

ARCHIVES
DU
FUTUR

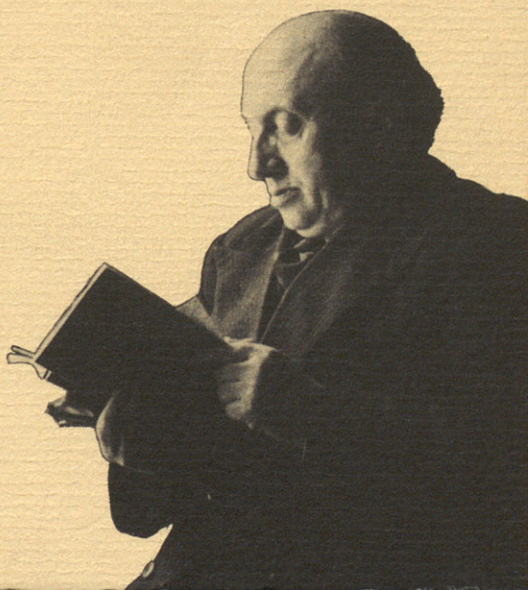


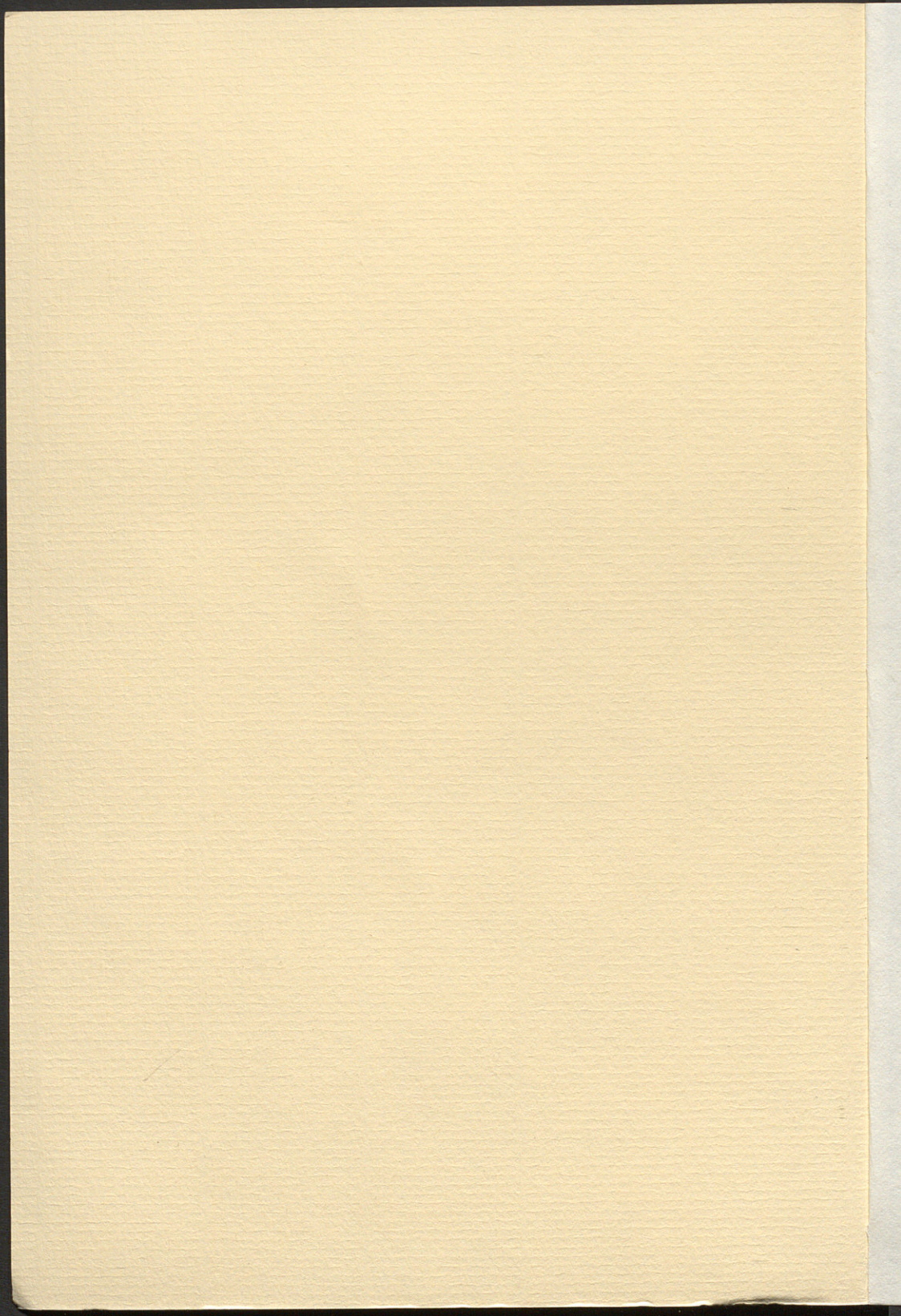
MARCEL
LECOMTE

Les voies
de la littérature



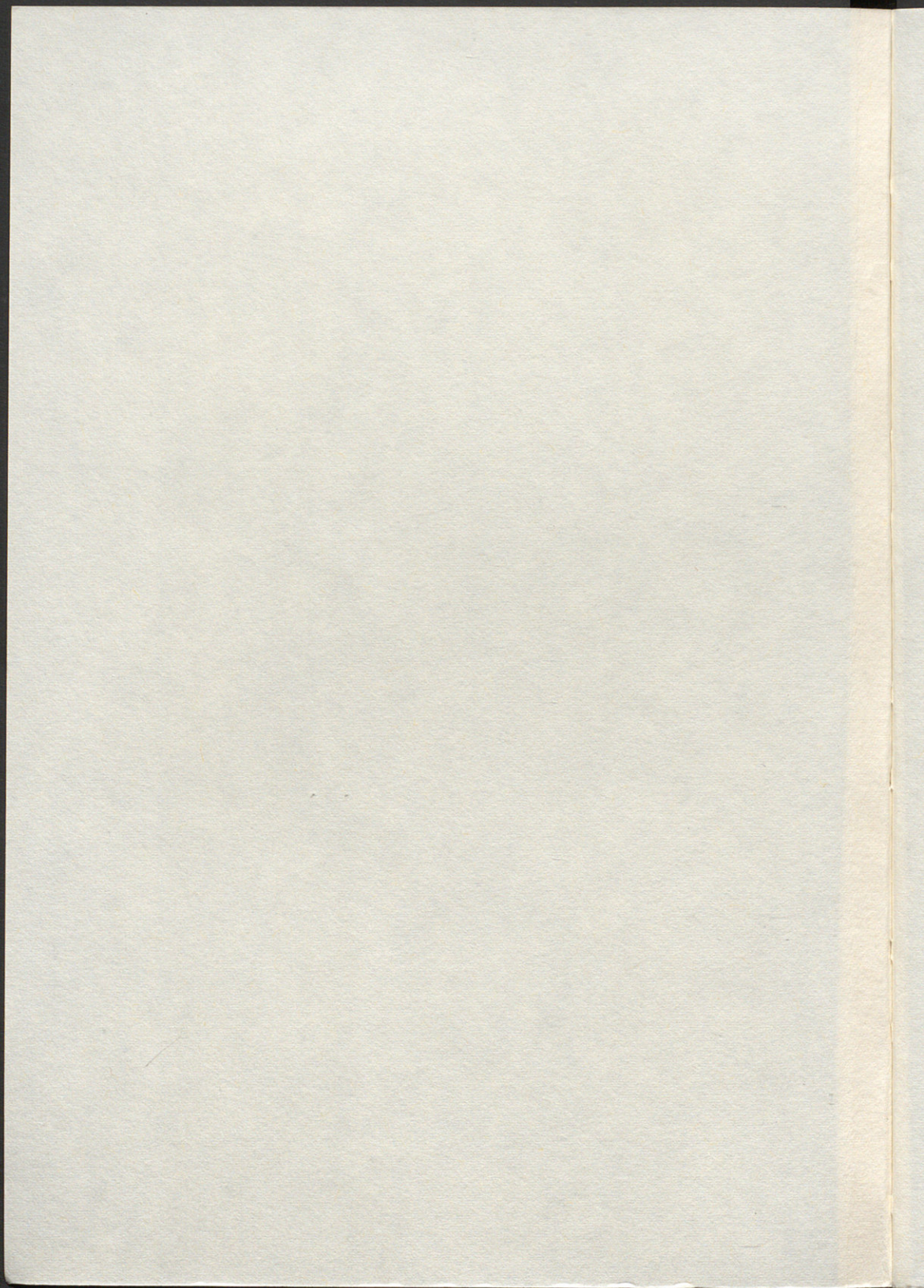
EDITIONS
LABOR





ML
A
9540





LES VOIES
DE LA
LITTÉRATURE

Dans la même collection :

Lettres françaises de Belgique — Mutations
Éditions Universitaires, Bruxelles, 1980

Le Théâtre chinois
Camille Poupeye

Le Monde de Paul Willems
Textes, entretiens, études rassemblés par Paul Emond, Henri Ronse et Fabrice van de Kerckhove

Maeterlinck — Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)
Textes réunis et commentés par Stefan Gross

Écritures de l'imaginaire
Dix études sur neuf écrivains belges

Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)
Paul Aron

Index des personnages de Georges Simenon
Michel Lemoine

Constant Malva — Correspondance (1931-1969)
Édition établie et annotée par Yves Vasseur

Marie Gevers — Correspondance
Lettres choisies et annotées par Cynthia Skenazi

Le Cru et le faisandé
Sexe, littérature et discours social à la Belle Époque
Marc Angenot

Charles Van Lerberghe: Lettres à Albert Mockel
Édité et annoté par Rober Debever et Jacques Detemmerman (2 tomes)

Vers une Synthèse esthétique et sociale
Marcel-Louis Baugniet

Grandeur et misères d'un éditeur belge: Henry Kistemaeckers (1851-1934)
Colette Baudet

Théâtre — Modes d'approche
André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld

Marges et exils — L'Europe des littératures déplacées

Charles Plisnier — Entre l'Évangile et la Révolution
Études et documents rassemblés par Paul Aron

André Baillon — La Dupe/Le Pénitent exaspéré
Texte établi et commenté par Raymond Trousson

André Blavier / Raymond Queneau — Lettres croisées (1949-1976)
Correspondance présentée et annotée par Jean-Marie Klinkenberg

MARCEL LECOMTE

Les Voies de la littérature

Choix de chroniques littéraires
suivi d'une bibliographie

établis par
Philippe Dewolf

Archives du Futur

Editions Labor

Marcel Lecomte
Les Voies de la littérature
Éditions Labor
1988
ISBN 2-8040-0336-1
D/1988/258/22
L 906318
Publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique.

Couverture : Stéphane Loeckx

© Éditions Labor, Bruxelles, 1988.

ISBN 2-8040-0336-1

D/1988/258/22

L 906318

Publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique.

Sommaire

Avant-propos	11
--------------------	----

DIMENSIONS DU SURREALISME

Note sur Clément Pansaers (1923)	21
Clément Pansaers, disciple de Tchouang-Tsé (1958)	22
Une expérience du Surréalisme en Belgique (1961)	25
« Correspondance » (1924-1925)	28
Tristan Tzara initiateur (1954)	35
Georges Ribemont-Dessaignes (<i>Déjà jadis</i>) (1959)	37
André Breton — Une poésie qui ouvre le monde (1966)	40
Paul Eluard (1949)	44
Puissances de l'écriture — Philippe Soupault (<i>Profils perdus</i>) (1963)	42
Giorgio de Chirico devant le surréalisme (<i>Hebdomeros</i>) (1964)	53

LA LITTÉRATURE COMME VOIE D'INITIATION

Le souvenir de René Daumal (1954)	61
Antonin Artaud et l'homme magique (1954)	63
Georges Bataille	
La Littérature et le Mal, L'Erotisme, Le Bleu du ciel (1958)	65
La Rupture des Limites (<i>Ma Mère</i>) (1966)	71
Maurice Blanchot (<i>L'Attente l'Oubli</i>) (1962)	75

Joë Bousquet et l'Esotérisme cathare (1951)	79
Le sens de la subjectivité chez Kierkegaard (1956)	84
Un Univers où tout est signe — Auguste Strindberg (<i>Inferno</i>) (1966)	89
Spiritualité de Friedrich Georg Jünger (1956)	93
Emile Cioran et le <i>Précis de décomposition</i> (1952)	101
Sur le thème <i>Nada</i> dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve (1954)	103
Sur une connexion de pensée entre Corneille Agrippa et Lautréamont (1963)	105
Paul Valéry... et <i>l'expérience du moi pur</i> (1959)	109
Grandeur de Jouhandeau (1960)	112
Eros et le Destin (1957)	115

POESIE ET LANGAGE

Poésie et langage (1952)	125
Construction du miroir (1954)	128
Jean Paulhan (1953)	130
Sur une orchestration des harmoniques de la parole — Francis Ponge (1965)	134
Tension de l'image du monde chez Reverdy (1960)	140
Henri Michaux et ses fantômes (1954)	143
Poésie et écoute du Destin chez Maurice Maeterlinck (1962)	145
L'expérience poétique d'Ézra Pound (1958)	148
L'Appréhension poétique du Réel chez Hofmannstahl (1948)	151
Signification de la dualité chez Gottfried Benn (1954)	157

POINTS SENSIBLES DU ROMAN

Prose et poésie chez Boris Pasternak (1958)	163
Note sur Kafka et le rêve (1938)	167
Retour à Kafka (1965)	168
De la Marche de Radetzky à l'Homme sans qualités (1958) .	174
Trois traités de Ernst Jünger (1958)	180
Retour à Proust (1964)	186
Une enfance sans grâce (Jean-Paul Sartre) (1964)	191

Valery Larbaud maître de l'attention (1957)	184
L'Esthétique joycienne (1953)	197
J.M.G. Le Clézio (<i>Le Procès-Verbal</i>) (1962)	199

NOUVEAU ROMAN ET CRITIQUE ACTUELLE

Robbe-Grillet (1957)	205
Samuel Beckett (1953)	209
Jean Ricardou (<i>L'Observatoire de Cannes</i>) (1961)	212
Marguerite Duras (<i>L'Après-midi de Monsieur Andesmas</i>) (1964)	214
Les voies de la littérature (Michel Butor) (1964)	216
A propos du <i>Michelet</i> de Roland Barthes (1955)	219

BIBLIOGRAPHIE	223
---------------------	-----

INDEX DES NOMS CITES	265
----------------------------	-----

Avant-propos

Exerçons-nous, lisons lentement, attentivement.

Cette phrase en forme de recommandation que Marcel Lecomte écrit en 1926 dans la revue *Marie* se lit presque comme une profession de foi. L'auteur du *Règne de la Lenteur* a fait de la lecture la condition même d'une écriture par laquelle « l'artiste devient véritablement celui qui crée »¹. Inlassable lecteur, Marcel Lecomte (1900-1966) a vécu en écrivain. Faudrait-il s'abstraire ici des innombrables portraits qui l'ont décrit s'équilibrant du poids de ses livres sous le bras ? On le connaît surtout pour de brefs récits où il observe toutes les données du réel dans l'instant le plus banal qui soit en apparence. Certains des textes qu'il écrit avant 1940 préfigurent littéralement le Nouveau Roman par la distance que l'auteur entretient avec l'objet de son récit, tout comme par l'absence de psychologisme réducteur. Sa langue à la fois riche, souple et précise, mêlée sans entraves au tracé parfois sinueux d'une phrase complexe, se coule aussi en poèmes comme écrits d'une seule venue. Ces textes devenus quasi introuvables tels quels, n'ont été repris qu'à la faveur de rééditions partielles.

Marcel Lecomte reste aussi un révélateur inévaluable du mouvement des œuvres d'autrui. Cela s'est traduit par de nombreuses chroniques concernant la littérature et les arts plastiques. En quoi nous regardent-elles toujours, en quoi portent-elles encore un regard sur nous-mêmes ? C'est la question que veut rencontrer le présent volume qui rassemble une partie des chroniques

¹ Cf. infra, p. 76.

littéraires qu'il a signées dès 1921.

On aurait pu suivre la chronologie et segmenter les chroniques littéraires selon quelques grandes périodes. On aurait alors noté que l'écriture des tracts que Lecomte a signés dans *Correspondance*¹ est voisine de celle des billets parus sous sa plume, peu avant, dans *7 Arts*, ou qu'une certaine unité de style marque sa production des dernières années où l'on observe une tendance à la digression : souvent, la parution d'un livre lui permet d'évoquer le contexte où se sont formés une œuvre, son auteur tels que, seul, il les connaissait, dans leur moindre nuancement. On aurait alors vu comment, peu à peu, son écriture évolue aussi vers une certaine insouciance (il arrivait qu'à plusieurs années de distance, et selon l'actualité littéraire, il reprît le même texte, parfois pour le modifier, plus souvent pour le prolonger et l'intégrer dans un propos qui tend à la monographie, voire à l'essai). Ainsi avait-il réuni quelques-unes de ses chroniques sur les arts plastiques, parues pour l'essentiel dans le mensuel d'architecture *La Maison*, dans un essai, *Sur le Passé de l'Art*, resté inédit jusqu'ici.

Nous avons préféré regrouper une partie des chroniques selon quelques thèmes que l'on retrouve de manière insistante dans l'ensemble de l'œuvre. Ainsi Marcel Lecomte a-t-il infiniment travaillé la connaissance du surréalisme, de ses origines à ses suites, les aspects de l'ésotérisme humain et la littérature comme voie d'initiation, les rapports entre poésie, prose et langage, les points sensibles du roman et les questions soulevées par le Nouveau Roman et la critique actuelle.

Tout se passe également comme si, au fil des années, la chronique avait pris une place prépondérante dans son œuvre, comme si l'écriture de Lecomte s'était resserrée sur celle d'autrui. On trouve déjà très tôt, cependant, une manifestation radicale de cette expérience lorsqu'en 1924, il signe avec Camille Goemans et Paul Nougé les tracts de *Correspondance* qu'il qualifiera plus tard « d'étranges billets critiques »². Ils ont ouvert une nouvelle voie de création, critique et collective.

Car il s'agit bien d'une voie et c'est l'une des raisons qui ont déterminé

¹ Cf. infra, p. 28-34.

