

Psychologie des arts plastiques

(Fondation de la Ville de Paris)

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

Le cours s'est ouvert sur un rappel des étapes parcourues : les formes répondent à des « états », dont la suite se développe parallèlement dans la nature physique et dans la nature psychique et qui, en dernier ressort, marque la localisation, de moins en moins stricte, de l'énergie dans l'espace. On passe, en effet, des figures fixes, où celle-ci est stabilisée, aux formes mouvantes, où elle se libère dans le temps, jusqu'à une dématérialisation, où il ne subsiste plus que des variations d'intensité. Non seulement ces trois états caractéristiques existent dans la nature, où ils correspondent à l'élévation de la température (états solide, liquide, gazeux), mais aussi dans l'art ; ils s'y déchiffrent aussi nettement, dans le travail préliminaire du dessin, qui peut être tour à tour géométrisé, dynamique ou estompé, que dans cet accomplissement réalisé par le travail de la composition : celle-ci peut être, elle aussi, fondée sur des figures construites, des forces en mouvement ou des variations d'intensité.

Le cours de l'an dernier avait montré que la libération de la force soumettant la forme à sa dictée, introduisait un régime dynamique, clairement distinct du statique, étudié antérieurement, et que ce régime dynamique avait pour éléments fondamentaux : la sinuosité et la spirale.

*

**

C'est la spirale qui est envisagée cette année. Le cas le plus simple est celui où elle figure dans le plan, liée à la croissance (ou décroissance) d'une courbure à partir d'un point central. Une projection rectiligne, dont l'élan faiblit progressivement, amorce cette courbe. On la reconnaît aussi bien dans le cas des particules atomiques en mouvement, tel que l'enregistre la chambre à

bulles d'hydrogène, que dans celui d'un tableau de Mathieu, relevant de l'action-painting. La manifestation de l'énergie s'enregistre semblablement dans les deux cas.

De même la spirale formulée, résultant de la progression inégale des deux côtés d'un mobile, peut s'observer dans les nuages brassés par un cyclone, dans l'eau animée par un tourbillon, dans la texture d'un tronc d'arbre, de même que dans l'enroulement des plis d'un drapé roman (à Vézelay, par exemple) ou dans la structure d'une œuvre baroque (tel un plafond de Tiepolo).

Le double enroulement inverse, symétrique, apparaît quand un filet liquide lancé dans une masse d'eau bute perpendiculairement contre un obstacle plan ; mais il surgit aussi dans les thèmes décoratifs des vases grecs, dès le VII^e siècle, et, en définitive, dans la structure du chapiteau ionique.

Enfin, le faisceau de spirales s'enroulant autour d'un centre commun se retrouve dans la nature également, à la surface d'un tourbillon liquide en succion hélicoïdale, ou répartissant l'ocellure du plumage d'un paon, de même qu'en art dans telle plaque de mors en bronze de l'époque Han (au Musée Guimet) ou dans une rose gothique (Cathédrale de Bourges), ou encore dans le schéma directeur de certaines œuvres baroques (telle la *Vierge et Saints* par Rubens au Musée de Toledo).

Ainsi l'invention plastique de l'artiste, qu'elle s'applique à l'ornement simple ou à la construction d'un sujet pictural, ne sort pas du répertoire de formes constitué dans la nature ; malgré l'écart entre la fatalité physique et l'imagination psychique, elle obéit aux mêmes lois structurantes, qu'il s'agisse de formes fixes, contraignant l'énergie à s'immobiliser dans l'espace seul, ou de formes dynamiques, suivant son déploiement variable dans l'espace et le temps.

