, logiquement, avec le passage d'un art soumis aux règles collectives à un art d'expression individuelle. Gréco, formé à Venise, fournit une vision hautement et presque agressivement personnalisée des scènes iconographiquement établies par la religion.

Une scission va s'opérer dans l'art, à mesure que la civilisation, devenant de plus en plus positive et matérialiste, trouve son expression dans les

progrès du réalisme ; les artistes les plus dociles, en fait les plus médiocres, développeront une tradition de véracité optique, cependant que les artistes les plus doués mettront à profit les licences croissantes prises par l'individualisme pour s'affranchir de la sujétion du réel et imposer ce qu'on pourrait appeler une vision de rupture, où les apparences naturelles sont repétrées par une imagination avide d'y transposer la vie intérieure. Le contraste peut jouer dans une même lignée : Gérard Dou, élève de Rembrandt peintre de l'âme retourne à la minutie de l'observation physique.

Mais, à mesure que la situation s'aggrave et que la pesée du matérialisme se fait plus lourde, la protestation de l'art s'élève, avec résolution : dès 1794, dans l'Angleterre déjà industrialisée, William Blake imagine, avec sa puissance de voyant, le *Livre d'Urizen* ; ce nouveau démiurge poursuit prophétiquement dans les sept jours d'une nouvelle création, l'emprisonnement de l'homme dans « le rationalisme des cinq sens ». « L'existence extérieure » devient « un vide qui terrifie l'âme. » Et une planche montre *Urizen se débattant dans les eaux du matérialisme*.

Ce sont désormais des écoles entières qui, du romantisme au symbolisme, puis au surréalisme, assigneront à l'art le programme de refuser la réalité physique et d'utiliser ses apparences, de plus en plus librement interprétées, pour atteindre la vie psychique dans ses secrets, à une profondeur croissante. Déjà le grand romantique allemand Friedrich professait : « Ferme ton œil corporel pour regarder d'abord ton image avec ton œil spirituel. Puis amène au jour ce que tu as vu dans les ténèbres, afin que cette image agisse sur qui la regarde de l'extérieur vers l'intérieur ».

Au xx^e siècle, la rupture sera accomplie : une nouvelle esthétique se fera jour qui autorisera et préconisera ce renversement ; le fauvisme et l'expressionnisme s'en tiendront encore à malmener la réalité physique, à en faire uniquement l'empreinte des impulsions intérieures ; ils mèneront par le cubisme, méthode de remaniement systématique de cette réalité, aux divers arts abstraits, qui l'expulseront purement et simplement des visées et des moyens d'expression de l'artiste. L'art ne peut aller plus loin dans son affranchissement systématique du matérialisme positif qui, inversement, domine la Société de son poids de plus en plus écrasant et aveugle. Mais il est pourtant atteint, à son tour, car, depuis l'effort désespéré et souvent trop littéraire du symbolisme, il perd le sens de la vocation spirituelle qui oriente le psychisme vers une finalité propre et il le réduit, lui aussi, à un état de fait, perçu dans le « tempérament », « l'inconscient », valorisé par Freud, ou « l'instinctuel ».

Le xx^e siècle a abouti ainsi à une crise, où la Société, ancrée dans la réalité objective et l'Art, séparé d'elle, pour se faire l'interprète exclusif de la réalité subjective, ont, chacun de leur côté, perdu la notion d'une vocation spirituelle, qui, seule, donne à l'homme son sens dans ce que nous

pouvons percevoir de l'évolution où le monde est entraîné. A l'un et à l'autre il manque dès lors une direction pour être capables de bâtir un avenir. Ce n'est pas en bornant ses buts à l'accroissement du confort, pour la société, à la gratuité des jeux intellectuels pour l'art, que l'une et l'autre parviendront à sortir de l'impasse où ils piétinent, au sein d'une inquiétude qui devient angoisse.