² Cf. infra, p. 75.

le titre de ce livre, emprunté à celui d'une étude que Lecomte a consacrée à Michel Butor¹. *Les voies de la littérature*, n'est-ce pas aussi l'attitude adoptée par l'écrivain à l'égard de celle-ci au sein de *Correspondance*, à savoir que « l'on n'en peut sortir que par elle-même » ? Cette attitude lui valut l'exclusion du groupe. Il suffit en effet de rapprocher « La défiance que nous inspire l'écriture »² chez Nougé du sentiment de Lecomte à qui il fallait dire « tout le prestige dont se couvre pour (lui) l'écriture »³, pour mesurer ce qui a dû les séparer. A la fin de sa vie, Lecomte a déclaré à Denis Roche⁴ que « c'était une tentation d'éveil critique, pour nous libérer de la "voie littéraire" telle que la conçoivent en général ceux qui écrivent » et sans doute lui fallait-il passer par ces voies pour ce faire.

On remarque aussi que l'idée de voie n'est pas étrangère à la pensée taoïste à laquelle Clément Pansaers l'avait initié. Cette influence se traduit dans les tracts de *Correspondance* par le tour d'esprit qui préside à leur élaboration. Lecomte savait en effet ce qu'il advient aux événements, aux écrits, aux personnages que l'on gonfle délibérément en feignant de leur accorder une importance considérable. Enfin, ces tracts sont aussi voie de création. On ne les entend pas uniquement comme lettres ouvertes à l'adresse d'un auteur, comme mise en cause d'un mouvement artistique, mais aussi comme poèmes, ainsi que le note Jean Paulhan⁵. L'œuvre de Lecomte est marquée par cette osmose entre poésie et « critique », jusqu'à les rendre proches l'une de l'autre dans leur formulation même. Sans doute la même couleur de langage les imprègne-t-elle parce qu'elles participent d'une même pensée. Ainsi, dans la communication qu'il fit sur « Poésie et langage »⁶, il écrit « ... l'on dirait, peu s'en faut, que mots et idées viennent à se rêver eux-mêmes » dans le même mouvement qu'un passage du poème *Le Lac des Lignes* où « plantes et feuillages (...) se mirent à se prévoir, à s'imaginer eux-mêmes ».

Mais, Lecomte s'est-il vraiment soucié de se prendre pour critique et

¹ Au sujet de *Répertoire II*. Cf. infra, p. 216.

² P. Nougé, « Orange 16, Réflexions à voix basse », *Correspondance*, 22 novembre 1924.

³ R. Guiette, « Marcel Lecomte », *Mercure de France*, n° 87, juillet-août 1964, p. 256.

⁴ D. Roche, « Trois questions à Marcel Lecomte », *Les Lettres françaises*, n° 1039, 23-29 juillet 1964, p. 4.

⁵ J. Paulhan, « Bleu 1, Rose 2 ... ». *La Nouvelle Revue Française*, n° 87, février 1925, p. 256.

⁶ Cf. infra, p. 26.

même d'en faire¹ ? Il s'est en tout cas défié d'une pensée critique « énumérative » ou « énonciatrice »², telle qu'il l'entrevoit chez Valéry. Dans ses chroniques littéraires, avant d'aborder le sujet d'une publication, il la relie souvent à d'autres œuvres, qu'elles soient du même auteur ou non, et parfois aux données de l'Histoire. Cette référence au passé, ce regard « de biais », s'avèrent bien plus efficaces à révéler quelque sens indirectement suscité : « il ne suffit pas de nommer une vérité pour la dire » ajoute-t-il dans *Grilles*. L'on voit d'ailleurs sa parole se déployer en préceptes tels que « il vaut mieux *vivre* un secret que le répandre en discours »³, à l'image du silence qu'il tenait pour la parole la plus riche qui fût. Écrire relève bien d'une certaine éthique, d'une conduite de pensée qui s'est aussi accomplie dans la traduction d'aphorismes, de poèmes.

Les chroniques de Marcel Lecomte ne se séparent pas selon quelques grandes catégories immuables, s'agissant d'une pensée essentiellement en mouvement. Il évoque indifféremment le Zen à l'endroit de Marcel Duchamp et de quelques peintres américains du Pacifique, comme à celui de Georges Bataille. L'idée que la clarté s'obtient, l'importance accordée au réel, le thème des secrets perdus, la « dépragmatisation » — cette clé de l'opération surréaliste —, sont présents dans l'ensemble des chroniques quel que soit l'objet de leur contenu. Au cœur même de celles-ci, il y a surprise et effacement : elles abritent l'auteur d'une recherche ininterrompue sur lui-même et forment ainsi l'espace transitoire et nécessaire pour en obtenir quelque connaissance.

Souvent, la pensée de Lecomte se joue sur un rapport de dualité entre, par exemple, attention et distraction, chair et pensée, accueil et rejet, détruire et susciter, être et devenir, subir et redresser. Ces termes ne s'affrontent pas de manière irréductible. Plus simplement, l'un ne va pas sans l'autre, tout comme la clarté n'est pas sans l'ombre. De même, Lecomte établit de nombreux rapports entre les auteurs qu'il analyse. Ainsi dit-il en quoi Sartre

¹ Stricto sensu, M. Lecomte n'a jamais publié que trois « notes critiques », dans *Synthèses* (n° 66, 68 et 89).

² Cf. infra, p. 111.

³ Cf. infra, p. 57.

s'oppose à Bataille et Blanchot¹, Chirico à Breton². Ainsi trouve-t-il en Nougé « une sorte de Monsieur Teste (...), une intelligence valéryenne »³, et voit-il en Robbe-Grillet « un Ponge romancier »⁴. De plus, des néologismes comme « tarotique, baroquisation, vulnérer, historialisation, micropsie, vénerotique et fantôme », éclairent très précisément tel point d'une œuvre. Certaines métaphores, bien que Lecomte y recoure très peu, n'en sont pas moins de précieuses images d'une œuvre qu'elles résument en un mot : « madrépore » pour celle de Georges Braque⁵. Enfin, les chroniques de Marcel Lecomte sont très peu chargées d'appels de note, s'éloignant en cela d'un ton universitaire tout en gagnant une grande fluidité de lecture.

Plus qu'attentif à la pensée et aux écrits d'André Breton, surtout lorsqu'à partir de 1945 celui-ci marque un intérêt croissant pour l'ésotérisme, Lecomte lui consacre des textes de plus en plus importants. Cet attrait devait l'écartier encore de Paul Nougé, homme de science ayant peut-être résolu d'exercer une emprise sur le réel. Marcel Lecomte fit également sienne la phrase de Breton selon laquelle « il faut que l'Age d'Or soit dans l'avenir ». Mais si l'on a prétendu que Marcel Lecomte tenait le réel à distance pour mieux l'observer, certains de ces textes parlent autrement que de loin à ceux auxquels ils s'adressent.

Vers 1950, son activité de chroniqueur va surtout se développer dans la revue *Synthèses* et dans *Le Journal des Poètes*, pour les questions littéraires, dans *La Maison*, pour la peinture, l'architecture et la sculpture. Toutefois, ses premières contributions à *Synthèses* concernent aussi bien le cinéma, la politique et la spiritualité. Il y a aussi publié des notes de voyage et des fragments de *Carnet* et de *Journal* ultérieurement rassemblés dans *Le Carnet et les Instants*. Sa première grande monographie littéraire dans *Synthèses* reprend une étude de l'œuvre de Hugo von Hofmannstahl qu'il avait signée dans *Hermès* avant guerre. Elle révèle l'intérêt constant que Lecomte portait

¹ Cf. infra, p. 75.

² Cf. infra, p. 57.

³ *L'Accent grave, Le Fait accompli*, n° 19-20, avril 1969.

⁴ Cf. infra, p. 207.

⁵ Cf. infra, p. 134.

à cet auteur qu'il tenait pour « très important »¹ et le montre à l'œuvre comme traducteur. Ce n'est qu'en 1956 que l'étude d'un point de littérature passera dans la chronique littéraire de *Synthèses*. Encore Lecomte se la voit-il attribuée « ad interim ». Il lui faut attendre 1957 pour en devenir titulaire et y donner une livraison mensuelle presque ininterrompue, ainsi que de nombreuses notes de lecture. Il semble cependant nourrir le projet d'une chronique littéraire et artistique régulière fin 1947 où, de Paris, il fournit des billets à l'hebdomadaire *Les Beaux-Arts* sous la rubrique des *Ateliers parisiens* et celle des *Livres de Paris*, alors que, dans *Le Phare dimanche*, il donne une série d'articles sur les grandes maisons d'édition et les courants de la pensée française. Lecomte poursuit brièvement une *Chronique de Paris* en 1949 et 1950 dans *Le Journal des Poètes* où il amorce en 1953 une chronique sur les *Revue et problèmes de littérature*.

Les traductions, les préfaces, les notices d'exposition, la correspondance, les inédits, dont un journal et un fichier² forment quelques-uns des autres versants de l'œuvre dont un aspect non négligeable est le journalisme politique. Ses premiers articles de réflexion sur les enjeux internationaux remontent à 1935 et paraissent dans *Documents* (organe de l'Association Révolutionnaire Culturelle), en collaboration avec E.L.T. Mesens notamment. A la fin de 1936, il signe un billet politique hebdomadaire dans *Le Rouge et le Noir* sous le pseudonyme occasionnel de Jean Tasman. Il interrompt la rédaction de ces billets en août 1938, peu avant que *Le Rouge et le Noir* cesse de paraître. A la Libération, un nouveau journal est créé à Bruxelles, *La Lanterne*. Dès le départ, Lecomte y tient une chronique quotidienne où il analyse *la situation internationale*, titre sous lequel vont paraître ses articles. A partir de 1946, il donne également un papier hebdomadaire dans la rubrique *Les hommes et les faits*. Marcel Lecomte quitte *La Lanterne* en décembre 1947, à la veille de son séjour à Paris. Son intérêt pour les questions de politique internationale se traduit alors par la publication

¹ F. Jacquain, « Lorsqu'il se présenta dans l'embrasement... ». *Phantomas*, n° 68-72, juillet 1967, p. 88.

² M. Lecomte a laissé un fichier de notes sur les arts plastiques (Bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles) et un carnet sous forme de journal (Musée de la Littérature, Bruxelles, pièce n° 510 9/1).

d'articles de fond dans *Synthèses* entre 1948 et 1951. Il reprend une série de réflexions sur la politique internationale avec *La Chronique du temps qui passe* dans le *Journal des Ingénieurs*, à partir de 1955.

Le présent livre se limite aux chroniques littéraires centrées sur les auteurs que Lecomte avait le plus approchés, les questions qu'il avait particulièrement méditées. Un second volume, consacré aux écrits sur les arts plastiques, est en préparation. Il faudra aussi penser un jour à rééditer ses poésies complètes et ses chroniques politiques. D'ores et déjà, on trouvera en fin d'ouvrage une bibliographie de l'œuvre publiée.

Ph. D.

DIMENSIONS
DU SURREALISME

... 1917-1918 ...

... 1919-1920 ...

... 1921-1922 ...

DIMENSIONS DU SURREALISME

DIMENSIONS
DU SURFALISME

Note sur Clément Pansaers

L'on n'a guère, jusqu'ici, parlé qu'avec certaine réserve en Belgique des ouvrages de Clément Pansaers. Peut-être importe-t-il de signaler la connaissance que l'on en a, laquelle se trouve assez limitée au simple cercle de ses amis.

De la vie profonde, il a connu pourtant des choses très importantes. Ce n'est point qu'il prétendit au rôle de sage, même s'il ne parle pas beaucoup, il ne fait pas des gestes qu'en rêve; mais à connaître ses quelques essais poétiques, plus d'un signe nous donne à penser les faits de conscience nouveaux se passant en lui dès la guerre. C'est qu'elle ne fut pas autrement pour lui que l'accélération du rythme de sa renaissance, le décor qui s'écroule, la lumière aussitôt, l'effort violent de sa nature mystique pour conjurer la fièvre et cette agitation nerveuse qui le tiennent. Soit sa poésie du moment: *Novénaire de l'Attente, Méditation de Carême*.

Après avoir quitté le langage déplaisant qui suffisait encore à son originalité, c'est vers 1916 qu'une force loyale lui paraît bien vraiment venir. Voici son esthétique prenant du champ dès lors et l'on ne saurait regretter qu'elle nous le fasse trop large sous l'influence de l'art nouveau.

Nul mieux que lui ne semble avoir connu les idées, les mœurs et la série des habitudes de notre poésie contemporaine. Il est de ceux, nombreux, qui font assez semblant de lui construire un temple tout en dansant autour bien joyeusement d'ailleurs. Mais pas plutôt tel équilibre atteint, si l'on s'exprime avec sa variété, l'on doit avoir tendance à s'ennuyer, désireux que l'on est de secouer surtout la tyrannie des modes.

Ainsi dispensateur de tragédies cosmiques, Clément Pansaers, dont l'esprit tourne en un remous perpétuel se hâtera-t-il résolument de scène en scène pour nous donner son rôle. L'on sait comme il applique à cela sa persistante ingéniosité et comme son âme y transparait largement passion-

née. Ensuite commence *Dada*, qu'il nous faudra placer sur un registre différent — et son curieux suicide.

Bar Nicanor et l'Apologie de la Paresse.

7 Arts, 15 mars 1923

Clément Pansaers, discipline de Tchouang-Tsé

Certaines vues qui ont eu cours très longtemps sur le mouvement Dada par exemple demandent à être complétées. D'une manière générale, les œuvres produites par Dada se sont depuis lors singulièrement densifiées : à savoir que leur aspect de révolte qui était en somme celui en fonction duquel leurs auteurs estimaient les créer, tend à s'obscurcir ou à s'enrichir d'autres données. S'il nous arrive par exemple de relire aujourd'hui les poèmes de Picabia qui se rapportent aux années 16 ou 17, nous voyons sans doute l'humeur humaine qui les marque mais aussi telles sous-jacences qui ouvrent les mots, qui les donnent aux couleurs du monde : chaque ton qu'évoquent ces mots est une aventure.

De même, l'œuvre de Clément Pansaers nous apparaît-elle pleine de respiration et de méditation, alors que ce que l'on y percevait tout d'abord à l'époque était surtout la violente subversion des valeurs conventionnelles de l'avant-guerre 14-18.

Il me faut dire la rencontre que je fis de Clément Pansaers par un après-midi de fin mai 1918, ce fut dans sa *Maison à l'Allée*, près de La Hulpe, au voisinage de la forêt de Soignes. Cette visite me toucha longtemps de surprise : pour moi qui terminais alors Boylesve et Régnier, je me trouvais soudain de l'autre côté du Miroir de l'Art. L'homme lui-même, dont on disait qu'il avait failli être ordonné prêtre, semblait souffrir d'une fatigue, d'un épuisement bien faits pour dissimuler à la fois et montrer ses richesses d'esprit, de pensée.

L'on a parlé du dadaïsme de Clément Pansaers. Du moins s'agit-il d'un dadaïsme fort complexe et qui semble d'ailleurs s'amorcer sur des commentaires jarryesques et wildiens. (Cependant Clément Pansaers avait commencé d'écrire dans un climat littéraire flamand, et nous connaissons de lui une curieuse pièce publiée en 1912 sous le pseudonyme de Julius Krekel et intitulée : *Een mysterieuse schaduw* mais où éclate très nettement déjà chez l'un des personnages : Raymonde, cette joie voluptueuse de se représenter ses proches ou elle-même selon des styles différents, de passer par exemple

du menu, des vins et de la vêtue à des équivalents futuristes!)

L'art n'intéressait Clément Pansaers que comme plaisir de luxe. C'est bien pourquoi lui venaient le goût et le désir de mystifications intellectuelles quelque peu wildiennes, parfois enseignantes, souvent lyriques. D'où le souci qu'il paraîtra avoir de l'effet produit par tels petits livres qu'il fera sortir peu après l'armistice de 18. Mais il faut joindre à ce souci ce qui devait résulter en lui du choc produit par la lecture qu'il fit en 1916, de Tchouang-Tsé, philosophe taoïste, lecture qui devait produire sa *renaissance*, ainsi qu'il me le dit au soir de la visite de 1918 que nous lui avons rendue, les frères Thévenet et moi.

Tchouang-Tsé, bien que contemporain d'Aristote, est en effet, singulièrement plus près de notre temps que Spencer ou William James, et Pansaers percevait toute l'importance, tout le sens que prenait à ce moment l'exposé du philosophe chinois relatif à une construction de soi par creusement.

Il se peut que le Tao consiste à transmuier la paresse en effort, et dès lors, dans le silence amené par l'esprit, « les idées se pulvérisent dans le ciel et les abstractions se dessinent en formules que le soleil couvre ».

A cette époque, Pansaers s'était aussi inventé ou réinventé graveur. Sous le nom de Guy Boscart, il a exécuté un grand nombre de bois et de linos dont les figures, curieusement d'ailleurs, rappellent parfois celles que l'on a plus tard découvertes au Sahara, sous forme de graffiti, dans les grottes de Tassili n'Ajer.

Au printemps de 1918, une guerre finirait bientôt. Après s'être longtemps refusée à tout langage clair, elle allait connaître sa décision. Oui, l'ésotérisme de cette guerre allait éclater : après l'effondrement russe s'amènerait la dislocation de la double monarchie, la fin aussi de l'ère impériale allemande. Ces puissances traditionnelles, au reste de longue date diversement travaillées en leurs sous-jacences, feraient place à d'autres structures.

Clément Pansaers publiait alors à La Hulpe, des cahiers intitulés *Résurrection* où se formulait, de Jouve à Wedekind, le nouvel état d'esprit qui s'était constitué en Europe à travers les tensions et les désastres de cette guerre. Il y eut six cahiers, aujourd'hui peu trouvables, où il fit paraître son *Novénaire de l'Attente* et ses premières méditations sur les possibilités de dislocation merveilleuses de l'être et sur son alchimisation. Cela devait aboutir à l'*Apologie de la Paresse* et à *Nicanor*, où, dans ces deux ouvrages se décèle aussi l'influence stylistique du *Bébuquin* de Carl Einstein.

A propos de l'*Apologie de la Paresse*, je voudrais marquer ici encore combien ce thème avait pris pour lui un tour taoïste : il y a tout d'abord dans l'ouvrage en question, et sous tels oripeaux jarryesques, cette positivité de la paresse, et ensuite, cette façon très particulière qu'il adopte de s'adresser à sa partenaire, une courtisane de rencontre et qui fait qu'il semble suivre

ici le précepte de Lie-tseu, recommandant à l'initié d'éclairer l'être qui l'approche en prenant soin d'éviter de la traiter en *personnalité* concrète mais bien plutôt en figure d'accueil, susceptible précisément par là de recevoir le *plein* de la vie riche que ses paroles à lui soulèvent, ou le *plein* de cette vie ardente et riche où toutes saveurs, toutes sensations surgissent.