En ce qui concerne les formes dynamiques, elles passent de leur inscription physique, dans la matière fluide, à leur récréation mentale dans l'œuvre d'art, par le stade intermédiaire du vivant, où elles se retrouvent fatalement, puisque la vie anime la matière. Entre la double volute du jet, qui, à l'intérieur d'une masse liquide, bute sur un plan et celle du chapiteau ionique, on peut en intercaler une autre, que dessine la poche d'eau provoquée par une méduse chaque fois qu'elle se propulse, en y reflétant sa structure même. « La méduse se reproduit, pour ainsi dire dans l'eau », note Schwenk. Il montre aussi la lamelle branchyale du ver spirographe, répétant le mouvement hélicoïdal d'un tourbillon au sein du liquide, mais on peut reconnaître la même forme dans le dessin de Léonard de Vinci pour un hélicoptère ou dans le clocher de l'Eglise de Frelers à Copenhague. Une chaîne continue permet donc de passer de la matière liquide à la matière vivante, qui en est

d'ailleurs directement issue, puis à l'invention mentale de l'artiste. Celle-ci, en quelque sorte, se borne à porter à la conscience, pour l'utiliser à ses fins, une structure impliquée, ou plutôt latente, dans le monde matériel mobile, puis dans le monde vivant.

*

**

La forme hélicoïdale, qu'elle soit conique ou cylindrique, marque une propagation régulière dans l'espace et suggère son accomplissement progressif au cours de la durée. Elle associe donc espace et temps. C'est pourquoi elle s'accorde si bien à la vie. L'élément fondamental de celle-ci, l'A.D.N., support de l'information génétique, ne présente-t-il pas deux filaments moléculaires enroulés selon une double hélice ? C'est l'A.D.N. qui contient les développements futurs de l'organisme, donc sa durée en puissance. Cette même hélice, on la retrouve à la macro-échelle, dans le développement des spires végétales (par exemple dans le bois de tilleul), dans la forme parfois parfaite d'une racine d'arbre, dans l'implantation successive des feuilles sur une tige, etc. En architecture, elle sera le principe de l'escalier à vis.

Mais dans l'art la forme se trouve dotée d'une intention significative, qui ne fait que traduire son rôle fonctionnel dans la réalité matérielle. Il y a montée vers la prise de conscience, précédée, d'ailleurs, chez l'artiste par une phase où la portée reste inconsciente et ne relève encore que de l'instinct.

Ainsi, en histoire de l'art, le passage des formes stables et simples, de préférence symétriques, à la torsion hélicoïdale, marque-t-il la volonté neuve ou croissante de traduire la vie en mouvement. Le kouros grec, disposé dans le plan et soumis à la symétrie, donc obéissant à des constantes de la forme fixe telles qu'elles s'affirment dans le cristal, fera place aux enroulements hélicoïdaux des danseuses de Tanagra (telle la *Danseuse Titeux* au IV^e siècle) ou de l'art hellénistique (*Danseuse* du Musée de Thermes, Rome). Le même phénomène, de valeur constante, se retrouve en tous les temps. Le *David lançant sa fronde* de Bernin (Villa Borghèse) marque la fidélité du baroque à la torsion hélicoïdale qu'on voit semblablement succéder, en Inde, aux structures planes et symétriques, hiératiques, issues des exemples de l'époque Koushâna, et se développer, avec telle devata volant et agitée par la frénésie de la vie, au temple de Kailâsa, à Ellora (VII^e siècle).

L'architecture, elle aussi, associe sinuosité et torsion, quand le baroque y prend son élan : à l'époque hellénistique, des cannelures s'enroulent parfois autour du fût, de même que dans l'Inde moghole. Dans l'Antiquité romaine, la colonne triomphale (de Trajan, d'Antonin, de Marc-Aurèle, etc.) utilise

cet enroulement à des fins narratives, montrant ainsi combien elle s'associe à l'idée d'un récit qui se déroule dans le temps. L'art roman reprend parfois cet usage (colonne de Saint-Berward à Hildesheim, déroulant la *Vie du Christ*).

Mais si les formes sont dotées par l'homme d'une portée significative, si cette portée est d'abord intuitive, elle ne manque pas de s'achever dans la pensée consciente, qui s'en empare et lui donne forme de symbole. Ainsi, il existe une sorte de communication entre le rôle d'une forme dans la matière, puis dans la vie, enfin dans le psychisme humain, où elle passe encore du domaine passif à la lucidité active. Ces quatre étapes se retrouvent dans les points de vue différents sous lesquels l'homme peut envisager une forme, selon qu'il l'observe objectivement, la vit, ainsi qu'une expérience active, l'invente imaginairement ou enfin la pense significativement.