*

**

Ainsi la combinaison ou l'antagonisme des Formes avec les Forces, dans leur jeu dialectique, rendent compte de l'évolution de l'Art, de son histoire et de leur sens. Mais les Formes, si intellectualisées qu'elles puissent être, restent solidaires du monde matériel ; les Forces cherchent et trouvent leur épanouissement dans le monde psychique, leur ultime aboutissement dans le monde spirituel, qui couronne le psychisme. Le Père Teilhard de Chardin voyait dans l'Univers « un psychisme se cherchant à travers les formes ». Sans aller jusqu'à cette position métaphysique, il est permis de voir là une définition de l'Art et une justification de sa « Psychologie ».

SÉMINAIRE

Le séminaire du *jeudi* était consacré cette année à une étude sur les rapports entre *historia* et *compositio* dans la peinture italienne de la Renaissance — point de départ, en fait, d'une enquête beaucoup plus vaste sur l'organisation des formes et ses différentes significations dans la peinture d'Occident.

Cette recherche, déjà commencée à l'Université de Paris I dans le séminaire de MM. Rudel et Arasse, s'est poursuivie ici avec le concours essentiel de M. Rudel et la participation de ses collaborateurs et étudiants.

Le Professeur, en introduisant le sujet, devait insister sur le sens général de l'étude, sur l'importance de la réflexion et de la démonstration d'Alberti, au moment où se constitue une nouvelle expression de la peinture occidentale : il y perçoit déjà l'ébauche d'une psychologie de l'Art. La *compositio*, organisation plastique des formes déterminées principalement par la *conscripção*, met en œuvre l'*historia*. Cet exposé par l'image, s'il se réfère à la réalité extérieure pour lui emprunter les formes mises en œuvre, se réfère simultanément à la réalité intérieure, non seulement par l'intelligibilité (« concourir au rendu et à l'éclaircissement » du thème fourni par l'*historia*), mais par l'éveil de réactions sensibles : la perception de la qualité par la « grâce » et la « beauté », mais aussi les émotions (« Peindre de préférence à ce qui frappe seulement les yeux, ce qui cause une impression à l'âme »). Tout le chemin menant des formes concrètes à l'éveil spirituel est tracé.

Bien que la lecture du *De Pictura* de 1435 (et de la version italienne de 1436, non absolument identique) demeurât essentielle dans cette démarche, il fut convenu — pour ne pas se laisser entraîner à un point de vue trop personnalisé — de s'attacher d'abord à l'analyse d'un thème iconographiquement bien défini. On verrait alors quelles réponses pourrait apporter le texte d'Alberti aux problèmes soulevés. Ce qui, par réciprocité, permettrait aussi de souligner chez Alberti des silences dont il faudrait chercher la justification en découvrant ailleurs les réalités omises, comme l'a préconisé M. Rudel.

On a donc commencé par l'étude du thème de l'*Annonciation* de la fin du xiv^e siècle jusqu'à la fin du Quattrocento — étude à laquelle s'était déjà attaché M. Arasse dans un séminaire commun avec M. Rudel. Selon lui, il s'agissait là d'un ensemble d'images aux représentations à la fois simples et diversifiées au travers de l'histoire, propre à un premier examen des divers rapports entre éléments constitutifs. Il fallait, en effet, discerner en premier lieu comment, à travers différentes séries iconographiques (qui remontèrent jusqu'à certains modèles byzantins), l'artiste a pu reconsidérer l'image transmise et lui apporter des modifications proprement plastiques. Celles-ci souvent tributaires de l'évolution de la piété ou d'événements religieux particuliers (comme le montra M^{me} Pellieu à l'occasion de la publication des *Révélation*s de sainte Brigitte de Suède) le sont également de *schèmes* d'organisation des formes dont la transmission et l'évolution ne sont pas identiques à celles relevant de l'iconographie et de la représentation figurée. Dans le cas de l'*Annonciation*, les rapports apparemment simples entre les personnages essentiels et les « lieux » de leur *collocatio* permettraient une analyse assez facile, relativement. Celle-ci, du même coup, mettait en valeur les silences du texte sur le rôle de l'Architecture comme situation historique, support et « disposition » de l'*historia* (à peine entrevue dans le ch. I), architecture dont l'importance s'affirme comme décor, localisation et structure de la composition. En notant l'importance prise peu à peu par les tracés perspectifs, on a pu également constater, selon M. Rudel, qu'en fait, on était, la plupart du temps, en présence de trois espaces : tridimensionnel-perspectif, bidimensionnel-pictural et même symbolique. Et c'est finalement l'organisation graphique (souvent par le biais de l'architecture) et chromatique du second — dès avant Alberti — qui révèle nettement l'existence de *schèmes plastiques*, appartenant en propre au « langage » de l'artiste. Ceux-ci « soutiennent », en quelque sorte, la répartition iconographique donnée et associent la distribution architecturale — et végétale — à la situation des personnages selon des regroupements formels et des structures plastiques constituant de véritables « thématiques plastiques ». On a pu le voir plus nettement encore en comparant d'autres thèmes iconographiques (scènes de glorification, de martyre, de Nativité, d'Adoration des Mages...) entre lesquelles, bien souvent, interviennent des « dispositions » similaires à partir de vieux