*Expérimente le vide en toi,
la stagnation du monde autour de toi
Est-ce de l'eau, un édreton, de la chair...
Sur le dos étendu, nous planons
Tout ce qui émane de la terre
devient liquide, lumière
Vin, lueur, aromates...
Vert, vert, orangé, violet, indigo...
Les couleurs, arcs-en-ciel, tourbillonnent
L'apogée des antisciens monte
monte, éblouissante.
Eh!... Responsabilité...!*

Le dadaïsme de Clément Pansaers fut à la fois vécu et philosophiquement justifié. Sa méditation se devait interrompre dans le courant de 1922, où il mourut à Bruxelles, à l'âge de 37 ans, après avoir eu le temps de révéler à Paris, aux participants des réunions du *Certa*, Aragon, Breton, Eluard, Vitrac et bien d'autres, toute la portée, tout le sens de son trouble et celui d'un humour prodigieusement décrystallisé.

Il arrive que l'on parle aujourd'hui à propos des écrits de Clément Pansaers d'un rapport avec Artaud, ou on tend quelquefois à voir en Pansaers une sorte de pré-Artaud, mais on ne pourrait, je crois, les rapprocher que dans la mesure suivante : chez l'un et chez l'autre, il s'est agi en effet d'états de conscience profondément vécus et au cours desquels il importait d'amener le corps physique à l'obsession de lui-même.

Mais alors que Artaud rêvait d'un corps en train de se faire, non encore parvenu à l'état d'achèvement mais qui évoluerait vers une pureté inconnue que l'opium et la morphine lui permettaient quelquefois d'entrevoir et ce en dépit des manœuvres les plus vives ou les plus insidieuses de ses fameux envoûteurs dont il nous a tant parlé, sur lesquels il nous a donné de si bouleversantes précisions, Pansaers prônait par contre pour le corps une délectation amoralisée, et une jouissance orgiaque proche à ses yeux de toute vérité, d'une vérité aux prolongements inépuisables.

Le Journal des Poètes, avril 1958

Une expérience du Surréalisme en Belgique

Parler de l'époque de *Correspondance*, c'est nous ramener à une époque d'intense activité de pensée, c'est-à-dire à 1923-1925 ; à ces moments où se constitue à Paris le mouvement surréaliste. On veut aboutir à une nouvelle déclaration des Droits de l'Homme. Trop de zones sont restées jusqu'ici inactives dans notre conscience et il importe de les faire surgir en nous afin d'aborder les franges de l'invisible. Il y a évidemment que Breton et ses amis veulent remettre en question le problème de la création poétique. Et ils veulent agir aussi sur le plan social. Oui, la révolution surréaliste n'implique pas seulement un état d'esprit mais aussi bien une action. L'on sait comme cette action échoua : il ne fut jamais possible aux tenants du groupe surréaliste français de se faire réellement agréer par les communistes. Aragon, il est vrai, sur le tard, fit abandon de la recherche surréaliste pour s'adapter le mieux qu'il lui fut possible à l'univers du réalisme socialiste et plus tard encore, Eluard vécut le communisme social comme mythe mais en demeurant juste de ton ; l'on sait sa parole ininterrompue.

Mais l'action entreprise par Paul Nougé à partir de 1924 en connexion avec Camille Goemans et moi-même et par le moyen notamment des tracts de *Correspondance*, s'entourait dès l'abord de précautions intellectuelles propres à donner à penser. Il s'agissait de montrer aux auteurs auxquels se vouaient ces tracts, comment et par quelles reprises d'écriture, ils eussent pu décrystalliser les sentiments et les pensées de leurs personnages ou encore les situations entre ces mêmes personnages et ouvrir leurs destins. Ainsi se rappellera-t-on, à cet égard, telle version seconde faite par Nougé de la *Guérison Sévère* de Jean Paulhan.

Oui, nous nous adressions à Paulhan, à Breton, à Eluard, à Philippe Soupault, à Pierre Drieu la Rochelle. Le défaut peut-être de l'aventure résidait dans une certaine permanence de la prise des textes analysés. Il est vrai de dire qu'il y avait un arrière-plan éthique à notre préoccupation qui conférait à nos travaux comme un excès d'efficacité, laquelle tendait à réduire cette efficacité même. Mais nous écrivions aussi des poèmes, des proses dans lesquels nous voulions marquer la liberté de la démarche humaine devant le monde, devant l'amour. Nous tendions à vouloir être l'évaluateur lui-même, il est vrai, inévaluable à l'égard du réel et de ses prolongements surréels. Nous nous marquions d'effacement pour être à même de mieux

déceler les conduites et les attitudes.

Nougé pense alors que ce qui compte n'est pas exactement de se comprendre ou comprendre l'homme, mais bien plutôt de faire irradier, oui, de susciter en l'homme tels points lumineux de poésie libératrice. Chez Camille Goemans, qui était à ce moment là également très près de Henri Michaux, je dirai que l'accent était mis dans les tracts qu'il signait, aussi bien d'ailleurs que dans ses poèmes, sur un goût de fraîcheur, sur une sorte d'éveil plus direct et ferme de la vie que chez Nougé même. Par la suite, cependant, Goemans ne devait plus poursuivre sa démarche que par une suite d'expériences poétiques relevant dès lors d'une orientation strictement personnelle.

Mais comment présenter cette figure singulière de Paul Nougé ? L'on eût dit à cette époque un esprit religieux sans religion connue. Mieux peut-être, apparaissait-il comme une sorte de mystique valéryen : l'on ne pouvait pas ne pas se référer à la pensée de Monsieur Teste par le goût qui le tenait d'être efficace.

Dès l'abord, il y aurait aussi à situer à ce moment chez Nougé, le sens qu'il donne à la communication : à qui donc s'adresse un poème ou telle prose minutieusement ordonnée, si ce n'est à quelques hommes attentifs dont il souhaite qu'ils seront complices de ses projections ? C'est bien ainsi, c'est en fonction d'un tel espoir qu'il prévoit et conçoit déjà peu avant les premiers tracts de *Correspondance*, ce *Portrait Exemplaire* : «... les miroirs sont le lieu d'une gamme d'aventures, mais ne reflètent rien » (voici qui est très actuel si l'on se rapporte au *miroir magique* de certains peintres de l'informel abstrait!).

« On le sait, tous les hommes s'observent aux glaces des devantures. Mais Pierre estime, lorsqu'il se promène, mouvoir avec leurs vitres les façades et les maisons, toute la ville, la campagne. Il ne peut croire aux limites de sa chair, mais à des masses plus ou moins asservies ou rebelles, à des parties de lui-même qu'il éprouve ou commande plus ou moins aisément. Une place, des rues qui pendent après elle, s'élèvent, s'abaissent comme la main nue ; l'étoffe d'un corsage peut l'étouffer jusqu'au soir, certaines paroles pèsent ou brûlent les membres malades. Au fond d'une vitrine, il y a trois pas durant, un peu de Pierre mêlé à des postiches, à des laines anglaises. Il est vain d'ajouter que Pierre a depuis longtemps dissipé la dernière image. Et quoi qu'on en pense, ce n'est pas le vide que maintenant il habite mais bien un monde auquel il coïncide. »

Mais plus tard, l'on verra s'insinuer dans la poésie de Nougé de plus lourds défis.

C'est que le problème du complice évolue dans l'esprit de Nougé, car le lecteur doit être atteint, touché de surprise sans quoi Nougé se rend compte

que ce lecteur n'aura que trop tendance à se défendre par la distraction qui lui est inhérente. Dès lors, à partir de là, Nougé concevra des textes fort divers, qui se présenteront quelquefois sous des dehors de fausses publicités, ou de petites fables ou apologues. De tels textes seront, peu s'en faut, détachés de celui qui les établit et tenus par lui avant tout pour objets agissant sur autrui. On se rappellera de la sorte :

La
VILLE
TOUT ENTIÈRE
est moins lourde
au creux
de votre main
que la plus légère
d'entre
vos pensées.
Un
mince
filet de sang
arrose
chaque
mot

Que faut-il voir ici si ce n'est un curieux prolongement de vues très précises, concrètes chez Nougé, portant sur la structure et la portée du poème, sur le refus de tout arbitraire en poésie ? Longtemps d'ailleurs, Paul Nougé voua son attention aux moyens d'Edgar Poe, au souci qui tenait l'auteur des *Contes Extraordinaires* et de *Marginalia* d'assurer, d'affermir ses découvertes, et d'allier pour ce faire prudence et audace, expérience et clairvoyance, afin de susciter chez autrui quelque sentiment nouveau de la vie ou de ses rapports avec l'univers.

A la fin de l'expérience de *Correspondance*, nous rencontrâmes René Magritte, Jean Scutenaire, André Souris. Et ce fut *Distances* qui parut avec nos proses, nos poèmes, des dessins de Magritte. Là, bien sûr, nous usions de la littérature à des fins d'éclairement, d'irradiation, de manière à obtenir une transparence que les textes critiques encore un coup ne nous accordaient plus que sans coup férir. Nous suivions de près l'expérience surréaliste de Paris et il en alla longtemps ainsi, jusqu'à ce que peu à peu la densité des exercices, des démarches se fit plus personnelle, plus particulière par suite d'un accord progressivement plus sûr de chacun entre sa démarche et sa vision.

A l'heure actuelle cependant, nous souhaitons parfois méditer à nouveau sur l'attitude de Paul Nougé. Et l'on peut s'interroger à son sujet de la manière suivante : si par le souci même qu'il marqua toujours de se vouloir agissant, efficace, il ne s'est pas écarté d'une voie d'initiation peut-être plus fructueuse, mais qui aussi implique renoncement à la subversion sociale, subversion que la poésie même de Nougé appelle sourdement d'un violent espoir.

Sans doute sommes-nous quelques-uns à vouloir sortir de la littérature. Mais nous croyons aussi que l'on n'en peut sortir que par elle-même. C'est-à-dire que l'expérience doit se poursuivre à travers elle. Une telle expérience est alors formatrice de soi-même, en ce sens qu'elle peut abolir en nous tout projet pour n'être plus que méditation, accueil, contemplation et création en nous d'un intérieur.

Cependant, si l'on veut l'action absolument, il importe alors de faire abandon de tout volontarisme. C'est l'être entier qui doit alors s'engager dans une telle action. Et il semble par contre que Paul Nougé n'ait jamais voulu quitter le plan du projet. Mais nous pensons cependant quelquefois à l'éclat merveilleux de sa poésie, et lui-même nous dira peut-être que son projet le ramène toujours à ce centre de nous-même où tout mûrit.

Savoir et Beauté, 1961

« Correspondance » (1924-1925)

Les tracts de Correspondance constituent la première manifestation collective du surréalisme en Belgique. En 1924, le groupe établit son adresse éditoriale chez Lecomte. Tous les dix jours, Nougé, Goemans et Lecomte publient un tract à tour de rôle. Les six tracts reproduits ici en fac-similé ont été rédigés par Marcel Lecomte.

CLIN D'ŒIL A LA LITTÉRATURE D'APRÈS-GUERRE
ET D'UNE NÉGLIGENCE DE MONSIEUR PHILIPPE
SOUPAULT.

Basile ne prend pas de repos. Il est toujours des romanciers, tout récemment Philippe Soupault, et d'autres pour déplorer que l'on ne s'intéresse au roman, au poème, au reste, mais ils ne connaissent pas Basile.

Et que Basile ait quelques sentiments, des idées, il n'y aurait sans doute personne qui s'en plaindrait, mais il y croit si curieusement, si curieusement il en parle, que le mépris vient vite sans doute pour quelques-uns qui sont modestes, le disent il est vrai, mais l'encouragent, l'entourent...

Les heures du jour, peut-être la nuit quelques unes, il entreprend tout ce qui est fragile, moyen ou solide, tout, car avec son application il triomphe. On voit qu'il ne sait pas au juste ce que c'est qu'une défaite - ni d'ailleurs un triomphe. Dès lors les conférences, les poèmes sont en train de se suivre, « la pipe en terre ». Ainsi Dada, l'art nègre, une ou deux écoles littéraires apparaissent, leur mine est singulière après avoir été heurtées, caressées et même si singulières que l'on se risque à réfléchir. « Est-ce bien Dada, l'art nègre, ces écoles, ou la petite partie, ou moins encore? »

A la fin, l'on est sûr de Basile. On ne l'est plus que de lui.

MARCEL LECOMTE.

“ Correspondance ”

226, rue de Mérode, Bruxelles

Imp. J. DE WERT, 10, rue de Parme

PLAINTÉ CONTRE INCONNU ET DE L'INCON-
VÉNIENT PEUT-ÊTRE DE TROP D'APPLICATION.

Nous nous prenons à suivre les personnages de monsieur Pierre Drieu La Rochelle; Gonzague, Guy la Marche, Liessies, Stan, entourés de leurs petits groupes d'hommes et de femmes, nous nous prenons d'une sorte de regret qui tient à la façon qu'ils ont d'apparaître dans chacun des récits. On les lit dans l'ordre où on les a réunis en volume. Il semble que ces personnages se soient à ce point débarrassés de quelques traits, l'amour aidant -- qui n'était que trop vrai -- et qu'après le second ou le premier récit déjà...

Au commencement ils n'étaient pas sans nous donner quelque perplexité. Que tout se soit tant éclairci et nous en éprouvons la déception de deux ou trois réflexions faites trop à l'avance.

Parmi quelques jeunes femmes, Sue, nous la constatons bien plus que Stan sans doute et pour quelle découverte que nous croyons que l'on peut faire?

D'un tel aboutissement qui soit aussi précis, qui ne nous laisse plus douter, comment ne pas nous tourmenter un peu car il nous paraissait que l'on nous réservait au moins quelque surprise et pas une à rebours et que cette « valise vide »...

Mais il serait peut-être maladroit de s'attarder à ces nouvelles, de se soucier outre mesure de l'avenir de ces jeunes hommes.

Aussi conviendra-t-il d'aller attendre ailleurs monsieur Pierre Drieu La Rochelle - ou bien, surtout ailleurs.

MARCEL LECOMTE.

« Correspondance »
226, rue de Mérode, Bruxelles

Imp. J. DE WEERT, 10, rue de Parme

D'UNE CONFÉRENCE
DE MONSIEUR ANDRÉ LHOTE

Le... décembre 1924 André Lhote est venu à Bruxelles pour faire une conférence sur la peinture. L'on sait que c'est l'un des meilleurs peintres français modernes et l'on connaît assez ses critiques curieuses de la Nouvelle Revue Française.

Il y a des esprits qui ne nous semblent pas heureux. Ils se défient des écrivains français qui viennent en Belgique pour faire des conférences. Ils sont indisposés contre ceux-ci au point de leur prêter toutes les fois des intentions qui tiendraient de la mystification, au moins de la moquerie. Ils sont persuadés... Ils ne distinguent point qu'il n'y a là vraiment que des façons charmantes, un peu de paradoxe... n'est-ce pas, monsieur Lhote?

Mais monsieur André Lhote a parlé avec distinction, on ne pourrait assez le dire. C'est avec bien de l'agrément qu'on a pu observer la marche de sa conférence, assez vive. Nous y avons prêté la plus grande attention. Une pensée si habile à manier son objet, à le réduire. Tels passages imprévus qui ont été amenés de façon si aisée. Telles façons d'éclaircir nous ont beaucoup touché. Rien surtout qui fût feint...

Nous ne comprenons pas qu'il ait pu se trouver des gens pour se méprendre encore.

MARCEL LECOMTE

« Correspondance »,
226, rue de Mérode, Bruxelles

Imp. J. DE WEERT, 10, rue de Parme

QUELQUES RECHERCHES DANS LA CONSCIENCE
DES HÉROS DE CONRAD

L'on ne peut s'empêcher de constater que la manière dont semble user monsieur Albert Saugère pour entreprendre Dostoïewski paraît être brutale. Elle est à tout le moins très ferme, mais on ne peut douter non plus de l'avantage, de la portée.

Les personnages de Conrad, ils nous paraissent bien faits pour que l'on s'y attache, pour être mieux connus. Monsieur Albert Saugère doit le penser sans doute car il connaît très bien ceux de Dostoïewski.

« Conrad garde toujours au sentiment une valeur d'inquiétude qui accuse la responsabilité, contrairement à la plupart des romanciers qui sont tentés d'accorder au sentiment un visage d'irresponsabilité. »

« Rien ne manquerait à ces héros s'ils ne manquaient pas à eux-mêmes. Par cela le plan de la douleur est déplacé... »

Ainsi l'on prend plaisir, un curieux plaisir peut-être à toucher tant de différence. Mais ne serait-ce aussi avec ce sentiment de trop de clairvoyance. On connaît l'embarras.

MARCEL LECOMTE.

« Correspondance »,
226, rue de Mérode, Bruxelles

Imp. J. DE WEERT, 10, rue de Parme

JOHN BROWN

QUELQUES CONFIDENCES AVANT NOS
MANIFESTATIONS ET NOS MANIFESTES

La revue « Philosophies » tient à un mouvement qui semble bien considérable. Le billet de monsieur Pierre Morhange nous donne le sentiment d'une force curieuse, de quelque chose de grandiose qui se prépare, qui s'annonce. Pourtant nous ne pourrions l'entendre, son langage, son mysticisme renouvelé, sa métaphysique, cela qui est si imposant au moins d'une certaine manière.

On éprouve en effet quelque mal à le suivre. On ne sait trop vraiment comment il conviendrait que l'on engage ici les choses et la situation de monsieur Pierre Morhange nous semble un peu avantageuse. Elle est peu vulnérable. Elle n'est pas sans grandeur. Et s'il n'est pas douteux que ce que l'on pourrait lui dire ne le toucherait point, paraîtrait ridicule, c'est qu'il nous semble fait à tous les sacrifices, à tous ceux de la foi, du fanatisme. Cela le sauverait quoi qu'on fasse.

Au point où en sont cependant les choses, il sera bien curieux d'attendre...

Le numéro 4 de « Philosophies » contient une enquête, « Votre méditation sur Dieu » et l'on y lit « La façon dont se formeront en vous les questions provoquées par le mot Dieu sera trop révélatrice pour que nous vous en imposions quelqueune »

Ainsi conviendrait-il que monsieur Pierre Morhange songeât à son billet.

MARCEL LECOMTE.

JOSEPH DELTEIL

« C'est en songeant en notre for intérieur à Jacques Rivière que nous nous appropriions à beaux cris le droit d'user jusqu'à l'absurde et jusqu'à l'épouvantable de toute la grande liberté. »

L'hommage de Joseph Delteil à Jacques Rivière nous intimide un peu, car il contient telle et telle chose que l'on ne pourrait pas s'empêcher de reprendre malgré qu'on l'ose à peine.