Le recours à certaines formes ou leur rejet éclaire ainsi les dispositions profondes et la pensée des diverses civilisations. L'Occident, rationnel, stabilisateur, répugne aux formes dynamiques, perturbatrices de l'ordre, puisqu'elles sont attachées à la force en action. Il faudra les phases de réaction baroque pour qu'on retourne à elles.

Exemplairement, l'Egypte, liée à l'établissement des premiers empires agraires, qui étaient fondés sur la stabilité et la géométrie du cadastre, s'ouvre malaisément aux formes dynamiques : la sinuosité de l'eau, traduite dans l'hieroglyphe de ce dernier mot, se rapproche plutôt, par sa raideur, d'une dentelure qui, souvent, est préférée à l'ondulation dans le tracé des chevelures.

Toutefois, la sinuosité est attachée au serpent et reste visible dans les hieroglyphes qui s'inspirent du cobra ou du céraste cornu. Elle trouvera une place, encore timide, dans le rendu des étoffes, des vignes, etc., seulement à la période révolutionnaire et quasi baroque de la XVIII^e dynastie ; elle se développera avec le serpent Apopis, opposé au soleil et menaçant l'ordre cosmique.

De même, la spirale trouve difficilement sa place en Egypte, si ce n'est dans certains cachets ; si elle se rencontre encore dans le décor de vases prédynastiques ou dans les palettes de même époque, à moins qu'elle ne soit proto-dynastique, elle tombe en désuétude dès que s'implante la civilisation agraire, avec sa préférence pour la fixité.

Enfin, la torsade, liée à l'enroulement hélicoïdal, apparaît dans l'hieroglyphe du fil, toujours pour une raison figurative. Elle est utilisée pour les animaux fantastiques, à cous serpentins, qui figurent sur les palettes prédynastiques (celle d'Hiérakonpolis et, encore, à la 1^{re} dynastie, celle de Narmer)

ou dans cet ancêtre du caducée que constitue le double enroulement serpentin du couteau de Djebel-Tarif. Encore ces figurations semblent-elles faire écho à des thèmes venus de Mésopotamie.

Il faudra attendre jusqu'à l'époque hellénistique pour que l'ureus en bronze du Musée Kestner à Hanovre adopte un dispositif purement hélicoïdal, pareil à celui d'une colonne torse. La civilisation égyptienne s'est ainsi montrée réfractaire jusqu'à ses dernières phases à une forme typiquement dynamique.

La situation est moins nette dans les royaumes parallèles de Mésopotamie. C'est que l'état agraire s'y combinait avec un peuplement sémite d'atavisme plus nomade. Aussi, aux origines, pendant le IV^e millénaire, les cylindres-sceaux, à Uruk par exemple, usaient de la torsade, plus ou moins développée, pour ces cous allongés de guépards ou de serpents que reflétaient probablement les thèmes analogues des palettes égyptiennes de haute-époque.

La torsade sera tôt associée au rendu de l'eau, à son ruissellement fluide, aussi bien au début du III^e millénaire dans le décor de la terrine de Warka, au British Museum, que dans le tardif néo-babylonien, par exemple dans les libations d'Assourbanipal sur les reliefs du même musée. On peut remarquer sur ceux-ci que les autres formes dynamiques, la sinuosité et la spirale, sont fréquemment utilisées pour le rendu de l'eau, comme pour celui de la chevelure, dont la flexibilité évoque le fluide.

Les formes dynamiques, on l'a dit, sont propres au serpent aussi, animal encore proche des origines aquatiques, procédant par reptation sinueuse et qu'on trouve traditionnellement associé à l'eau, comme plus généralement à la notion de force vive. Des cultes de l'Inde l'unissent à la mer et chez les Chaldéens, rapporte Kaiserling, le même mot exprime la vie et le serpent, que l'arabe traduit par deux vocables proches : *El hayat* et *el hayyak*. L'association du serpent à l'eau lui vaut de figurer souvent dans la décoration primitive des récipients pour les liquides. Sur le célèbre gobelet de Goudea, daté des environs de 2270, trouvé à Tello et conservé au Louvre, deux serpents s'entrelacent symétriquement autour d'un axe rectiligne et montent ainsi vers le rebord du vase à libations, là où va couler son contenu. Ainsi la forme, établissant une parenté visible entre l'eau et le serpent, la porte au niveau du sens et du symbole, où ils vont rester associés.