schèmes plastiques. Ceux-ci représentent un véritable répertoire morphologique, mais de formulation « structurale » dont on discerne la réalité à travers la figuration même des anciens *exempla* ou *modelli* si souvent utilisés. Mais les apparences concrètes recouvrent, en fait, cette structure schématique plus intime, qui n'est pas sans évoquer certains schémas de Villard de Honnecourt. A tel point que le développement des tracés perspectifs, de plus en plus insistant, ne joue pas dans la composition un rôle aussi déterminant qu'on a bien voulu le dire, pense M. Rudel. Ils apparaissent plutôt comme associés à une organisation structurale générale d'une surface bidimensionnelle — par habitude de pratique. On a pu facilement le constater dans la cinquantaine d'œuvres examinées, situées entre 1420 et 1470, et, plus clairement encore, chez certains Siennois du xv^e siècle comme Bartolomeo di Giovanni, dans des œuvres présentées par M^{me} Pellieu (qui lui consacre une monographie).

Dès lors, pour M. Rudel, la lecture du texte d'Alberti doit suggérer trois séries de remarques qui correspondent également à trois directions conjointes : l'enquête concernant le vocabulaire, la technique d'exécution et les relations avec le modèle rhétorique.

Quel sens, en effet, peut-on accorder au mot *historia*, au xv^e siècle, dans le domaine pictural ? On s'aperçoit, en lisant Vasari, — par conséquent bien plus tard — que l'expression d'*historia* a pu avoir un sens extensif dont on ne se doute pas en parcourant Cennini, Alberti, Filarete ou Léonard. Chez tous ces auteurs, la *storia* se différencie des *figure* (Cennini, *Libro dell'Arte*, ch. 67, selon l'édition Neni Pozza de 1971), alors que chez Vasari on trouve le mot utilisé pour désigner des figures non engagées dans l'action (*Vie de Cimabue*, ed. Milanese, t. I, p. 252) et même des combats d'animaux (*Vie d'Uccello*, ed. Milan., II, 208). Selon les remarques faites par M^{mes} Roseau et Fallay d'Este, la *storia* paraît assimilée, la plupart du temps, à l'idée de *fatti*. Mais on peut aussi constater que le *fatto* ou la *storia* sont présents, par l'intermédiaire d'attributs, dans la figuration de certains saints : la *storia*, résumée en une action typique, se situe dans un devenir historique conçu dans la perspective de la Rédemption, selon un point de vue chrétien médiéval bien connu. Ce qui suppose, dans bien des cas, qu'une notion de *traces* se trouve ainsi attachée à cette présentation, comme on l'a montré par ailleurs. Pour le Professeur, il s'agit aussi d'un de ces fréquents exemples d'extension et de « glissements » du langage artistique (la « toile » pour le « tableau ») dont on retrouve le témoignage encore de nos jours. Si, du point de vue des exemples choisis chez Alberti, le problème ne semble pas se poser réellement, par contre celui du traitement de la *storia*, de sa disposition, de la mise en place du sujet, méritait un nouvel examen, à côté de recherches critiques déjà faites par les Spencer (« *Ut rhetorica pictura* », dans le « J. Warburg Courtauld Ist. », XX, 1957) et Baxandall (*Giotto and the orators*, Oxford 1971, le ch. III), après la présen-

tation de Maffei dans l'édition du *Della Pittura* de 1950 et les articles de C. Gilbert (*Antique frameworks for Renaissance Art theory* dans « Marsyas », III, 1943-45), de Grayson (*The Text of Alberti's « De Pictura »*, dans le « Italian studies », XXIII, 1968).