Faut-il que l'on s'excuse?

Car plus loin :

« Et moi, qui me targue volontiers de me cacher et de me fuir sans cesse et d'être à peu près inconnu du genre humain, je sais que Jacques Rivière me connaissait un peu. »

Monsieur Joseph Delteil, se dit très réservé mais il ne paraît pas non plus être sans assurance. Il lui arrive ainsi de ne pas s'épargner. Aussi bien semble-t-il assez peu se soucier de lui-même. Cela n'engage à rien n'est-ce pas. Comment répondrait-il?

Il conviendrait peut-être qu'il se désillusionne et qu'il se débarrasse d'une pudeur soudaine. Des articles sont là et deux ou trois critiques.

Mais il n'est pas aisé de parler de ses livres. C'est qu'il nous rend la tâche curieusement difficile. Sur le Fleuve, Amour, Choléra, les Cinq Sens... pleins de santé, de force...

L'on imagine aussi tout ce qui embarrasse et ce qu'il faudrait faire pour ne se point garder contre trop d'enthousiasme.

MARCEL LECOMTE.

„ Correspondance „
226, rue de Mérode, Bruxelles

Imp. J. DE WEERT, 10, rue de Parme

Tristan Tzara initiateur

En son appartement de la rue de Lille, Tristan Tzara demeure richement lié à un milieu d'objets précieux et de livres, à son passé. On voit aujourd'hui clairement comme certaines figures se situent par rapport à d'autres. On voit très bien notamment ce qui devait inéluctablement opposer par exemple Tristan Tzara à André Breton à partir des années 34/36, ceci indépendamment des ruptures de positions qui avaient eu lieu déjà au sein du premier groupe surréaliste à partir de 1921.

L'on sait que Tristan Tzara fut l'un des initiateurs de Dada. Mais il ne faut pas perdre de vue que à Paris même, peu avant l'éclat de la première guerre mondiale, certaines expériences avaient été faites dont on ne saurait se dissimuler l'importance et le sens en regard de ce qui allait suivre, c'est-à-dire s'amorcer à Zurich en 1916.

C'est que l'on n'a pas toujours vu suffisamment l'importance très particulière des années 13 et 14 pour le développement ultérieur de ce courant ou de ce mouvement qui allait s'appeler par la suite surréalisme. C'est au cours de ces années que Marcel Duchamp commence d'entreprendre sa désacralisation, sa dissection de l'Art. Duchamp, dirons-nous, a préparé une orientation aux travaux de Dada et plus tard du surréalisme qui nous révèle sa conception même de l'imagination. Celle-ci lui apparaît, non point comme un don, comme une sorte d'état de grâce poétique, elle sera bien plutôt objet de conquête, de conquête opérée avec le concours des objets. Et Duchamp, les travaux de Duchamp allaient être précieux à Breton, à la méditation de Breton. Cette méditation amènerait Breton à sa conception du poème, qui ne serait donc ni la description d'un objet, ni la transcription d'un état d'âme, mais bien une puissante et efficace fusion de l'objet et du sujet. Leur opposition serait surmontée, réduite, ce devait être aussi d'ailleurs à ce moment, la conception d'Eluard, celle que l'on trouvera au départ de son recueil : *Les Nécessités de la vie et les Conséquences des Rêves*.

Chez Tzara, par contre, le départ dadaïste se fait dans l'immédiat, en 16 et 17, par un recours à une sorte d'incohérence spontanée. La langue de ses textes, de ses expériences est broyée, concassée.

A cette époque la poésie de Tzara surgit comme l'expression nue de l'individualité. Plus tard cette cassure du langage des premiers textes de Tzara se rapportera bien plutôt aux images qu'aux mots eux-mêmes. Ce sera le cas notamment pour les 25 *Poèmes*. C'est que à ce moment, Tzara arrivé à Paris

a subi l'influence du courant poétique novateur dont Apollinaire s'était fait sans conteste l'initiateur dès 1912, courant nuancé, marqué de moyens très sûrs.

Il y aurait à parler je crois du rôle joué dans l'aventure dadaïste et surréaliste par un certain nombre de poètes étrangers, et auxquels il était donné en quelque manière d'aborder le français comme du dehors. Très rapidement venaient-ils au sens de certaines dissociations verbales en liaison vraisemblablement avec cette faculté de surprise ou d'émoi, ou plus précisément avec ce que Frobenius appelle l'*instant païdeumatique* qui déclenche en nous un sentiment inéluctable de découverte du réel profond d'un objet, d'un être, d'un paysage, lorsque nous l'abordons pour la première fois ou même peut-être au moment où il nous *atteint* pour la première fois.

Il y a donc chez Tzara : saisie de la vie et du réel dans ce qu'ils ont l'un et l'autre de plus spontané.

Sans doute convient-il de marquer l'importance de quelques moments de l'évolution poétique de Tzara. Nous penserons à cet égard tout d'abord à *l'Homme Approximatif* paru en 1931, où il semble que l'individualisme extrême où avait donné jusqu'ici Tzara tendait à ce concilier avec tels sentiments fondamentaux et communs à la plupart des hommes. Certains complexes d'images se substituaient ici aux préoccupations antérieures. Tzara tendait à quelque nouvelle objectivité, et il semble que ce soit d'ailleurs le départ de la voie qu'aujourd'hui encore il s'est donné de suivre. Au reste partageait-il à nouveau à cette époque l'activité des surréalistes. Il était attiré par l'essai que faisaient alors les surréalistes d'intégrer à leurs entreprises les problèmes nouveaux, politiques.

Je voudrais aussi m'attacher à « Grains et Issues » publié, je crois, en 1935. Ce livre n'a pas laissé de me retenir à l'époque où je le lus. Il s'agit partiellement de récits en prose construits selon un plan semble-t-il bien arrêté, mais par contre écrits librement à l'intérieur même de leur organisation et selon les moyens de l'écriture automatique. Mais l'on s'aperçoit à certain moment pour chacun de ces récits de changements discrets de structure au cours de leurs développements. L'autre part de l'ouvrage est constituée de *notes* écrites à l'occasion de ces récits mêmes. Tzara nous y fait part de ses idées sur l'état de l'homme contemporain dont la caractéristique essentielle lui paraît être *l'angoisse de vivre*, une telle angoisse naissant d'un complexe de castration collectif que la structure économique du capitalisme lui inspire. La poésie aura, dès lors, pour tâche d'aider l'homme à se libérer de cette contrainte, en sorte qu'il puisse retrouver un état de fonctionnement psychique pur.

Ici s'affirme donc la position de Tzara. Et l'on ne peut nier qu'elle ne soit

prenante. Tzara entrevoit en effet un temps où la poésie liée à une société transformée relèverait désormais du monde de la fête, au lieu de demeurer l'expression affective d'un seul être.

L'élément créateur de poésie serait alors répandu sur l'ensemble d'un peuple et les mœurs et façons de vivre des hommes en seraient sérieusement affectées.

Cependant Tzara reproche aujourd'hui au surréalisme, en particulier à André Breton, d'avoir « créé des mythes à partir de la table de travail », la gnose, le thème des secrets perdus, et plus loin l'ésotérisme humain intervenant dans la formation de certains aspects du destin même de l'histoire, informant l'histoire, lui sont, semble-t-il, violemment étrangers, adverses.

Il semble que là la méditation de Tzara s'interrompe en quelque manière : il n'a pas voulu ou pu voir l'empêchement profond des surréalistes à s'intégrer au social et au politique tels qu'ils leur furent à diverses reprises présentés et imposés par les responsables culturels du parti communiste français. Et l'on souffre ici d'assister à quelque irréductible rupture.

Tristan Tzara s'est-il privé de certains problèmes, de certaines données sous-jacentes, s'est-il privé de l'homme ésotérique, du sens de ses liens secrets avec l'univers pour être plus libre, plus clair, plus simple de corps et de cœur ? Sans doute en lui certains points de fixation l'y inclinaient-ils.

On reconnaîtra néanmoins à l'œuvre de Tzara, les signes précieux, exaltants, d'un accomplissement poétique aux prolongements riches, assurés et traceurs de quelque futur visage.

Le Journal des Poètes, janvier 1954

A propos de *Déjà jadis*

par G. Ribemont-Dessaignes (Julliard, 1958).

Georges Ribemont-Dessaignes est un adepte du style direct, ce par quoi il est essentiellement lié au dadaïsme. Il est vrai qu'il y a aussi tout ce qui précède ce dadaïsme à Paris même aux environs de 1908-1913, époque à laquelle Ribemont-Dessaignes lui-même était peintre et rencontrait à Puteaux chez le sculpteur Duchamp-Villon, les frères de ce dernier, Marcel Duchamp et Jacques Villon, peintres aussi l'un et l'autre. L'on en était au cubisme mais pour Duchamp, il s'agissait de défier sans cesse le sens commun alors que le cubisme était lui-même déjà défi. Après son *Nu descendant*

l'escalier qui relève d'une facture futuriste, Duchamp créera des objets qui ne seront pas représentés pour eux-mêmes mais indiqueront qu'est remise en cause la spécificité des moyens artistiques et ce dans une manière rigoureuse ; que l'on veuille se rappeler à cet égard le verre intitulé *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* ou encore *La Broyeuse de Chocolat*. A Duchamp, il faut adjoindre Francis Picabia de tempérament très différent. Picabia venait de l'impressionnisme mais à présent pour lui comme pour Duchamp la création se fait acte, appartenant au créateur. Par ailleurs, tout objet, si banal soit-il, peut se voir conférer de nouveaux pouvoirs. Il y a donc phénomène de sacralisation de l'objet ou du moins une façon à travers le relatif, de lui faire retrouver son absoluité.

Duchamp et Picabia participeront l'un et l'autre en 1913 à la première exposition d'art moderne à New York à l'*Armory Show*. Ils se retrouveront aux Etats-Unis pendant la guerre de 1914-18 et collaboreront à des revues d'avant-garde de New York. Mais pendant cette guerre, d'autres centres allaient se former : Barcelone où Picabia avait fait paraître *391*, et Zurich où Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Janco fondent proprement le Mouvement Dada, lui trouvent son vocable. A partir de là vont s'amorcer diverses publications et manifestes. Dans *l'Anthologie* de mai 1919 de nouvelles signatures apparaissent, celles d'André Breton, de Philippe Soupault, de Louis Aragon, la liaison avec Paris est établie tandis qu'à Berlin un autre dadaïsme amorce sa vie propre. La recherche générale au début de Dada en 1916, du côté zurichois comme berlinois réside dans la dislocation du langage, mais c'est à Paris que les premières démonstrations Dada s'imposent en tant que défis véritables au cours desquelles sont formulés les principes de travail destructif, mais où apparaissent aussi des tendances constructivistes par la présence de Gleizes, par *le dadaïsme cartésien* de Paul Dermée. N'oublions pas que Dermée vient à fonder en 1920 *l'Esprit Nouveau* après sa revue *Z* et celle que dirigea sa femme Céline Arnaud et qui s'intitulait *Projecteur*. Mais c'est avec *Littérature* que se forme la tendance la plus complexe de Dada, celle même qui, de certaine manière, le combattra par la voie surréaliste. C'est-à-dire que Breton soumettant Dada à une attentive analyse constate que c'est surtout au langage qu'il s'attaque comme étant la pire des conventions. Oui, le langage pour les Dadas n'est plus moyen, il est être. Et Breton sera particulièrement attentif aux possibilités *surréelles* de ce langage. Il faut priver le langage de toute utilité, de telle sorte que d'autres liens se puissent former qui nous apprendront du nouveau sur lui. Pour la première fois, semble-t-il, quelques hommes prennent conscience pleinement de toute une série de possibles. Sans doute le symbolisme affirma déjà chez un certain nombre d'écrivains le désir de se libérer de tout

modèle : l'œuvre de Rimbaud est à cet égard signifiante. Et Breton, lui, referra confiance à l'inspiration. En attendant, le courant Dada se situe dans une ambiance de fête permanente. Après avoir nié toutes les entités abstraites, le *jeu*, le primat du jeu donnera naissance à de nouvelles recherches et à un climat de grande richesse poétique.

Ribemont-Dessaignes n'eut pas avec le surréalisme la même intimité qu'avec Dada. Il demeure étranger notamment aux ambitions d'ordre moral du surréalisme. Il n'approuve pas le côté rituel du surréalisme. Il souffre sans doute du sérieux surréaliste, même dans le jeu. Il se rapprochera plutôt de ce qu'il appelle l'école de la rue du Château, sorte d'annexe du groupe avec Marcel Duhamel et Jacques Prévert auquel Ribemont-Dessaignes voue un administration intégrale.

Il conclut en marquant ceci que l'art surréaliste a été nourri de motivations profondes venues de diverses zones de l'être humain, se situant en-dehors de préoccupations idéologiques et doctrinales directes ou peut-être, cependant, ajouterons-nous, *appelées, éveillées* par ces préoccupations. Sans doute le surréalisme s'est-il voulu dès l'abord aventure collective. Mais il est des cas particuliers, tel encore une fois celui de Marcel Duchamp, lequel s'était déjà très fortement formé, avait établi son expérience avant Dada et avait atteint si l'on veut le point limite de l'anti-art. Ribemont-Dessaignes s'attache aussi au cas de Man Ray qui apporta au surréalisme un moyen nouveau avec ses photographies singulières, marquées d'insolite et souvent très belles, dues à la collaboration du hasard et d'un maniement d'objets projetant directement ou indirectement leur ombre sur le papier sensible.

Là où un climat particulier se forme autour de Ribemont-Dessaignes, c'est très sensiblement lorsqu'il vient à assumer la direction de la revue *Bifur* et celle des *Editions du Carrefour* qui éditerent notamment le fameux *Hebdomeros* de Giorgio de Chirico ainsi que la *Femme 100 Têtes* et le *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, contenant d'extraordinaires gravures montées de Max Ernst.

Il reste cependant que Ribemont-Dessaignes reconnaît l'attrait puissant qu'a eu et peut avoir encore le surréalisme sur certains êtres. Par le surréalisme il nous a été donné de découvrir un espace et un temps nouveaux. La dernière part du livre est vouée à une méditation sur l'actuel univers abstrait de la peinture. Mais elle nous paraît peu complète et marquée semble-t-il par un refus profond de tenir l'aventure picturale d'aujourd'hui comme faculté pour le peintre d'une initiation à soi-même. L'on appréciera cependant les passages relatifs aux apports délicats, subtils que l'auteur établit entre les formes abstraites et le plan figuratif de la vie. Ribemont-Dessaignes a accompli son expérience mais parfois regretterons-nous l'excessive nudité

qu'il confère à tels des aspects de celle-ci et l'on déplorera le rétrécissement qu'il croit devoir infliger aux résultats de tant de créations présentes.

Le Journal des Poètes, décembre 1959

André Breton (1896-1966)

Une poésie qui ouvre le monde.

Dès le début de son enquête surréaliste, André Breton ne cessa de solliciter l'extérieur, d'en appeler à l'angoisse et au charme que créent certaines coïncidences concrètes dont il se nourrissait avidement l'esprit. Breton prenait appui sur un certain sentiment de la vie qui lui permettait de croire que le jeu des coïncidences était comme une sorte de réponse à ses sollicitations, à ses coups de sonde. Il voulait imposer ce sentiment au lecteur et il cherchait à l'en imprégner avec force.

Mais le surréalisme, la pensée surréaliste aura été pour Breton liée après quelques années de recherches portant sur l'insolite, à un certain XIX^e siècle, qui est pour Breton une grande source de richesse. Au reste, Breton n'est-il pas très lié au XIX^e siècle poétique et à un aspect essentiellement français de ce siècle ? Mais l'orientation vers l'ésotérisme humain, vers certaines voies traditionnelles viendra surtout à Breton et au groupe surréaliste après le déconcert que Breton et ses tenants auront éprouvé à l'égard du communisme stalinien. Il arriva cependant à Breton, vers 1925, de penser que le communisme triomphant dans le monde pourrait faire cesser les antagonismes, qu'il était la doctrine de la fusion, qu'il était la voie vers une nouvelle alchimie sociale.

Mais, encore un coup, Breton appartenait à un tout autre climat psychique et intellectuel et lorsqu'il pensait à la libération sociale de l'homme, il se tournait vers cette première moitié du XIX^e siècle français où avaient médité Saint-Simon, Fourier, l'abbé Constant, qui serait plus tard l'ésotériste Eliphas Lévi, le Père Enfantin, Flora Tristan. C'est que à cette époque, ceux qui travaillaient à la libération de l'homme et de la femme et ceux dont le propos était l'émancipation de l'esprit se trouvaient être, peu s'en faut, les mêmes. A ce moment-là, il était possible d'œuvrer sur les deux plans et l'Illuminisme était encore marqué des pouvoirs qu'il tenait depuis la fin du XVIII^e siècle d'une orientation dans laquelle se marquait avant tout le souci de maintenir l'intégrité d'une aspiration humaine à recréer ses rapports

complets avec le monde.

Au reste, les poètes des années 40 à 60 de l'autre siècle n'ont-ils pas été eux aussi profondément marqués par l'ésotérisme humain? Que l'on pense à cet égard à Gérard de Nerval, à Aloysius Bertrand, à Baudelaire, à Isidore Ducasse, à Rimbaud, et plus loin, dans la seconde moitié de ce siècle, à Mallarmé, à Jarry pour aboutir, dans la première moitié du XX^e à Raymond Roussel et à Franz Kafka.

Pour Breton la réalité des événements de l'Histoire ne se laisse pas éclairer uniquement par leur projection extérieure. L'on est même loin du compte à cet égard.

C'est à cette trame secrète qui se tient à l'arrière des faits de l'Histoire que Breton eût voulu s'attacher. Il ne s'engagea dans cette voie que occasionnellement, par soudaines incidences. Ce sont les mythes qui se forment dans l'homme à travers le travail de l'Histoire qu'il importe de décrypter, et dans cette mesure même aussi où ils composent avec l'Economie du monde. Entre les éclaircissements que nous donne l'Esotérisme humain et l'exégèse entreprise par le matérialisme historique il y a, pour Breton, une singulière démesure, qui lui est surtout apparue dans les années 37 à 40, et plus tard, encore davantage, c'est-à-dire après 45.

Et l'histoire du surréalisme elle-même, ou pour mieux dire, son départ, ne doit-elle pas se lire un peu comme en spectralité à travers les Saint-Simoniens des années 30 de l'autre siècle? A savoir que chacun des jeunes gens qui étaient là et qui entouraient Breton : René Crevel, Robert Desnos, Roger Vitrac, Jacques Baron, Benjamin Péret, Max Ernst, Paul Eluard tenaient là une entreprise de mise en commun des sentiments et des idées.