Mais le décor du vase de Goudea implique le serpent et sa double torsade dans un ensemble où il se combine avec une tige rectiligne servant d'axe à leur symétrie. Le thème est encadré de deux dragons dont le corps onduleux et la tête sont ceux du serpent, mais avec addition de pattes de lion et d'ailes d'oiseau. Ici sont déjà réunis les éléments d'un emblème qui, de la Grèce aux temps modernes, a connu une singulière fortune : le caducée.

En ce signe d'équilibre, d'harmonie et de paix, que la médecine a choisi pour attribut, sont unies la rectitude et la symétrie de la forme fixe, la sinuosité et la torsion de la forme dynamique et la direction ascensionnelle suggérée par les ailes (1). De même un serpent s'enroule autour du bâton d'Esculape. La dualité des serpents suggère un autre équilibre, celui des instincts contradictoires, parce que tantôt maléfiques et tantôt bénéfiques.

Une figuration analogue, elle aussi fort ancienne, se trouve, cette fois, dans l'Inde : les serpents s'y associent à l'axe du monde, de même que la force (kundahni), dormant à la base de la colonne vertébrale, s'élève au long d'elle : Zimmer (*Myths and Symbols in Indian Art*) y déchiffre le pouvoir en évolution ascendante de l'énergie.

La forme, désormais liée au sens, sert de support et de révélateur à une symbolique latente et universelle, qu'on retrouve jusqu'en alchimie. Le *Theatrum chemicum* d'Elias Ashmole (Londres, 1652) s'orne d'une gravure figurant deux dragons, évocateurs du soufre et du mercure : ce sont des serpents ailés, à nouveau, dont l'un se tourne vers le soleil, positif, et l'autre vers la lune, négative. D'ailleurs le Tao chinois, combinant et opposant le Yin, féminin, et le Yang, masculin, ne divise-t-il pas son cercle par une ligne sigmoïde, serpentine, où Guénon voyait la projection d'un tracé hélicoïdal exprimant le tourbillon universel de l'axe rigide et invariable du monde ? De même, pour l'Inde, tout s'immobilise dans le centre de la roue des transformations.

Si diverse que soit l'imagination humaine, au gré des temps et des lieux, elle rôde toujours autour des mêmes thèmes, lisibles dans la signification constante des formes. Celles-ci passent de leur état physique et des propriétés concrètes auxquelles elles sont alors reliées à leur état imaginaire, où elles revêtent un sens analogique.

La pensée grecque, assurant la prédominance au rationnel et au logique, aurait dû confiner l'art dans les formes fixes et stables : le rectiligne et le circulaire. Elle l'a fait dans l'architecture, qui n'excède guère ce répertoire (il ne faut cependant pas omettre les spirales du chapiteau ionique, les acrotères en volutes, etc., très localisées il est vrai). Mais le caducée, comme le bâton d'Esculape, avoue un souci d'équilibrer la raison et la sensibilité, le statique et le dynamique, contrairement à l'idée arbitraire que notre temps semble vouloir donner de cette culture classique.

Le serpent, lié aux forces profondes et vitales, s'il est dominé par la pensée claire, reste pourtant présent. Dans les deux frontons du plus ancien temple

(1) Cette symbolique de la montée ne rappelle-t-elle pas la renaissance du dieu aztèque Queizalcoatl, devenu alors serpent à plumes ?

à péristyle de l'Acropole d'Athènes, le lion et le serpent avaient leur rôle respectif : sur le fronton Est, Héraklès luttait contre Triton et affrontait le triandre aux queues entrelacées. De même, au fronton proche d'un petit édifice, il combattait l'hydre aux cous de serpents.