Mais, peut-être, toutes ces études, fondamentales, n'ont-elles pas assez mis en valeur l'importance du *faire* de l'artiste, qui, selon l'optique albertienne, représente aussi une réalité essentielle dans la définition totale de l'œuvre par rapport à la théorie directrice — ce dont l'histoire de l'Art ne tient d'ailleurs pas toujours assez compte. Revue à l'aide de documents tirés des *sinopie*, de tableaux inachevés ou très endommagés, la démonstration d'Alberti revêt une singulière importance pour redonner à l'œuvre du créateur son aspect d'un *faire* réfléchi, intervenant même dans le développement iconographique des œuvres. L'intérêt du *De Pictura*, particulièrement de la partie recensée en Liv. II dans le *Della Pittura*, apparaît doublement. Il permet, d'une part, de souligner l'importance de l'organisation plastique de l'œuvre et de sa disposition figurative proprement dite en vue du meilleur effet esthétique ; d'autre part, il établit une relation nécessaire entre l'organisation de l'œuvre peinte et celle de l'édifice, qui apparaît ainsi comme une référence sous-entendue. La lecture du *De Re Aedificatoria* est, à cet égard, bien révélatrice, jusque dans l'usage du vocabulaire. Ainsi se dégage très rapidement cette rigueur exemplaire selon laquelle est régie la surface picturale — telle une façade d'église ou de palais — grâce à une continuité *technique* entre le perçu et le construit. La chose vue à travers le *velo* est reportée sur la surface de représentation au moyen d'une *quadrellatura* (quadrillage), déjà présente dans ce *velo*, ou cette *rete* ; et, du même coup, le tracé perspectif, projection en quelque sorte de cette même *quadrellatura*, s'y trouve associé à la *collocatio* proportionnée de figures essentielles. Le va-et-vient entre le monde à *imiter* et la proposition d'un vraisemblable s'établit ainsi selon un mécanisme cohérent dont la coordination entre les figures et leurs surfaces représente, sémantiquement, l'aboutissement (ou le commencement d'exécution) le plus logique. Ainsi un véritable « agencement » des formes, de leurs surfaces — et, par extension, des surfaces constituant l'ensemble du tableau — détermine un espace pictural savamment composé, puisque la *collocatio* de toutes ces surfaces et de leurs formes se trouve déterminée selon des *luoghi* précis, eux-mêmes « sertis » dans le réseau de la *quadrellatura* et de la perspective, peuvent être également associées. Véritable « construction » et « récit » plastique de premier niveau (où l'on décèle les caractères de l'imagination plastique de l'artiste) le tableau sollicite ainsi, comme le suggère Alberti — une double « lecture » : morphologique et iconographique. *Vision et lecture* dont le type de rapport révèle la capacité d'*invenzione* de cet *ingegno* ou créateur, sur lesquels la littérature tragique insistera tellement, comme l'avaient fait

Cicéron et Quintilien pour le discours de l'orateur où la structure guide la démonstration.

Est-ce bien l'antique modèle littéraire qui a permis à Alberti de prendre meilleure conscience de ce « mécanisme » si particulier que représentent l'organisation et l'exécution de l'œuvre — ou seulement de mieux l'exprimer ? Sans aucun doute les études de Lee, Spencer, Baxandall ont-elles bien montré quelle utilisation Alberti avait pu faire des catégories de la pensée cicéronienne et même d'un vocabulaire de rhétorique qui lui ont assuré un meilleur moyen de communication avec un certain public « humaniste ». Il convient toutefois de rappeler avec M. Rudel que certains apports éclairants entre le *De Pictura* et le *De Re Aedificatoria* (qui lui est postérieur) justifient aussi les correspondances visibles entre l'œuvre pensée, l'édifice, les proportions et l'organisation du corps humain, et la musique, selon une conception déjà ancienne, mais à laquelle l'exemple antique, écrit et sculpté, à nouveau invoqué, conférait un sens également nouveau.