Ce lien entre les membres du groupe s'établissait par les jeux écrits, parlés, inventés et expérimentés au cours de toute une suite de séances. Il y avait aussi les promenades dans Paris à la recherche de signes de coïncidences. Oui, les surréalistes ont établi une sorte de figure occulte de Paris. Cette aventure surréaliste des années 20 à 30 est vraiment un moment sensible de l'art, lié à un désir, à un souci de fruition collective et de rencontre souveraine.

L'on doit souligner que dans la démarche de l'écriture automatique, qui est une tentative de déconditionnement de l'écriture, il y avait une sous-jacence commune alors que dans l'entreprise actuelle, si attachante à suivre de la *Revue de Poésie* dont s'occupent le poète amérindien Iommi et Michel Deguy et quelques poètes, chacun écrit un seul poème dans l'impersonnel.

Comment élaborer ici et établir les différences entre ce que fut le climat du groupe surréaliste et celui du groupe actuel de Deguy? Il y a bien sûr tout d'abord à envisager l'écart de la durée et tout ce qui s'est passé depuis l'expérience surréaliste des années 20 à 30.

Chez Breton, tout d'abord, il n'y a pas de révérence à l'égard de la littérature. Si l'on peut sans doute se représenter que Breton eût pu faire un sort, par exemple à un poète du XIII^e siècle, oui, à quelque troubadour marqué par l'érotisme cathare, l'on ne peut penser, d'autre part qu'il eût pu suivre Deguy dans sa conception de la littérature comme fin mystérieuse d'elle-même et qu'il ait pu se vouer à l'égal de Deguy à Dante et à Gongora.

Et encore autre chose ; Breton, à l'époque du moins de l'expérience surréaliste, ne pouvait connaître l'existence du *Livre* de Mallarmé qui ne fut révélée ou en tout cas éclairée qu'il y a une dizaine d'années par Jean-Pierre Richard. Et sans doute Breton eût-il considéré alors ce *Livre* comme une sorte de scandale parce que, pour le surréalisme, la poésie devait ouvrir le monde et non se fermer sur lui ou sur un tombeau.

D'autre part, ce qui compte pour les tenants de *la Revue de Poésie*, c'est le besoin intérieur d'écrire devant lequel la personne s'efface.

Mais il nous faut sans doute reparler de l'écriture surréaliste. A l'époque où elle s'est amorcée elle retrouve vraiment l'acte d'écrire. Elle a un pouvoir nouveau de liaison entre les êtres et de liaison aussi entre les genres. Parce que la prose de Breton, par exemple, a retrouvé la voie imaginative qui crée, disons-nous, une nouvelle éthique de l'essai, oui avec Breton et ses amis, l'écriture se met à exister avec une solidité particulière. Elle résiste à l'Histoire parce que, comme nous l'avons voulu marquer, elle est sous-jacente à l'Histoire. Elle veut rendre le monde réhabitable. Cette écriture est une chimie cristallisante. Car, il faut le dire aussi, le surréalisme se refusait parfaitement à être tenu pour l'irréel et ne s'opposait donc nullement au Réel. Bien plutôt, tentait-il de réunir en lui les différentes mesures, les différents degrés de ce Réel, et il tendait aussi à intégrer l'irréel qui est en vérité une donnée de l'imaginaire et l'imaginaire lui-même une des dimensions de l'existence humaine. Le surréalisme aura été l'univers des métamorphoses. Il ne se veut pas religieux mais il se perçoit cependant lié à une certaine sagesse secrète dont on trouve tel point sensible dans le *Tao* avec une sourde coïncidence dans le *Zohar*. Les anciennes répartitions selon lesquelles notre savoir se classait sont étrangement *confondues* par la pensée surréaliste, c'est-à-dire que celle-ci révèle entre ces répartitions, des parentés, des voisinages, des relations que l'on avait jusque-là négligé de discerner.

Mais si nous revenons au départ de l'aventure surréaliste, nous voyons qu'elle se marque tout d'abord d'une subversion assez particulière. Cette aventure s'amorce, semble-t-il pour Breton avec la rencontre qu'il fait de Jacques Vaché à Nantes, en 1916. Cette subversion est plutôt une manière de provocation, à travers Vaché. Il y a chez Vaché, à travers ses lettres à Breton et ses propos une poésie sans poèmes. C'est que, encore un coup,

ce qui compte avant tout pour Breton, c'est une réévaluation du langage. Cela le conduit à s'attacher aux expériences verbales de Duchamp et de Desnos qui procèdent à un renouvellement singulier du jeu de mots, lié beaucoup plus à l'activité psychique ou mieux peut-être à une sorte de dictée magique qui relève à la fois de l'expérience et du secret perdu.

A la suite de la dictée surréaliste, les mots n'apparaissent plus guère liés à leur sens direct, mais bien plutôt à ce que nous pourrions appeler leur vie émotionnelle, qui crée entre eux de nouveaux rapports.

Et cependant, André Breton avait amorcé son élaboration poétique par de véritables poèmes où, comme le lui écrit Valéry en 1916, Rimbaud et Mallarmé viennent à se tâter.

Mais c'est Vaché qui déjouera en Breton ce complot intérieur qui eût pu faire de Breton un poète étranger peut-être à la subversion langagière, oui, un poète tel qu'il avait, aussi bien, commencé de se former dans les années 13 à 15 en relation avec un climat mallarméen et valéryen, pourtant, lui-même parfois marqué de quelque surgissement de ce qu'il n'avait pas seulement choisi d'être. L'on se demande ce qui a le plus marqué l'aventure surréaliste ou mieux peut-être la façon selon laquelle André Breton l'a imprégnée d'une éthique qui a en quelque sorte contraint la pureté à l'existence au cœur de ce mouvement.

Mais il y a dans la mort de Breton une étrange incongruité, si l'on pense que la mort fut une dimension refusée par le surréalisme. Et cependant l'action surréaliste a, de certaine manière, provoqué la mort de Vaché, celle de Rigaut et celle de Crevel. Cette ouverture sur la vie du surréalisme est néanmoins hantée par la mort.

L'action surréaliste et les œuvres qu'elle a suscitées ont rendu impossible en poésie une certaine gratuité de jeu, ou mieux peut-être le jeu est-il devenu plus grave, singulièrement plus riche, plus lié à l'origine même du jeu lui-même.

L'on a parlé d'un point secret de l'univers qui, pour le surréalisme serait appréhendable par l'homme, car il serait aussi dans son esprit. Ce serait un point supérieur à toutes les antinomies. Breton, en formulant la présence de ce point se tient au bord du plan religieux, mais nous dirons encore un coup qu'il est plus près de l'ésotérisme que de la religion même, dont il n'a jamais voulu.

Ce point tend donc à dépasser ou mieux peut-être à surmonter toute conception dualiste, ou mieux encore, par la détermination de ce point, la pensée surréaliste tend à assumer la réalité multiple de tous les éléments de l'univers dans un principe supérieur à toutes leurs antinomies.

C'est là, nous le savons une conception hermétique, tombée d'ailleurs dans

un curieux oubli philosophique, et qui, dans la voie surréaliste, se traduit par une emprise portant sur la totalité du multiple. Il y aurait là, peut-être, une retransmission du Savoir tel que les hermétistes allemands du XVI^e siècle l'entendaient, oui, dans cette époque exceptionnelle où se rencontrent à la fois Jean Trithème, Corneille Agrippa de Nettesheim et les peintres lansquenets suisses et allemands de cette époque, oui, d'une époque où tant de données précieuses se produisirent entre Main et Rhin.

Précisons encore que ce sera pendant le séjour que fera Breton aux Etats-Unis que l'organisation en lui de l'aspect vraiment ésotérique du surréalisme atteindra son point d'accomplissement. Cela se marque dans *Arcane 17*, ainsi que dans certains textes écrits entre 1941/45. Breton se plaît alors pleinement à écouter les voix du passé ésotérique humain. Ces voix orientent à présent tout à fait sa pensée. Elles le poussent à souhaiter que la connaissance de certaines données traditionnelles vienne à l'homme et que par elles, il se libère, il se transforme, il se recrée.

Il faut que l'Age d'Or soit dans l'avenir, a pensé Breton et qu'il s'inspire d'une sagesse perdue qui devienne pour chaque homme la clé des séductions les plus aigües que recèle le monde. C'est pourquoi, la pensée de Breton, à partir de là, lorsqu'elle sollicite une subversion de l'ordre des choses, tend à vouloir projeter les données de l'Age d'Or, d'un pôle à l'autre de l'Histoire, à les projeter au cœur d'un futur devenant brusquement une sorte de redécouverte violente, efficace et opportune d'un certain passé qui s'était perdu et qui doit faire de ce futur comme une sorte de réflexion gauchie de ce passé ou encore sa recreation à l'usage de l'homme.

Synthèses, novembre 1966

Paul Eluard

Les premiers poèmes d'Eluard remontent à 1913/14, mais c'est de 1917 que date *le Devoir et l'Inquiétude*, ce premier recueil polycopié de poésies où Eluard ayant vécu l'expérience des tranchées chante un certain bonheur d'homme, et aussi une certaine réserve d'homme à l'égard de l'événement. Déjà l'on perçoit très nettement dans ses poèmes le refus du fait, le refus de l'Histoire qui ne laissera pas d'être également sensible dans les poèmes de ces toutes dernières années, où le fait est alors remplacé par une puissante rêverie politico-sociale.

Ce refus du fait, à travers ses premiers poèmes se traduit par une sorte d'intelligente tendresse. Le poète recherche la sensation d'un univers où l'amour réobtient l'instant, et où l'homme se réappartient au cœur des circonstances. Cependant les images de ces poèmes n'ont pas d'autre origine que le monde usuel. Mais les mots dont elles sont formées, par lesquels elles se trouvent établies sont, par ce que l'on pourrait appeler l'absolu de leurs rapports, épurés, restitués à une très délicate irradiation de leur sens.

Mais voici le grand drame humain de la première guerre mondiale terminé. Il semble que l'on doive situer dès 1919, les premiers contacts d'Eluard et de Jean Paulhan. C'est aussi l'époque où les dirigeants du Mouvement Dada s'installant à Paris vont procéder à des expériences de dislocation des ensembles et des données verbales et sensorielles à travers lesquelles l'avant-guerre 14/18 s'était donné une représentation de la réalité. L'on voit alors Breton et Aragon, peu s'en faut unis à cette époque, proposer des méthodes destinées à renouveler la perception de l'univers.

Eluard est avec eux, mais déjà l'on voit se créer chez lui un espace qui est, dès l'abord *qualifié*, et où se meuvent les nouveaux éléments de ses poèmes. Cela se situe en 1920 avec les *Animaux et leurs Hommes*. Le langage de ces courts poèmes y est singulièrement pur. C'est le langage du commun échange. Ce pourrait être celui des Haï Kaïs, ou mieux encore celui des Hain-Tenys malgaches, de ces poésies de proverbes dont Paulhan s'était précisément occupé durant son séjour à Madagascar. Pour les *Animaux et leurs Hommes*, les mots sont très sûrs au poète, mots écrits, prononcés. Oui, lui-même est mystérieusement sûr, à la façon d'un homme ayant trouvé le secret de simplicité, ayant trouvé l'attitude mentale de la simplicité, s'étant gardé de toute tension, ne songeant ni à l'avenir, ni au présent, refusant de s'interroger, mais lié à la légèreté, à la liberté d'esprit les plus directes, les plus fines.

En 1921, paraissent les *Exemples* précédant les *Nécessités de la Vie et les Conséquences des Rêves*. L'on trouve en tête de l'ouvrage une note de Jean Paulhan indiquant très nettement comme le futur auteur de *Jacob Cow* et des *Fleurs de Tarbes* est déjà au centre de son problème : celui des rapports profonds à établir ou à recréer entre mots et pensées. Quant aux poèmes, on leur trouve de rares accents. L'on pense aux très délicates et ravissantes vibrations de pierres étranges, débris de cataclysmes anciens. Dans des sortes de coquillages abandonnés murmure, lointaine, la chanson de l'amour et de la poésie.

Mais un nouveau « moment » commence pour Eluard et ses amis. En 1922, en effet, se produit la rupture de Breton, Aragon, Eluard, Péret, avec Dada. Cela se passe au lendemain de l'échec du « Congrès pour l'établissement et

les directives de l'esprit moderne». Les nouvelles manières de penser s'étaient établies et précisées à partir des découvertes scientifiques, philosophiques et psychologiques nouvelles. Les notions de relativisme universel, de ruine de la causalité, de toute-puissance de l'inconscient, brisant avec les notions traditionnelles fondées sur la logique et le déterminisme imposaient une optique nouvelle et impliquaient un souci, un désir de recherches auxquels Dada ne répondait plus exactement comme il en avait été en 1919-20.

Bien qu'Eluard ait suivi Breton, l'on doit penser que sa collaboration aux recherches, aux expériences des Surréalistes demeure sourdement réservée. On trouve fort peu d'exemples d'écriture automatique et de dictées prises à l'état de rêve éveillé, dans ses textes de 23 et 24. Eluard écrit alors les poèmes, les plus importants, croyons-nous, de son œuvre : ceux qu'il a réunis dans *Capitale de la Douleur*. Dans ces poèmes les images du monde rejettent la poussière et les scories dont la vie les endeuillait. Elles renaissent comme l'on renaît par l'Arcane XIII des Tarots.

L'homme de ces poèmes est puissamment libéré des liens réductibles qu'il avait avec la réalité extérieure. Il a perçu en lui son identité secrète avec une autre réalité qui, elle, se laisse à peine *dire*, et que l'on n'arrive à percevoir que par « fissures » à de rares instants. Cette réalité, elle est comme une « reflexion » initiatique des éléments les plus purs de notre monde sur un espace privilégié. Mais cet homme, ce poète perçoit en même temps que ce nouvel univers demeure un mystère dont son moi ne tire qu'une force menacée, menacée comme l'est ce qui est à la pointe de l'essentiel.

L'on ne voit pas à cet égard de plus beau texte lié à cet état que ce poème.

« D'abord un grand désir m'était venu de solennité et d'apparat. J'avais froid. Tout mon être vivant et corrompu aspirait à la rigidité et à la majesté des morts. Je fus tenté ensuite par un mystère où la forme ne jouait aucun rôle. Lumière d'un ciel décoloré d'où les oiseaux et les nuages sont bannis. Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes. Puissance tranquille. Je supprimai le visible et l'invisible. Je me perdis dans un miroir sans tain. Indestructible, je n'étais pas aveugle. »

L'on voit à travers toute l'œuvre d'Eluard, cet homme occupé d'une transmutation de l'Univers. Dans ses moments d'illumination, cet homme a, peu s'en faut, l'attitude spirituelle du démiurge assistant et provoquant secrètement cette transfiguration de la vie. Alors la violence de la transformation est telle que toutes les images perdent leur aspect usuel, réductible.

L'on a pu s'étonner de l'orientation de plus en plus précise que s'est donnée Eluard sur le plan politique : son adhésion au communisme stalinien.

Mais il faut ici s'entendre. Eluard perçoit que la poésie est vision intermittente et fugace de merveilles. Elle n'est que possession énigmatique même en joie. Cela le mène à souhaiter former en lui un rêve politico-social d'harmonisation de l'Univers, de réintégration de l'homme à lui-même, au social et au monde. Eluard a lié ce rêve à la structure soviétique, à cette civilisation particulière, si originale, dont la dialectique de développement nous échappe. Eluard, en se faisant stalinien, a voulu surtout répondre de lui-même. Son regard ne se tourne que vers ce qu'il veut, ou mieux vers ce que ce rêve veut en lui.

Le Journal des Poètes, juillet 1949

Puissances de l'Écriture

Profils perdus, par Philippe Soupault (Mercure de France, 1963).

Les premiers poèmes de Philippe Soupault furent publiés en 1917, et l'on sait que Soupault fut l'auteur, avec André Breton, des *Champs magnétiques* qui seraient l'un des premiers défis surréalistes à cette société française, par ailleurs et de toute manière infiniment troublée de l'après-guerre 14-18 mais qui déjà pourtant cherchait à oublier.

Mais l'on sait aussi que de l'expérience surréaliste se dégagèrent une suite d'expériences personnelles. Soupault, quant à lui, s'est depuis longtemps éloigné de Breton et de son groupe, mais c'est peut-être aussi bien parce qu'il fut l'un de ses tout premiers compagnons et que ce fut Apollinaire qui le lui présenta et que l'événement de l'Art Moderne des années 16/18/21 devait représenter pour Soupault cette période de plus grande émotion esthétique ou affective à partir de quoi certains hommes, dont il était, pressentent selon une sorte de loi intime que toutes choses s'affadiront pour eux par la suite, alors que pour d'autres, tel Breton, la démarche et l'expérience ont valeur de destin et conditionnent même leur vie quotidienne qui leur fait éviter la dispersion et même certains excès qui à première vue eussent pu paraître stimuler cependant cette transmutation de valeurs recherchée par eux-mêmes.

Philippe Soupault est allé par la suite au-devant de ce que l'on pourrait nommer un désenchantement de soi sans trop d'épaisseur et ce avec le *Bon Apôtre* et avec *En Joue*. C'est qu'avec la fin de Dada commence vraiment la crise de la personnalité chez quelques-uns de ceux qui tout d'abord avaient pratiqué Dada dans un climat de vigoureuse santé. A vrai dire, cette crise

ne tendait pas exactement à ce que l'homme vînt à se connaître à travers elle, mais peut-être à légitimer ceci : qu'exister, c'était changer, que c'était avant tout ne pas se tenir à une sagesse (alors qu'aujourd'hui l'on cherche à s'approcher d'une sagesse zen qui transmute, il est vrai, toutes choses, en modifiant à la fois discrètement et violemment les rapports qu'elles soutiennent entre elles).

D'une certaine manière, Philippe Soupault appartient à cette petite société d'hommes qui n'ont entretenu en eux aucune hâte à se trouver, qui aimaient réserver l'avenir et qui par là n'ont pu atteindre ce moment où la personnalité qui se possède par une connaissance toujours plus approfondie d'elle-même mais pourtant non délibérée, non volontaire, peut dégager son énigme en se faisant avant tout puissance d'accueil, et ce avec une intelligence à la fois fervente et gracieuse des choses denses qu'elle appréhende.

Ce n'est donc pas exactement cela qu'est Soupault. Il a gardé de son passé Dada un goût secret pour une certaine turbulence, pour la démarche insolite des hommes. Il tend encore un peu à lacérer son admiration mais son expérience a une manière de richesse qui se pourrait marquer par une sorte d'irremplaçable humeur.