Les dieux ne cessent de devoir se mesurer aux serpents mythiques, survivances confuses des croyances antérieures. Zeus, tout le premier, lutte contre Typhon, le Seth des Grecs. Quand Eurynome émerge du chaos, elle crée le serpent Ophion. Apollon assurera son triomphe par sa victoire sur le serpent chtonien Python, fils du Déluge (Delacroix s'en est souvenu au plafond de la Galerie d'Apollon). L'Omphalos de Delphes, où vaticine la Pythie, est établi par Apollon, mais il surmonte la tombe du vaincu.

En plusieurs stèles attiques du iv^e siècle, le sculpteur s'est complu aux sinuosités du serpent, liées à l'âme des héros, et dont l'apparition aux vivants est signe de mort (Musée d'Athènes). De même, à Pompeï, des fresques représentent les dieux ancestraux comme des serpents encadrant l'autel des Lares.

Ainsi, sous le couvert de la raison triomphant avec les Dieux de l'Olympe, le serpent et ses sinuosités témoignent de la survivance souterraine des forces obscures, liées originairement à la Terre-mère, et plus tard à la mort. Leur figuration maintient dans l'art classique la permanence des formes dynamiques. Au demeurant Athena, qu'on célébrait parfois avec des gâteaux aux formes ophidiennes, n'était jamais loin du serpent Erichonios, dont les anciens rois d'Athènes, porteurs d'amulettes faites de serpents d'or, prétendaient descendre.

Dionysos, dont Nietzsche a fait l'antithèse d'Apollon et dont les cultes divers joueront un rôle croissant, à mesure que le rationalisme athénien succombera à la remontée des forces adverses, — Dionysos, qui naquit la tête couronnée de serpents et qui enseigna l'ivresse et l'extase, ne peut se figurer sans faire appel aux lignes dynamiques : celles de la vigne et de ses rinceaux, du lierre qui s'enroule autour du thyrsos, de la mer où il navigue souvent. Mainte peinture de vase grec trouve là prétexte aux sinuosités graphiques les plus déliées.

Tel ivoire d'Aix-la-Chapelle fait verser à Dionysos le vin dans la gueule d'un lion par la même torsade observée lors des libations assyriennes d'Assurbanipal et le place à côté d'une colonne semi-hélicoïdale, qui deviendra totalement torse dans un bas-relief de Dumbarton Oakes. La colonne hélicoïdale, quasi ignorée par l'architecture classique, va d'ailleurs se répandre avec le déclin de l'Antiquité comme le signe libérateur du baroque. Est-elle née, fort matériellement, de la suggestion offerte par les colonnes fendues que maintenait un enroulement de cordages ? ou, plus imaginairement, du

thème du serpent montant autour du tronc d'un arbre, tel qu'on le retrouve dans les peintures pompéiennes du 1^{er} siècle? Un motif bien proche est repris dans des cultes tardifs orientaux, comme celui de Mithra : la statue de Cronos, à tête de lion, exécutée vers 190 p. J.-C. et conservée à la Bibliothèque vaticane, noue, autour du corps, les spires serrées d'un serpent, ainsi qu'on peut le voir aussi dans la figuration du dieu Addad, en Proche-Orient (le thème sera repris pour des thermes par des graveurs de l'Ecole de Fontainebleau, tel J. Mignon).

Et, certes, le serpent n'est pas étranger à l'apparition de la colonne hélicoïdale, comme en témoigne la fameuse *colonne serpentine*, transportée par Constantin de Delphes à l'Hippodrome de Constantinople, où elle survit, quelque peu endommagée. Dans ce trophée des vainqueurs de Salamine et de Platée, elle faisait soutenir un trépied et un vase d'or par les trois serpents entrelacés verticalement qui la constituent.

Il semble que ce soit là, dès le v^e siècle, l'ancêtre des colonnes torsées, qui vont se répandre à l'époque hellénistique, conjointement avec les autres traces de l'intrusion progressive des formes dynamiques dans l'art et de l'âme obscure ou mystique dans le champ de la pensée. Ce sont signes concomitants d'une phase baroque.

On la trouve en peinture, figurée dans les fresques de Doura Europos, vers 75 p. J.-C., mais en architecture son usage s'était déjà assez développé pour qu'en Syrie, sous les Séleucides, le portique de la grande rue d'Apami, restauré par les Belges en 1931-1932, en fût abondamment pourvu.