Une lecture patiente des quatre célèbres traités de Cicéron (*De Inventione, De oratore, Brutus, Orator*) comme celle de l'*Institution oratoire* de Quintilien, doit nous permettre de comprendre qu'Alberti ne leur a pas seulement emprunté un goût pour l'organisation et le désir d'une meilleure terminologie « garantie » par la réputation de l'Antique. Il y a également trouvé la justification de phénomènes en évolution dans la peinture de son époque (comme dans la sculpture), particulièrement sur l'accord entre théorie et Nature (*De orat.* LV, 211), l'équilibre entre la beauté de la construction de l'œuvre et l'effet émotif recherché. De toute évidence, aussi, l'idée de l'œuvre, comme médiatrice de pensée et moyen d'accès à un ordre supérieur, est-elle reprise de Cicéron, tout en se rapportant à un enseignement aristotélicien qu'il a sans doute connu avant la publication de la traduction latine de la *Poétique* vers la fin du siècle.

Mais le discours cicéronien demeure avant tout modèle et système d'exposition. Il ajoute — en les clarifiant — à des réalités déjà découvertes dans la forme architecturale comme dans la composition des bas-reliefs romains à nouveau en honneur. Il convient aussi de prêter attention au fait que l'organisation de la dramaturgie giottesque (mais aussi grecque, au XIV^e siècle) menait habituellement à une *expositio* — et à une organisation — où l'*ornement*, l'*abondance*, l'*élégance* et la *dignité* de fait préfiguraient déjà les termes du discours cicéronien. Il restera, dans le prolongement ultérieur de ce séminaire, à mettre en regard les œuvres majeures et datées qui peuvent nous montrer le sens de cette évolution.

En conclusion de ce Séminaire, le Professeur Muraro, invité par le Collège de France à la demande du Professeur Huyghe, devait montrer, de son côté, comment Titien, peintre de la République, devenu symbole de

la cité, conférait à l'*historia* un sens particulier grâce à la qualité et à la personnalité d'une technique — et d'une *manière* — devenue une des images de marque de Venise. La carrière du Titien, faite grâce à Venise, a eu aussi, comme corollaire, le génie du peintre au service de la cité.

PUBLICATIONS

René HUYGHE, *Millet, le retour à l'homme* (dans *Revue des Deux-Mondes*, octobre 1975, p. 22-27).

— *L'Avenir du Passé* (dans *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, Bruxelles, tome LIII, n° 34, 1975, p. 245).

— *Du gribouillage de l'enfant à l'au-delà de Raphaël* (dans *La France Catholique*, supplément du n° 1515, janvier 1976, p. 16-17).

— *Delacroix et le recours à l'imagination* (dans *Matines*, avril-mai-juin 1976, n° 5, p. 5 à 12).

— *Le Bateau-Lavoir, berceau de l'art moderne* (préface à l'exposition du Musée Jacquemart-André, Paris 1975, ed. Institut de France, p. 5 à 7).

— *Trésors de Jacquemart-André* (préface à l'exposition du Musée, Paris 1976, ed. Institut de France).

— *Cote d'Alerte* (dans *Le Figaro : L'homme dans l'impasse*, 19 avril 1976, p. 6).

— *Un amateur d'art, R.H.* (dans revue japonaise *The Geijutsu-Shincho*, n° 6, 1975, p. 118 à 124).

Dialogue avec l'invisible René Huyghe (interview par Evelyne Schlumberger, dans *Connaissance des Arts*, janvier 1976).

Dialogue avec René Huyghe (interview et articles de Philippe Delaveau, Frère Benoît, Marcel Brion, et bibliographie, dans *Renaissance de Fleury*, n° 97, Pâques 1976, p. 1 à 37, ed. de l'Abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire).

Le Professeur a reçu le Prix Pietro Torta, pour sa contribution au sauvetage de Venise, décerné par l'*Ateneo Veneto* ; il a donné une conférence pour la sauvegarde de Venise, devant l'Organisation des Nations Unies, à Genève.

Le Professeur a donné de nombreux cours et conférences en France et à l'étranger, parmi lesquels un cours à l'Université Libre des Sciences de l'Homme, à Paris, sur *La Forme et l'Energie dans l'Art*.