Dans *Profils Perdus*, Soupault réunit donc ses souvenirs. Ce sont donc les souvenirs d'un homme très libéré, très dégagé de tout climat secret, mais qui, par là même vient à déceler d'autant mieux la qualité de l'insolite chez ceux auxquels il voue cette écriture si riche d'incidences, qui si elle ne nous restitue pas toujours l'être, nous fait du moins singulièrement aborder l'existant de chacun. Et la lecture de ces pages remémorantes nous conduira à méditer plus particulièrement telles de ces figures, celle de Pierre Reverdy par exemple dont on a dit qu'il fait poser des questions par les choses. Reverdy, assez curieusement ne fut nullement contrecarré par son père dans son souhait d'écrire. Cela se passait à Narbonne au début du siècle. Etant arrivé à Paris à la fin de 1910, il lui est donné de participer à l'expérience du premier cubisme. Il est clair en effet que Reverdy ira s'inspirant des peintres qui sont ses amis. Il en résulte que les objets qu'il traite en poésie, il ne les considérera point de la manière habituelle, mais qu'il *tournera autour* comme disait Cendrars à cette époque à propos de la démarche des peintres dont nous parlons, et que par là surgirent de nouveaux rapports que Reverdy utilisera à des fins poétiques sans plus se référer à l'organisation première venue de ces matérieux. Ce sera chez Reverdy, dans la petite chambre qu'il occupe rue Cortot, à Montmartre, que se rencontreront Breton, Aragon et Philippe Soupault qui viennent d'entamer une prestigieuse aventure. Et ce sera Breton qui relira plus tard, à voix basse, tel fragment de la *Lucarne Ovale*.

La poésie de Reverdy rayonne également entre les nuages et les toits. Ne

pourrions-nous dire aussi qu'elle nous donne une respiration particulière, liée en somme au spectacle que le poète compose et qui est fait du ciel, de l'océan, de la terre ou encore d'un angle de Paris ou de la chambre même où il vit avec ses guitares, ses bouteilles et quelque visage d'une beauté que l'on devine lisse et qui a l'air assez bien de surgir hors d'un coin de cadre.

Mais revenons à Breton, oui, il devait être touché profondément par le *climat* des premières œuvres de Reverdy, bien que, sans doute, l'esprit extrêmement investigateur de Breton ne lui permettait pas de se tenir à une position intellectuelle qui était et serait celle de Reverdy. La création, la reconnaissance des voies du surréalisme l'engageaient à se vouer à une revendication portant plus directement sur la condition même de l'homme dans le monde. Ce qui le devait conduire à s'approcher, à se consacrer à des phénomènes de révolte humaine et poétique dont il tendrait à intégrer les données au corps doctrinal du surréalisme même. Chez Reverdy, par contre, il y aura un primat du présent, un primat de la valeur du présent : alors que Breton cherchera à développer la pensée créatrice et critique du surréalisme dans la voie de l'ésotérisme humain et des valeurs hermétistes, ou mieux peut-être tendra à susciter le réveil de ces valeurs oubliées par l'homme d'Occident, Reverdy ne décèlera rien de stimulant dans une méditation du passé humain. Il pensera que ce qui importe est bien de transformer avant tout le Réel, et, dirons-nous, l'immédiat de ce Réel, car pour lui, le propos de l'Art sera d'aider l'homme à mieux supporter ce Réel, et l'Art sera de toute manière lié profondément à la Poésie puisque l'Art aura à transmuter ce Réel même.

L'on peut observer chez Reverdy une véritable saisie de l'Univers comme il en va chez Claudel par le souffle. Le corps physique importe singulièrement à Reverdy. Le corps physique doit avoir en quelque sorte ses rêves, ses pensées. Pour opérer cette transmutation des choses qui est le propos du créateur Reverdy, le corps physique doit les intérioriser. Non, il ne s'agit plus seulement de la tête mais bien d'une intériorisation des perceptions et sensations de tout le corps de l'homme, d'une expérience musculaire et sensible et des rêves du bras, de la jambe et de ceux du cœur, de la tête. Il s'agit de la création en soi d'une autre *Santé*.

Mais voici que Philippe Soupault dans son livre nous donne aussi à penser à Joyce et que par là-même, il nous conduit vers T.S. Eliot. Mais le problème n'est pas le même pour l'un et pour l'autre. Chez Joyce il y a un « progrès » et une sorte de co-relation, de communion cosmique. Il y a une co-existence des êtres, une coïncidence des gestes dans l'espace-temps, tandis que chez Eliot tous les signes tendent vers le même dernier rappel, vers une sorte de sommation dernière. Le temps d'Eliot n'est pas mouvement ou succession.

Il est négation théologique, religieuse et même dissolution dans l'Eau, si l'on se réfère à *Waste Land*, alors que, encore un coup, chez Joyce, nous avons ce quotidien cosmique, ce quotidien dynamique d'*Ulysses*.

L'on a parlé d'un rapport profond décelable entre Joyce et Vico, à propos de *Finnegans Wake*. Vico ne dit-il pas en effet qu'en l'homme se forment des phénomènes qui, en somme reproduisent sourdement l'évolution d'une nation et celle même peut-être des grands cycles de l'humanité.

Or, sans conteste, dans *Finnegans Wake*, l'on peut dire que Joyce en est venu à aborder la totalité de l'être psychique. Il atteint là dans ses personnages une sorte de conscience incréée qui est peut-être celle de la race, qui est peut-être une intelligence *autre* du Réel, qui à partir de là ne ferait plus obstacle au Mythe. Oui, pour Joyce comme pour Vico, l'étymologie et la mythologie comportent des manifestations d'énergies secrètes à travers lesquelles se peuvent identifier les événements d'une vie et la conscience mythique d'un peuple à l'égard duquel l'on ne doit pas manifester nécessairement toutefois un amour ostensible, comme c'était bien le cas de Joyce d'ailleurs à l'égard de l'Irlande.

Ce qui ne laisse pas d'être curieux et qui peut évidemment constituer un moment un peu occulte des lettres anglo-saxonnes, c'est que l'*Ulysse* de Joyce et *Waste Land* de Eliot furent publiés dans la même année, c'est-à-dire en 1922. Ces deux ouvrages ont chacun un don d'irrévérence que l'on s'est plu à reconnaître tant en Angleterre qu'en France. Il semble que pour Eliot il y ait ce que nous pourrions appeler une non-dialectique du non-temps et que tout puisse toujours, en disparaissant, resurgir, alors que chez Joyce il y a ce dynamisme épiphanique qui veut produire le corps glorieux de ses personnages, les spectraliser hors de l'apparence temporelle.

L'on doit regretter que Philippe Soupault nous parle trop brièvement peut-être de Proust. Il s'agit d'une époque où Philippe, adolescent rencontra Proust pendant ses vacances à Cabourg. C'était vers 1913. Comment retrouver pour nous-mêmes l'adolescence de ce Proust que Soupault, bien sûr, s'il l'a souhaité n'a pu évoquer que beaucoup plus tard, et peut-être après qu'il lui eut remis vers 1920 un exemplaire des *Champs Magnétiques*? L'enfance, et plus loin, la touchante et prenante jeunesse de Proust ne la pouvons-nous cerner cependant dans ce roman de *Jean Santeuil*, publié trente ans après la mort de Proust. S'agit-il au fait, d'un roman? C'est du moins un étrange jeu de miroirs en ce sens que le narrateur de *Jean Santeuil* parle à la troisième personne et attribue d'autre part le récit, l'histoire à un autre écrivain qui, d'ailleurs, par certains aspects, sera Proust lui-même.

Il n'y a pas encore de plan poétique dans *Jean Santeuil* écrit par Proust entre 1895 et '99. Il n'y a pas encore intégration de la poésie au roman comme

il en ira dans *le Temps Perdu*. Non, l'effort est, ici, d'une autre sorte, il est plus directement lié aux moyens de la prose, et notamment aux moyens du dialogue. Le dialogue dans *Jean Santeuil* est néanmoins sensiblement moins bien élaboré qu'il ne l'est à travers *le Temps Perdu*. Mais peut-être par là même rend-il un son plus intime, plus touchant, plus insolite. Il a comme un autre pouvoir. Faudrait-il penser là à Flaubert ? Il y avait chez Flaubert un pouvoir qui ne pouvait échapper à Proust, issu d'une sorte d'occultation dans le non-occulte.

L'attentive lecture de *Jean Santeuil* nous montre le sourd travail d'un écrivain qui plus tard s'est accompli profondément dans l'angoisse. Mais à l'époque à laquelle Proust écrit *Jean Santeuil*, sa mère est toujours vivante et elle ne mourra que le 26 septembre 1905. Et ce ne sera donc qu'après cette mort que se fera chez Proust le passage du *Il* au *Je*, sans que l'on puisse dire cependant que ce *Je* soit vraiment celui de l'autobiographie. Il ne semble pas en effet que l'on puisse le confondre en rien avec le *Je* Gidien, et il apparaît bien que Gide a toujours marqué quelque réserve nuancée ou mieux peut-être irritée à l'égard de ce *Je* Proustien, qui, bien sûr, est tantôt un *Je* qui écrit l'histoire et tantôt, un autre, qui assume un climat, une situation, un état mais encore un coup, c'est à partir de la *Recherche du Temps Perdu* que ce problème du *Je* se fera signifiant chez Proust.

Mais il y a une différence d'un autre ordre encore que celle du problème du *Je* entre *Jean Santeuil* et *le Temps Perdu*. C'est que *Jean Santeuil* est un livre heureux. Si fort qu'y soit ressentie la tristesse, il y a dans telles pages un sentiment de la vie *sauvée, retrouvée*. Ce sentiment domine la tristesse, l'amertume. Il se marque d'une sorte de certitude frémissante. Ainsi en va-t-il notamment pour l'évocation de certains paysages : ceux du printemps et de l'été à Etreuilles, de l'automne à Réveillon qui font penser à tels moments de Manet ou de Renoir d'un rayonnement lumineux que l'on ne retrouvera plus traités par Proust de cette manière-là. Non, nous aurons plus tard toute la démarche mystique pour retrouver ce qui est perdu.

Car la signification profonde de l'angoisse de l'enfance chez Proust, réclamera plus tard une œuvre à la mesure de cette angoisse même, dont l'optique intérieure se sera modifiée par les fatigues accumulées, par la lassitude de vivre, par la menace directe pesant sur sa propre vie. Proust fera alors un très délicat, très profond retour sur son enfance, son adolescence. Dans *le Temps Perdu*, le *Je* Proustien sera souvent une manière d'enchantement. Nous connaissons par lui l'épisode de la madeleine trempée dans le thé, le trébuchement sur le pavé inégal devant l'hôtel de Guermantes, la sonate de Vinteuil, la promenade dans la campagne de Martinville. Il s'agira là d'impressions involontaires (et, qui sait, proches de ce qui peut susciter

le satori dans le Zen) mais d'une puissance d'effet si immédiate, d'une force de ravissement si décisive, qu'elles pourront pendant leur éclair, dissiper toute inquiétude dans l'avenir, tout doute intellectuel et rendre la mort indifférente. Mais, ces moments apparaîtront dans une existence toute vouée à l'angoisse mais qui espère être capable de découvrir l'espace qui guérit, et ce dans une conscience pourtant très pragmatisée.

Philippe Soupault a d'autre part bien connu les fervents d'Apollinaire et de Cendrars pour la peinture orphique de Delaunay. Mais en réalité à cette époque, c'est-à-dire en 1916, tout s'était déjà produit. Oui, le tableau *les Fenêtres* avait été peint par Delaunay en 1912 et Apollinaire et Cendrars avaient écrit leurs poèmes voués à ce tableau simultanés. De cette donnée simultanés, il semble que Delaunay ait voulu en découvrir la trace dans des notes de Leonardo da Vinci qui cherchait à prouver à la manière médiévale la supériorité intellectuelle de la vision simultanée des deux yeux, sur la fonction auditive et successive de l'ouïe, ce qui ne laisse pas d'ailleurs d'être éminemment contestable. Il semble aussi que pour Apollinaire, le poème qui lui fut inspiré par *les Fenêtres* l'ait amené à formuler par la suite le mot surréalisme.

Apollinaire, à la différence de Cendrars qui, lui, tendait à se vouloir toujours plus précis et voyait dans le simultané une matière dure et riche, Apollinaire a écrit le poème des *Fenêtres*, semble-t-il lui-même dans un état nettement d'inspiration simultanée intellectuelle et sensorielle. Et ne trouve-t-on pas précisément dans tels passages de cet apocryphe gnostique qu'est le *Pimandre* et qu'Apollinaire connaissait, une sorte de prodigieuse dynamique simultanés qui nous rend brusquement ce texte très moderne, très proche, très présent. Mais il semble qu'Apollinaire très inspiré dans son poème et parlant Orphisme n'ait pas souhaité opérer ouvertement ce rapprochement avec l'Orphisme alexandrin, ce que l'on ne peut cependant s'empêcher de faire à partir d'une lecture du *Pimandre*. Il voit la justification de l'Orphisme bien plutôt dans l'évolution logique de l'impressionnisme, du divisionnisme, de l'école des fauves et du cubisme. Il dit assez curieusement que le *mot* seul est nouveau. Mais de toute manière chez Delaunay, l'Orphisme aboutira aux effusions les plus intenses à quoi parvient en somme le maniement de la couleur pure, ce qui aussi bien lie sourdement l'Orphisme pictural à l'ancien.

Synthèses, octobre 1963

Giorgio de Chirico devant le surréalisme

Hebdomeros, par Giorgio de Chirico (Flammarion, 1964).

L'on sait tout l'émoi produit chez les surréalistes par les peintures de Georges de Chirico. La peinture de Chirico part de perceptions de jeunesse, pour certains éléments du moins. Elles remontent souvent à la première adolescence. Mais Chirico en tant qu'écrivain prend là aussi son départ. Nous devons nous souvenir qu'il a vécu cette première adolescence à Volo, en Thessalie et qu'il a dû connaître aussi au cours d'un voyage à Salonique par exemple, la Tour Rose de cette ville, et aussi le petit train de Volo qui apparaît plusieurs fois dans ses premières toiles. Il y a aussi des ruines antiques dans le paysage de Volo qui doivent lui avoir donné ses premiers chocs émotionnels.

Il ne semble pas que Chirico ait le souci de la cause et de la fin. Il veut avoir des objets du monde une perception poétique immédiate mais pleine de spectralité. C'est ainsi qu'il placera la statue de la Fatalité au milieu d'un paysage torride de lumière riche.

De Julien Sorel à Garine, l'on n'a guère connu que des conquérants mais la peinture de Chirico, nous entendrons tout au moins ici ses premières toiles, nous fait imaginer un personnage tout autre que l'on placerait dans ses tableaux, à savoir un homme se désintéressant de ses actions, et qui serait un personnage littéraire assez exceptionnel, oui, d'une précieuse rareté.

L'on ne peut dire que les toiles de Chirico empruntent au rêve. Et c'est là peut-être une des données qui devaient constituer plus tard une difficulté secrète entre Chirico et les surréalistes de Paris bien que Breton ait dès l'abord pleinement perçu Chirico.

Les objets du monde qui sont représentés par Chirico dans ses toiles des années 11 à 13, sont bien plutôt en sommeil, mais oui, comme engagés dans une sorte de sommeil lucide ainsi qu'il arrive qu'on éprouve cela ou qu'on l'éprouvait il y a trente ans et plus dans certains quartiers aussi d'une ville telle que Turin, par exemple, où dans le calme silencieux d'un après-midi d'été, les petits palais de quelques *via* semblaient vraiment détournés de leur durée courante.

Cependant, l'on devrait peut-être dire que lorsque Chirico emprunte tout de même au rêve, c'est pour rendre le jour plus lucide. D'autre part, les objets des tableaux de Chirico se tournent manifestement vers nous : nous encou-

rons leur regard. Ainsi en va-t-il de ce gant de caoutchouc suspendu auprès d'une tête de plâtre ou de cet œuf placé dans une solitude singulière. Ils surgissent à nos yeux dans l'ironie grandiose de leur plénitude expressive.

Mais l'on devrait parler aussi des ombres, du rôle des ombres dans les paysages métaphysiques de Chirico, de leur substantialité ainsi qu'il en va notamment pour la fillette au cerceau, de *Mélancolie et Mystère d'une Rue*.

L'univers de Chirico est celui du message à décrypter silencieusement, longuement, par une contemplation des tableaux dont le sens doit monter en nous, comme à un étage toujours plus clair sans que pourtant ce sens soit parti lui-même du clair mais bien au contraire d'un mystère où le lointain et l'actuel soudain et miraculeusement se joignent chargés de signes.

Il y aura plus tard d'autres moments de stupeur poétique qui seront ceux que nous donneront, par exemple, ces meubles placés dans un paysage désert. Ce sera donc le contraire d'une ruine à travers quoi se décèlera une dialectique secrète qui introduit comme l'ébauche d'un appartement futur destiné à égarer quelque touriste qui ne serait soucieux que de rencontrer une colonne antique dans un paysage farouchement consacré à l'Immémorial, et qui trouverait de tout autres surgissements, inattendus pour lui et venant du monde immédiat.

Il y a dans *Hebdomeros* comme c'est d'ailleurs le cas aussi dans certains tableaux ultérieurs de Chirico des invasions de guerriers, de Myrmidons au milieu même d'un intérieur moderne à la 1880. Des Hoplites et des Centaures se combattent sans malaise dans un climat sourdement ou poétiquement réactualisé. Au reste, Chirico avait-il fait certaines lectures exaltantes et notamment celle de *l'Essai sur les Apparitions* de Schopenhauer qui, de certaine manière lui marqua l'esprit, lui donna le sens d'une certaine lumière occulte, car, il faut bien le dire, ce qui se présente souvent à nous dans ses récits comme dans ses tableaux ce sont bien plutôt des figures qui émanent de *l'autre côté* des choses plutôt que des surgissements de rêve.

Mais ce qui ne laisse pas d'être sensible chez Chirico, ce n'est pas seulement *l'apparition* de l'Antique mais bien aussi chez lui une attention pour ce que l'on pourrait appeler le passé peu éloigné, ce passé que l'on perçoit notamment dans des portraits de parents lorsqu'ils étaient jeunes. C'est un passé qui nous hante par sa proximité même. En effet, ce passé est maintenu à notre niveau, à notre mesure et il n'est pas toujours ou pas encore marqué par la mort de ces parents, de ces proches.

Mais revenons aux fantômes de Chirico, ils n'apparaissent pas dans ses peintures sur le coup de minuit. Non, ils sont d'une tout autre essence.