Sa présence est surtout notable dans le style funéraire où elle semble avoir été propagée par les cultes orphique ou mithriaque. Une urne, à la Farnésine, s'associe au trépied apollinien, ce qui rappelle la colonne serpentine d'Is-tamboul. La colonne hélicoïdale se relie à travers l'idée de mort à celle de vie éternelle par son mouvement « perpétuel », sans début ni fin, mais aussi à celle de résurrection, par ses attaches avec Dionysos et l'orphisme, comme à Hermès psychopompe, qui brandit le caducée. Aussi le retrouve-t-on, utilisée avec prédilection, dans une longue suite de sarcophages païens (dont certains au Musée Borghèse), puis chrétiens. Elle se rencontre encore, au vii^e siècle, dans l'urne archiépiscopale de San Apollinaire-in-Classa. Sa vocation funéraire, passée dans le Christianisme, est confirmée par son rôle architectural dans la chapelle des Papes, vers 250, au cimetière de Calliste à Rome.



L'étude un peu poussée d'une forme, en l'occurrence le mouvement hélicoïdal, a donc permis de relever d'abord sa présence et son rôle dans le monde physique. Elle y est apparue particulièrement attachée au vivant depuis la structure originelle de l'A.D.N. L'homme, pour la recréer, l'a retrouvée au fond de son imagination obscure ; à mesure qu'il l'en a tirée, et l'a fait monter vers sa pensée lucide, il a joint au sens intuitif de sa fonction primitive tous les enrichissements qui peuvent venir s'y attacher par association, lui donnant ainsi peu à peu une existence morale et symbolique. La forme remonte dans la conscience par un appel obscur et analogique, puis par l'attraction d'idées qui, peu à peu, constituent un système.

La forme, appelée d'abord par les phases de l'histoire qui reconnaissent en elle une correspondance naturelle (ainsi que le font les périodes baroques, qu'on pourrait appeler revitalisantes, et la torsion hélicoïdale, qui incarne la vie, sa progression expansive, son renouvellement) se relie ensuite aux mythes en un enrichissement réciproque ; elle se charge alors d'une signification humaine à laquelle font appel les appétances psychiques jusqu'à la relier à un système de pensée.

La psychologie de l'art trouve donc là une base d'étude, permettant de passer de la réalité physique à la portée qu'elle revêt pour la sensibilité et la pensée, pour l'inconscient et le conscient, le faisant se transférer de l'observation à la création imaginée.

SÉMINAIRE

Ce séminaire a été mené avec la constante participation de M. Jean RUDEL, maître-assistant à l'Université de Paris I, qui a apporté et dirigé la collaboration de ses élèves.

Le thème directeur a été *Technique et Expression*. Il s'agissait, par des séries d'études convergentes, d'étudier comment s'effectue, dans l'art ancien ou moderne, particulièrement dans la peinture, le passage du procédé matériel au résultat psychologique. La création artistique implique d'abord une mutation de la durée, où s'exercent la sensibilité et la pensée qui la nourrissent, à l'espace, où elle marque les signes traduisant celles-ci. Mais, réciproquement, cette installation dans l'espace ne fait que susciter chez le spectateur une nouvelle transposition dans sa propre durée intérieure, où les signes inscrits provoquent émotion et réflexion.

Les sujets suivants ont été abordés tour à tour :

— *La technique de Delacroix*, par M^{me} BESSIS ;

— *Matière et expression chez Jean Aujame*, par M. Jean RUDEL ;

- *La composition cézannienne*, par M^{me} BALLAS ;
- *Le mythe du nombre d'or au XX^e siècle*, par M^{lle} NEVEUX ;
- *Technique et expression chez Giovanni Bellini*, par M^{me} LEPAGE ;
- *L'enfance et la création continue*, par M. VANDRELY ;
- *Nietzsche, le « dernier homme » et l'ordre plastique nécessaire*, par M^{lle} de LA VEGA.

PUBLICATIONS

- René HUYGHE, *Van Gogh* (Screpel éd., Diffusion Weber-Skira, p. 13-51).
- *L'Univers de Watteau* (trad. anglaise, in-4°, 121 p., 58 fig., Braziller, New York éd., 1971).
- Préface à l'édition par l'Académie Française des *Romans* de Charles Nodier (p. V-XVI, Vialetay éd., 1972).
- Préface à *Art and the creative consciousness*, par Graham Collier (Ed. Printice-Hall, p. IX à XII, 1972).
- Préface à *Hommage à Toi, France*, 62 poètes de langue française interprétés par des artistes de notre temps (Ed. Amilcar Pizzi, Milan, 1972).
- Préface du catalogue de l'exposition *Chapelain-Midy* (Galerie Drouant, 1972).
- *L'art occidental à la conquête de l'esprit* (dans *Revue des Deux-Mondes*, janvier 1973, p. 9-21).
- *Les thèmes-clefs et l'évolution de l'artiste : Vermeer, Rembrandt, Delacroix* (Dans *Eranos, Annales 1971 : Les moments créateurs dans les saisons de la vie*, E.-J. Brill, éd. Leiden, 1973, texte de la conférence prononcée à Ascona en août 1971).
- *Hommage à la Comtesse de Pange* (texte de l'allocation prononcée le 11 décembre 1972 à la Société des Gens de Lettres, Hôtel de Massa, p. 7-12).
- *Discours au XIX^e Congrès de l'Union internationale des Editeurs* (dans *Bibliographie de la France* du 6 septembre 1972, n° 36, p. 665-667).
- *Fanfare for England*, avec Lord Kenneth Clark (dans *Connaissance des Arts*, janvier 1973, p. 60-64 et 86).

— *A propos de l'épée d'Académicien de R. H. et d'un dessin de Zadkine offert par celui-ci à R. H. au Japon* (dans *Catalogue de l'Exposition « Hommage à Zadkine »*, Musée Rodin, 1972, n° 173 et 174).

— *Stratis G. Andreadis, fidèle au génie de son pays* (dans *Mélanges en l'honneur de Stratis G. Andreadis*, p. 33-34, Athènes, 1972).

— *Cote d'Alerte* (dans *Le Figaro : Défunte harmonie*, 4 octobre 1972 ; *L'autre voie*, 19 octobre 1972 ; *La Bourse ou la vie*, 23 novembre 1972 ; *Les trois langages*, 31 janvier 1973 ; *Réflexions sur un campagne électorale*, 14 mars 1973 ; *L'art de construire*, 15 mai 1973 ; *Sortir du présent*, 13 juin 1973).

— *Formes et Forces, un entretien avec R. H.* [dans *Revue Urbanisme*, n° 129, p. 23 (avec Gérard Wade)].

— Interview dans *Revue B. P. Art, Esthétique, Industrie* (n° 96, p. 6-7).

— *L'homme et son destin* (interview par Jacques Chancel pour « Le Grand Echiquier ») (dans *Revue des Deux-Mondes*, avril 1973, p. 3-16).

— *L'art et la civilisation* (interview dans *Prélude* 18, publié par l'Association « Prélude à la Musique », p. 18-22).

— *Can Paris survive ?* (interview dans *Réalités*, éd. en anglais, juillet 1973, p. 60-66).

— *Réapprendre aux hommes à être humains* (int. dans *La Vie de Bordeaux*, 9 juin 1973).

— Interview à propos du *Musée de plein air de Monaco* (dans *Nice-Matin*, 24 mai 1973).

— *Pleine page sur R. H.* (dans *La Voix du Nord*, 30 juin 1973).

— Notice sur R. H. (dans *Les Muses*, Alpha, n° 130, p. 2595).

CONFÉRENCES

Conférences à Paris, en province, à l'étranger : Belgique, Luxembourg, Suisse (Ascona : *La couleur et l'expression de la durée intérieure en Occident*, pour la Société Eranos, août 1972).

DISTINCTIONS

Le Professeur a été promu Grand Officier de la Légion d'Honneur.

Il a été nommé au Conseil des Gouverneurs de la Fondation européenne de la Culture de La Haye ; membre de l'Académie des Sciences, Lettres et Arts de Montpellier ; membre du Comité de Sauvegarde du Temple de Borobudur auprès de l'U.N.E.S.C.O.