Devant le surgissement de ces fantômes chiriciens, nous nous disons que nous avons accès directement à ce côté autre des choses, à une dimension

à laquelle la contrainte du face à face dans la vie nous empêche d'atteindre. Pour Chirico, révéler cet autre côté des choses, c'est avoir transformé sa manière d'avoir accès au monde. Il nous semble, lorsque nous contemplons tels de ses tableaux métaphysiques qu'il est en eux un point ou mieux peut-être un moment de la vie, d'une certaine vie où l'espace est à la fois intimité et dehors, où l'on serait dans l'intimité et l'ampleur poétique de ce dehors.

Chirico ne veut pas échapper à ce qui est présent, loin de là, mais il appréhende dans ses toiles des objets du monde qui ne le détournent pas des fantômes mais qui, bien au contraire, favorisent leur espace. Chirico est lié à ses apparitions, à ses fantômes. Il est au milieu d'eux. Il ne lui est pas nécessaire de se retourner pour se représenter ce qui est derrière lui.

Le regard de Chirico se désintéresse, bien sûr, du climat du Réel direct, mais par la qualité même de son regard toutes les choses qu'il peint lui livrent leur existence close, méditative. Elles se donnent dans une manière de curieux lointain et en même temps dans une étrange proximité parce que, encore un coup, elles se trouvent engagées dans une durée autre que celle de la réalité courante. Oui, elles sont engagées dans une sorte de durée intime. Elles ne sont plus portées en avant par un regard qui les attirerait vers des projets. Leur existence ne s'effrite pas, ne se modifie pas dans l'usure de la vie active.

Chirico a donc peint un certain mystère des objets du monde. Nous avons assisté à l'intimité d'une transformation, d'une resituation des choses les unes par rapport aux autres. Les circonstances dans lesquelles sont placées par Chirico, dans ses peintures métaphysiques une maison, un œuf, un gant de caoutchouc, une tête de plâtre sont révélatrices d'un espoir qui serait l'espoir d'une sûre existence, de la vérité, l'espoir d'une ouverture sur les dieux. L'on peut dire de Chirico que pendant longtemps il ne s'est pas détourné de ce mystère des choses bien que, aujourd'hui, il semble vouloir renoncer à toute clairvoyance si, du moins l'on se réfère à sa peinture actuelle. Il n'en reste pas moins que cette peinture aura été longtemps pleine d'une promesse de reconversion essentielle.

Il y a eu de toute manière chez un homme comme Chirico, et quelque aveuglement qui le tienne à présent, un sens profond des richesses de la réalité, oui de ces richesses qui établissent aussi son mystère et que l'aspect trop courant de cette réalité même nous voile parfois sans remède.

L'on sait l'attraction que Chirico a eue pour Courbet auquel il a voué autrefois une curieuse monographie. Sans doute fut-il retenu par cette désolennisation du réel qui est dans les toiles de Courbet et qui provoqua une si bouleversante surprise chez les contemporains de Courbet. Mais cette

désolennisation chez Courbet s'accompagnait aussi bien d'une sourde *touffeur* qui trouble le regard, et dont on a compris plus tard qu'elle venait de ce que Courbet donnait dans ses peintures désolennisées un sens nouveau de la réalité. Et l'on peut dire que ce sens tient au concret, au solide même de ses objets, de ses figures qui disent mieux par là ce qui leur est lointain, ce qui leur est pathétique et poétique.

L'on pourrait, semble-t-il associer la figure de Courbet, telle que se la représente Chirico, dans sa petite étude, à la nostalgie qui est en lui du rôle dynamique et créateur de son propre père, oui, de cet ingénieur thessalien qui dirigea notamment la construction d'une ligne de chemin de fer dans les montagnes de son pays. Chirico se représentant Courbet, parle de son thorax puissant, il le dit grand, barbu, mélancolique. Il l'évoque parcourant les monts, les vallées et les forêts de France à la recherche de beaux paysages de même qu'il dit, dans *Hebdomeros*, que la déesse Immortalité a les yeux de son père et qu'il décrit les goûts, les habitudes, les propos de ce père comme s'il en était véritablement hanté.

L'on a sans doute assisté à partir de 1928/30 chez Chirico à une tentative de réduction picturale, à une abolition des secrets. Cela aboutit chez lui à ne faire plus de ses tableaux que des objets d'art et non plus des œuvres d'art parce que à partir de ces dates dont nous parlons il n'y a plus de véritable *cuisson alchimique* de son travail. Mais cependant *Hebdomeros* dont la première édition remonte à 1929 détient encore toute l'imagination et les secrets chiriciens. Nous avons parlé plus haut des combats entre Hoplités et Centaures tels que nous les voyons dans ses toiles et tels aussi qu'ils sont décrits dans *Hebdomeros*. L'on y prend un sentiment curieux de la guerre antique qui serait comme de l'ordre du ressouvenir intuitif et où l'action de combat et la méditation s'entremèleraient chez ces guerriers. Et où le combat serait lui-même énigme et lente courbe de destin ou mieux peut-être sourde permanence de destin.

Il y a chez Sartre une certaine insuffisance de la définition de la réalité. Cette limitation même l'a entraîné à établir la notion de l'Imaginaire. Mais lorsque nous percevons pleinement un objet du monde, un biscuit, par exemple, tel que Chirico les a utilisés dans ses toiles métaphysiques, cette perception crève la définition sartrienne de la réalité. Il en va à cet égard à un moindre titre, pour ce qui est du sentiment de la réalité, chez Roland Barthes.

L'on sait que Breton n'a pas laissé de marquer sa déconvenue, son malaise à l'égard de Chirico. Il s'est exprimé là-dessus à plusieurs reprises. L'on sait d'autre part que les poèmes de *Capitale de la Douleur* de Paul Eluard doivent tel éclair de leur transparence aux toiles de Max Ernst et de Chirico, ou mieux

peut-être, leur indélébile vérité. Mais il semble que ce qui a dû compromettre le lien entre Breton et Chirico tiennent à ce que Breton a vraisemblablement voulu intellectualiser, organiser les perceptions de Chirico et que Chirico a vu là une menace portant sur son mouvement intérieur de création même qui était fait à cette époque d'une sorte de dureté secrète et souriante et d'une sourde mais prenante autonomie, qui le conduisait quelquefois à s'engager sans trouble dans la voie de la grossièreté lyrique.

D'autre part, il est permis de penser que si sur le plan pictural direct, il y a eu nettement déviation, perte déplorable de densité, déconcertante mise en œuvre de portraits décevants, la vie intérieure profonde de Chirico est toujours marquée des prolongements de ses perceptions, de ses découvertes.

Cela se perçoit sans conteste encore dans un texte publié par Henri Parisot en 1945 : *les aventures de M. Dudron* qui est écrit dans une langue très sûre et où se retrouve le goût *antique* de Chirico, cette familiarité avec l'antique, avec les dieux qui, assez curieusement ne se fonde point chez Chirico sur une connaissance de *secrets* intellectualisés mais bien plutôt sur le fait qu'il n'y a à propos de l'antique rien à savoir en dehors d'une évidence familière, qui donne une tranquillité sans contrainte. Cette désolennisation mythologique n'est-elle pas hautement stimulante : en effet, pour Chirico les dieux eux-mêmes sourient sans rien vouloir entendre qui soit de l'ordre discursif. Ils ont seulement le sens d'une fête mystérieuse. Ils savent que pour ne pas se refuser à la totalité du monde il faut participer en n'intervenant que très sourdement. De même qu'il vaut mieux *vivre* le secret plutôt que de le déployer en discours.

Mais revenons à la peinture même de Chirico. Nous voyons qu'elle atteint la plénitude de son destin vers 1914, comme d'ailleurs il en va assez curieusement aussi pour Picasso, pour Duchamp, pour Apollinaire, pour Raymond Roussel, de même que 1870 nous apporte les *Chants de Maldoror* de Lautréamont, *Une saison en Enfer* de Rimbaud et *Les Origines de la Tragédie* de Nietzsche. Ainsi à la veille de ces deux guerres, les œuvres les plus significatives en Occident avaient-elles atteint leur haut point de maturation. Chirico en tout cas devait être sensible à la crise extérieure de la Première Guerre Mondiale.

Sans doute Chirico ne pouvait-il agréer la sommation morale exprimée par André Breton au départ du surréalisme ni adhérer non plus à une organisation, à une instance donnant sens et valeur à cette sommation. Chirico est un méditerranéen autonome. Il chérit sa force et ses faiblesses. Il se fatigue de sa clairvoyance. A travers le temps et l'alternance des moments précieux d'illumination, Chirico ne pouvait faire de sa vie une décision de tout instant. Les moments privilégiés qu'il connut tenaient à son intimité profonde mais

ce que l'on peut dire peut-être c'est qu'il n'a pas toujours eu le ravissement égal.

Chirico a fait de sa liberté un usage différent de celui que les surréalistes eussent souhaité. Trop de gravité avait pour lui quelque chose de gênant. Une sorte d'instance avait pour les surréalistes plus d'importance que les mouvements intimes de la conscience individuelle. Chirico a pensé qu'un peintre et un poète à la fois pouvait avoir à dire ce qui lui tenait lui-même à cœur sans avoir à se référer à une organisation collective. Mais le problème fut qu'aux yeux des surréalistes, l'œuvre de Chirico de par la perspective illuminante où elle se situait au moment de leur rencontre avec elle ne pouvait se passer de cette instance morale et esthétique qui était leur.

Synthèses, octobre 1964

Le souvenir de René Daumal

LA LITTÉRATURE
COMME
VOIE D'INITIATION

... et par là même, par son caractère d'actualité, il est devenu un livre de référence.

... et par là même, par son caractère d'actualité, il est devenu un livre de référence. ... et par là même, par son caractère d'actualité, il est devenu un livre de référence. ... et par là même, par son caractère d'actualité, il est devenu un livre de référence.

LA LITTÉRATURE
COMME
VOIE D'INITIATION

Le souvenir de René Daumal

On se rappellera, à propos de Daumal, l'époque du *Grand Jeu*. En ces années de recherches, d'expériences, il se trouvait être très près des surréalistes, de leurs travaux ; mais à cette époque, cependant, les tenants du groupe, rassemblés autour de Breton, tout en étant fort épris de découvertes, n'avaient qu'à peine abordé ou étudié ces données de l'ésotérisme humain dont plus tard l'attentive méditation qu'en ferait Breton, conduirait le groupe à s'occulter et à s'écarter peu à peu de la voie de la révolution prolétarienne.

C'était bien, par contre, à cet ésotérisme que Daumal, lui, était venu. Mais chez lui, toutefois, s'agissait-il avant tout des traditions orientales. Oui, c'est vers l'Orient qu'il s'était dès l'abord dirigé. Et déjà au temps du *Grand Jeu*, il s'était voué en une longue méditation nervalienne à souligner et commenter à travers les données d'*Aurélia*, ce mythe précieux, cher entre tous à la tradition hindoue : celui de la ville mystérieuse des morts, celui du royaume souterrain, de l'Agarttha tibétaine.

Du moins, confrontait-il en cet essai, certaines expériences d'intériorisation menées quelques années avant avec ses amis de Reims : Roger Gilbert Lecomte, Roger Vailland, Vailland dont nous savons que depuis lors, il a connu un destin tout autre, et Robert Meyrat à jamais disparu, expériences relatives aux transferts, aux dédoublements pratiqués en rêve. Il confrontait les données de ces expériences avec celles du rêve *actif* ou mieux peut-être du rêve de dévoilement chez Nerval.

Plus tard Daumal découvrirait que le Livre des Morts égyptien, que tels des livres sacrés de l'Inde, que le Zohar et telles parts d'occultisme pur et de folklore, contenaient une science particulièrement étendue et cohérente du monde des rêves en étroites et rigoureuses correspondances avec les expériences nervaliennes. Cependant, l'aventure du *Grand Jeu* cesserait

après la publication du troisième Cahier. Ceci allait se passer en 1930. Daumal devait rencontrer dans un restaurant de la rue Grégoire de Tours, M. de Salzman, et cette rencontre provoquerait un changement profond dans ses démarches spirituelles. Ce Salzman se trouvait être lié à Gurdjeff. L'on parle depuis quelques années de ce Gurdjeff et du groupe qu'il avait fondé au Prieuré d'Avon, près Fontainebleau. L'on sait qu'il est mort en 1949 à 84 ans, à l'hôpital américain de Neuilly. Son enseignement avait pour propos de permettre au disciple d'atteindre à un état où derrière le moi illusoire commencerait de s'éveiller le *moi* autonome et fixe de la présence réelle. Ce qui comptait ici donc, c'était acquérir le plein état de ce que l'on pourrait légitimement qualifier de *conscience de soi*. Il s'agissait de passer à une certaine objectivité et de prendre de l'univers une vue lui conférant son vrai poids.

Daumal fut touché et atteint par les principes et l'action de Gurdjeff, bien que sous certains de ses aspects la personnalité même de Gurdjeff eût pu paraître suspecte du point de vue des grandes voies et démarches traditionnelles. Ce que l'on sait de lui ne laisse pas à cet égard d'inquiéter ; il terrifiait tels de ses disciples par l'énigme de ses asservissements physiques, de ses disciplines mentales, mais Daumal demeura en somme relativement distant d'une certaine part du climat de l'Ecole.

Ce qui le retenait ici était l'espoir d'obtenir à travers une certaine part quelquefois déconcertante des méthodes propres à Gurdjeff, c'était l'espoir d'obtenir pénétration d'une voie de connaissance de l'être entier et d'abord une connaissance active et intuitive du corps. Salzman avait marqué, croyons-nous, Daumal en ce sens : connaître devenait désormais pour Daumal, se faire, susciter en soi l'éveil pur, c'était se libérer des douleurs et des plaisirs sans les contraindre ni exactement s'en détourner. C'était construire une joie, non point en tant que récompense de vertu mais comme vertu même. Mais il fallait aussi ne la point désirer recevoir, mais désirer toujours agir pour elle.

L'œuvre de Daumal se publie progressivement et après *le Mont Analogique* vient à paraître l'ensemble des notes et essais ayant figuré en revue à partir de 27-28¹. L'on décèle en cet ouvrage l'attachement profond de Daumal pour la pensée hindoue, pour cette pensée védantique dont le prolongement le plus précieux, le plus riche se rencontre aujourd'hui dans les travaux de Shri Aurobindo où réside cette idée fascinante d'une perfectibilité de la nature humaine. Nous mettrons l'accent aussi sur telles pages relatives à

¹ *Chaque fois que l'autre paraît* (Gallimard).

Uday Shankar où Daumal souligne pour nous qu'il faut avant tout que l'homme vive, mais vive pour s'extérioriser savamment afin que les pensées en lui connaissent leur intégrale signifiante, leur secret d'efficacité.

Et avec Uday Shankar, la pensée s'exprime dans le corps, en ces zones très subtiles d'entre chair et pensée de ce corps.

L'on a parlé quelquefois d'une certaine brutalité d'écriture ou de style chez René Daumal, oui, mais une telle diversité ou brutalité est liée au souci de la communication. Elle est due, croyons-nous, à son initiation même, à ce scepticisme qu'elle entraîne relativement à une possibilité de communiquer directement la pensée. Oui, l'humour devient ainsi le moyen de brutaliser le lecteur ou le partenaire.

Car Daumal, comme tel guru Zen ou autre savait que pour l'homme, il ne s'agit pas exactement d'exprimer ou de s'exprimer, mais bien de surprendre, oui, de surprendre, d'éclairer soudain en disant et en désolennisant violemment ce qui est dit.

Le Journal des Poètes, avril 1954

Antonin Artaud et l'Homme magique

Dès l'abord, nous comprenons qu'il y eut chez Artaud un tout autre problème que celui de la pensée ou *des* pensées. Il s'agit plutôt d'états de conscience profondément vécus et au cours desquels il importait avant tout d'amener le corps physique à l'obsession de lui-même.

Mais sans doute fut-il aussi écrivain. Il y eut là une sorte de réussite ou de mystère : l'on est retenu par toute phrase d'Antonin Artaud ; je ne sais rien de plus direct et de plus évident que tel passage de son *Van Gogh* ou encore de ce *Voyage au Pays des Tarahumaras* qui, je crois, devait produire en lui un sentiment nouveau de l'occulte.

Le curieux de tout ceci est que les mots, les phrases d'Antonin Artaud portent par une sorte d'action physique. Ces mots obtiennent une adhésion substantielle de leurs lecteurs. Il y a là telle fermeté de discours qui, me paraît-il, doit amener force d'attention particulière, de plus en plus centrale dans la conscience de qui vient à lire, à relire un texte d'Artaud. Elle est cette fermeté en certains écrits, particulièrement sensible, insinuante, vivante.

On sait les rapports d'Antonin Artaud avec les tenants du surréalisme dans les années 23 à 27. On n'ignore pas, à cet égard, qu'il n'eût pu demeurer au

sein de ce groupe qui lui apparaissait par trop délibérément expérimental, alors que pour lui déjà un problème d'intériorité singulièrement déchirant, bouleversant, s'était posé. D'autre part la représentation qu'il se faisait du surréalisme, loin de l'amener à voir en celui-ci un amoindrissement du contrôle des choses au bénéfice de zones de conscience qui eussent été jusqu'ici contestées ou reniées, lui donnait plutôt de penser à des possibilités de contrôle plus grand, d'un contrôle du moins qui, au lieu d'agir, se fût méfié, empêchant les rencontres de la réalité ordinaire et suscitant des rencontres plus subtiles et raréfiées, amincies jusqu'à la corde, *une corde prenant feu et ne se rompant jamais*. Au reste ne faisait-il, peut-être, que marquer, souligner ici le but secret et final malgré tout du surréalisme, dont on pourrait dire qu'il a tenté de méditer la raison même, de la surveiller, de la menacer quelquefois en ses plus étranges travers.

Il y eut chez Artaud, à partir de son voyage au Mexique une révélation de la densité particulière de l'homme magique, d'un homme magique lié aux éléments de sa force, maintenant ses rapports avec la vie, avec sa vie profonde et comme réintégré à elle-même.

L'Indien du Mexique, tel que l'a vu Artaud, du moins celui des hautes régions Tarahumaras, est l'homme du concret. Artaud fut fasciné par cet homme, par tels de ces Indiens ayant intégré leur culture, portant cette culture qui les gonflait de connaissances internes dans une exaltation de leurs nerfs les plus secrets. L'Indien Tarahumara est apparu à Artaud tel un initié de grade antique. Artaud discerne en lui un Inconscient fortement élaboré, capable de réparer non seulement l'usure et la fatigue, mais de corriger aussi les infirmités. D'un côté, il lui paraît que ces Indiens montraient leurs initiations par les signes qu'ils projettent abondamment sur leurs arbres et leurs rochers, de l'autre qu'ils la révèlent par leurs vertus corporelles en quelque sorte souveraines, leur merveilleuse résistance à la fatigue, leur extraordinaire possibilité de dépasser la douleur physique, le mal, les maladies. Cependant, selon toute vraisemblance, cette initiation devait-elle être elle-même quelque peu décadente, et comme au bord déjà de quelque contre-initiation.

Peu après le voyage au Mexique, devait se produire l'internement d'Antonin Artaud. Arrêté à Dublin, alors qu'il cherchait à communiquer là-bas avec l'intériorité profonde de l'Irlande, mais de manière éminemment subversive, il devait passer plusieurs années en divers asiles pour n'être libéré qu'en 1947. Il semble bien que ce soit à partir de cet internement que Artaud ait rêvé d'une recreation du corps physique de l'homme. A partir de là, Artaud vécut intensément, médita son corps, son corps physique. Il le voulait en quelque manière sortir de l'humain car, pour lui, les organes du corps, le plan viscéral

de ce corps était le lieu d'envoûtements dont lui, Antonin Artaud croyait subir l'emprise effroyable au long des jours. Il disait que les organes du corps n'ont été faits que pour être dévorés, triturés par les envoûteurs opérant à distance, que la réalité à vrai dire n'était pas encore construite parce que les organes vrais du corps humain n'étaient pas encore composés et placés dans leurs vrais rapports. Artaud vivait ainsi intensément dans les hantises, les angoisses d'une contre-initiation que les Indiens du Mexique lui avaient déjà fait, ainsi que nous le disions, toucher.

Il rêvait d'un corps en train de se faire, non encore parvenu à l'état d'achèvement mais qui évoluerait vers une pureté inconnue que l'opium et la morphine lui permettaient quelquefois d'entrevoir.

Il croyait que cet opium, cette morphine lui donneraient de refaire son corps malgré tout, contre et à travers les entreprises les plus vives ou les plus insidieuses des envoûteurs et aussi d'un mal physique qui chaque fois qu'il intervenait en lui l'abîmait affreusement. Cette récréation du corps, Artaud la voulut poursuivre comme à la limite d'elle-même. Elle était un jeu grave, bouleversant, qui le devait marquer et détruire comme par éclat.

Le Journal des Poètes, mars 1954

La Littérature et le Mal, l'Erotisme, Le Bleu du Ciel

L'on a dit de l'*Expérience intérieure*¹ de Georges Bataille rééditée il y a quelque temps, qu'elle commençait là où la *Nausée* de Sartre finissait. Mais ceci implique encore tout autre chose, et notamment une position métaphysique, une position à l'égard du mystère. Avec l'élaboration de l'*Expérience intérieure* commence pourrait-on dire, l'auto-initiation de Georges Bataille, qui s'est voulu tout d'abord n'être que question. Mais Bataille s'intègre à son expérience, laquelle met en cause, violemment la compréhension, la connaissance de l'univers ou de la vie même. L'auto-initiation ne va pas contre l'initiation, mais il lui faut trouver ses moyens, de là l'orientation de Bataille vers le Zen.

¹ Réédition Gallimard. Paris 1955.

L'on a appuyé à juste titre sur l'extrême élaboration du premier livre de Bataille, *l'Expérience intérieure*, qui remet tout en question. Bataille nous donne là le sentiment de l'angoisse de l'être, bien plus d'ailleurs par les occasions limitées de cette angoisse que par quelque abstraite démesure de celle-ci. Bataille établit les données qui l'écartent fortement du comportement surréaliste. Au reste, cependant, n'a-t-il jamais cessé d'entretenir avec Breton une manière de relation attentive. Mais il y a chez Bataille une méfiance de l'issue, qui dès l'abord, l'écarte de toute attitude manifestative.

Le surréalisme, au long des temps s'est orienté tout autrement que Bataille, lequel d'ailleurs, a parfaitement *reconnu* cette orientation et l'a parfois remarquablement signifiée en disant qu'elle remontait à travers Lautréamont et Rimbaud au romantisme, et à travers le romantisme, à l'ésotérisme de tous les temps.

Le problème de *l'Expérience intérieure* est celui de la *Communication*. Il y a pour l'obtenir, l'érotisme et le rire, le rire, qui peut créer l'extase, mais le rire silencieux, très prolongé, non le rire bruyant, qui ruine aussitôt que produit, le chemin. Ce rire rejette dans la nuit ce que l'homme croit savoir de lui-même. Pour obtenir la communication, il faut que l'homme entre dans le non-savoir. C'est-à-dire dans ce savoir que la raison a voulu écarter parce qu'elle voit qu'il proclame l'insuffisance ou l'inachèvement humain. Ce rire est en somme le rire nietzschéen.

Il y a un lien profond de Bataille à Nietzsche, mais comment l'entendre ? Nous ne pouvons dire que ceci, qu'en retranscrivant parfois Nietzsche ainsi que le fit Bataille en certain petit livre précieux, il lui semble que les aphorismes nietzschéens recouvrent sa pensée comme au cœur de sa propre conscience. Nous dirons que ce petit livre est, pour Bataille, un ouvrage entrepris dans la compagnie de Nietzsche, une expérience de l'effort de Bataille pour être avec Nietzsche et peut-être pour l'être lui-même.

Cependant la notion du *Sacré* chez Bataille est quelque peu distante de celle de Nietzsche. Elle est conçue chez Bataille comme un sacrifice de la vie par l'action, entraînant par là même une solennisation, une sacralisation de la situation voulue, ou mieux peut-être une sacralisation résultant du fait qu'il y a eu choix et mutilation de la vie, du fait qu'il y a eu déchirement au cœur même de cette vie. Le choix aboutit chez Bataille au paradoxe, à une sorte d'impossible, en ce sens que l'action tout en entraînant l'accomplissement d'un propos, d'un but poursuivi, amène l'homme à une incomplétude déchirante, marquant vraiment son destin d'homme.

Bataille reproche à la raison ses expressions rassurantes et son silence. Il n'est pas possible de supporter un silence que tout trahit. Nous parlions plus haut d'érotisme, chez Bataille, du rôle, chez lui, de l'érotisme comme

rupture, au même titre que le rire. Mais ici il y a véritablement déchirement chez l'homme. L'érotisme¹ fait perdre connaissance à l'homme. Il est l'expression fulgurante du paradoxe où il vit, de sa contestation, c'est-à-dire de son effort pour rompre sa particularité, sa limite.

La communication chez Bataille nous montre que la signification ou la valeur de notre monde ne tiendrait point aux éléments, aux objets, mais au frémissement qui les marque. Il s'agit d'un frémissement ou même peut-être d'une sorte de *respiration* des choses qui à la fois, les joint et rompt leurs limites.

L'être, pour Bataille, ne se peut saisir dans son *Dasein* mais bien dans une intensité d'échange où l'érotisme joue un rôle décisif bien qu'éphémère.

Le rire pourrait bien être lui aussi, en quelque manière érotique : « Partout, nous dit Bataille, où la communication est la plus intense, nous brûlons, nous ne sommes pas loin du sommet ».

Il y a un problème de la *Fête*, pour Bataille. Ce problème transparait à travers celui de la communication. La Fête collective, la fête qui met en question ceux qui y participent. Et plus cette communication se fera intérieure, plus elle mettra en jeu ceux qui communiquent. Il y a dans cette métaphysique de la fête, le point de surgissement d'une démarche plus objective de Bataille. Celle qui commença avec *Critique* et où s'est fait sentir l'influence de Blanchot.

La méditation sur la fête a permis à Bataille l'établissement de sa thèse de la dépense comme multiplication objective de la communication. La fête est dépense parmi l'effervescence et l'excès des richesses et des forces accumulées au long des jours. La fête, par la dépense qu'elle implique permet l'appréhension à travers le vertige, d'une donnée qui, pour l'homme, doit se faire proche, en son intériorité, de l'Age d'Or.

La fête autorise la Morale de l'instant, qui brise l'histoire, par la réconciliation du monde des forces, des courants.

Mais ce sont là moments *privilegiés*, méditations sur ceux-ci. Ce qui compte chez Bataille, c'est bien cette démarche qui tend toujours à se débarrasser du discursif pur, cette démarche cherchant à nous donner le sentiment d'une sorte d'éclatement du langage. Mais un tel éclatement n'aboutit pas. Cependant l'expérience de Bataille, on ne le saurait contester, ouvre l'être à une intériorité non discursive, où tout se pourrait jouer.

L'appréhension de l'instant, Bataille la voit possible à travers certaines démarches créatrices dont il nous parle dans la *Littérature et le Mal*² où se

¹ *L'Erotisme*. Tome II de *La Part Maudite*. Ed. de Minuit. Paris 1957.

² Gallimard, 1957, cfr. notamment le chapitre sur Baudelaire.

peuvent lire une série d'études par lesquelles Bataille cherche à dégager le sens même de la littérature. Isolons par exemple à cet égard le thème du *Temps retrouvé* de Proust. Cette appréhension de l'instant est vie privilégiée. Mais elle ne se fait point d'un seul côté. L'instant est en présence dans le moindre éveil mais il faut nier une part d'éthique immédiate pour y atteindre.

Dès lors la poésie pour Bataille, le sens poétique seront situés : la poésie sera ce qui vraiment nous permet de voir, ce qui révélera ce que autrement nous ne verrions point. D'où vient le sentiment de menace qui sans cesse concerne la poésie, l'œuvre poétique chez Bataille. Parce que ce pouvoir de la poésie n'est pas immanquable, immuable. Il arrive que la poésie vienne à se détourner d'elle-même en se fermant. Elle est soumise au langage. En cherchant à se faire document d'éternité, il lui arrive de se manquer singulièrement. La poésie se vouant à l'instant suspendu, privilégié, veut lui donner sens durable, et dès lors risque aussi de le figer en solennité qui après quelque temps perd son climat. Cherchant à extraire du langage ordinaire une langue sacrée, une langue d'exception, elle épuise peu à peu la valeur émouvante du poème, et le prive de ce pouvoir qu'elle eût voulu le plus grand possible.

Il y a chez Bataille une notion sacrificielle de la poésie. Elle est pour lui l'hécatombe des mots. Elle est en quelque manière l'impossibilité de l'impossible. Pour Bataille, la poésie pour être telle doit pouvoir opérer de certaine manière une destruction de la poésie. Ainsi peut-il arriver que dans certains poèmes actuels, que dans tels textes aussi différents que peuvent être des œuvres de Michaux, de Péret, de Kafka, il y ait destruction totale ou nuancée de ce qui nous est donné comme poésie. Mais cette sorte de destruction n'en est pas moins moyen susceptible de montrer, oui, de montrer les objets du monde en quelque manière égalés à l'homme, à son destin.

Il y a chez Bataille ce désir, ce souci de penser la poésie comme faculté de ruine. Elle est instinct de destructions exigées, de *telles* destructions exigées.

Ainsi la poésie devient-elle avant tout chez Bataille, le désir ressenti par l'homme de s'opposer aux pièges mêmes du langage. Elle est tenue dès lors de mettre tout en cause. Rimbaud peut à cet égard représenter un exemple de poésie sacrifiée. Ce désir de ruiner toute connaissance courante, réductible des choses aboutit chez Rimbaud à quelque merveilleuse surprise, au dévoilement d'une part d'inconnu donnant le pouvoir de séduire. Mais l'inconnu, la séduction se dérobent si on les veut de quelque manière posséder. Et Rimbaud, percevant cette contestation de la surprise par elle-même se tait pour agir, pour fuir en une sorte de sommeil d'action. Sans doute la poésie selon Bataille, le sentiment de la poésie du moins, est-il lié à la nostalgie de changer telles données ou toutes celles de l'ordre établi, de

l'ordonnement reconnu des choses. Mais quel est le sens terminal de cette nostalgie et plus loin de l'opération poétique elle-même si ce n'est provoquer chez le poète le sens d'une sorte de réparation à l'égard de la parole et par là même aussi, lui permettre de retrouver le sens réel et profond de la communication de *sa communication* avec l'univers ?

La poésie permet de sortir violemment du discursif. Mais il est clair que pour atteindre ce point, pour obtenir cette sortie hors du discursif, il est essentiel que le poète sache que cette poésie n'est pas à lui, n'est pas exactement à lui, du moins, n'est pas liée aux zones apparentielles de sa conscience. Elle peut se trouver menacée. A vrai dire, le poète ne saurait user de la poésie, l'utiliser sans malaise, ou sans malheur.

Sans doute, le discours peut-il se retrouver au sein même du poème, oui, s'il contient secrètement ce que ne peut couvrir, ce que ne peut rencontrer ce discours lui-même, s'il n'était point du poème.

Au reste, la poésie pour Bataille, n'est-elle également qu'une des voies de la communication.

La première partie de l'*Erotisme*, part essentielle d'ailleurs de l'ouvrage, vouée à l'exposé de la thèse de Bataille sur l'interdit et la transgression de l'interdit appelle des considérations dont certaines constituent une sorte de reproche adressé à Bataille pour manque de nuancement. Il semble que cette partie si essentielle en effet de l'ouvrage souffre d'avoir été écrite avec une certaine hâte. Il semble que Bataille ne nous dise pas assez que le Mal dans sa révolte contre le Bien rêve d'être le Bien, ou qu'il est le Bien. En effet, l'homme et la femme qui se rencontrent, se regardant et se marquant d'amour, connaissent un suspens de la vie *raisonnable* pour entrer dans une manière d'absolu. Ils s'ouvrent par l'érotisme à la communication, communication qui ne se réfère pas il est vrai à une communication d'être à être, elle est bien plutôt *mouvement* de deux êtres amoureux qui les porte vers l'incommunicable. Bataille nous dit encore, en tête de sa préface à la *Littérature et le Mal*, que la génération à laquelle il appartient était tumultueuse : il pense en effet à la vie littéraire des premières années du surréalisme. Mais la violence érotique est bien plutôt une violence par résultat, elle est issue du plaisir, et la mort qu'elle impose à l'amour, cette mort-là du moins, elle est déjà incluse dans la perspective du regard d'amour que se donnent les amants. N'est-il permis de penser ici que l'amour courtois, du moins la littérature de cet amour, tendait à une intériorisation très vive et à un transfert cérébral des valeurs de l'érotisme de manière peut-être à assumer cette mort en acceptant dès l'abord la non-issue de l'amour puisque cet amour s'adressait à une Dame dès l'abord *interdite* ?

Enfin, en ce qui concerne l'opposition que fait Bataille entre le monde du

travail, le monde raisonnable et le monde de l'amour, l'on doit évidemment entendre ce dernier bien plutôt comme climat de rupture et non certes comme univers à opposer à l'autre.

*Le Bleu du Ciel*¹ qui est sorti de presse peu s'en faut en même temps que l'*Erotisme* assume des scènes et des moments qui jusqu'ici pouvons-nous penser, n'avaient pas été intégrés par la littérature mais bien plutôt par une extra-littérature. Il s'agit d'un roman écrit par Bataille en 1935, et dont il est vrai qu'une petite part fut publiée en 45 sous le nom de *Dirty* qui est bien sûr, le personnage bouleversant du livre. Par cette date de 35, *le Bleu du Ciel* appartient certes à la violence de l'époque, et le personnage masculin du livre qui assez singulièrement se nomme *Henri Troppmann*, épuise bien cette violence par sa quête de l'orgie à travers laquelle il se traque lui-même dirons-nous. Nous savons en effet fort bien que l'on ne peut être attentif à soi que par éclair, et il semble que le narrateur Troppmann se précipite âprement sur ses chances ou sa chance en se hâtant par sa brutalité même, de la compromettre, de la perdre. Son érotisme est obsession d'une consommation avec soudain telle lumière se découvrant dans l'obscur.

C'est que Bataille ne veut rien dissimuler. Il y a nous le savons, chez lui, le souci avant tout de percevoir, de pleinement éprouver tout ce qui est au monde, de tenir compte de la mort dans la vie, des vivants et des morts, du viscéral et de l'esprit. Au reste, estime-t-il qu'en consommant sa chance au dehors, il ne s'en éloigne pas, bien qu'elle paraisse perdue.

Un autre personnage encore du *Bleu du Ciel* est *Lazare*, dont nous reconnaissons la figure, que Georges Bataille a bien connue et que le narrateur rencontre à plusieurs moments importants du livre. Lazare est Simone Weil, d'une laideur effrayante mais dans un certain sens aussi d'une véritable beauté. Troppmann, après l'avoir rencontrée à Paris la retrouve à Barcelone, selon toute apparence à l'époque des troubles violents d'octobre '34 au cours desquels les anarcho-syndicalistes Catalans furent vaincus par les républicains de Madrid. Troppmann a peur de Lazare, car peut-être l'aime-t-il et pressent-il aussi en elle une sorte d'attention, une sorte de générosité souveraine qui le terrifie!

C'est avec *Dirty* qu'il veut accomplir intégralement l'expérience érotique et écarte Xénie qu'il avait cependant appelée à Barcelone et qu'il traite fort mal avant qu'elle-même ne traite de même façon Michel, jeune communiste militant, membre d'un groupe dissident, qui se fera tuer au cours de l'émeute, par désespoir d'amour. L'on nous montre ici de toute évidence l'érotisme

¹ J.-J. Pauvert, Edit. Paris 1957.

lié à la mort. La recherche de Bataille est d'autant plus bouleversante qu'elle est faite sans l'aide d'aucun guru.

Synthèses, janvier-février 1958

La Rupture des Limites

Ma Mère, par Georges Bataille (Jean-Jacques Pauvert, 1966)

Bataille, certes, a dû souhaiter avoir une mère, semblable à celle de son livre. Mais tout d'abord, disons qu'il n'y a pas de formalisme, de problème de l'écriture chez Bataille. Jamais le sens, chez lui, ne s'épuise complètement. Notamment dans sa poésie où le sens doit être recherché dans l'hécatombe des mots, dans le reste des ruines.

En réalité, Bataille se laisse fasciner par tout ce qui est susceptible de fascination, et la fascination, elle-même, n'a-t-elle pas pour caractéristique de renouveler constamment l'illusion ?

Il y a un problème ou un point que dès l'abord il faut traiter. C'est là où au début de *Ma Mère*, Bataille se déclare un porc. Mais le fait qu'il puisse le dire exclut évidemment qu'il le soit. Mais Bataille pense que notre corps est tombé dans la catégorie de la honte, qui est en somme une catégorie spirituelle et qui par là-même peut être particulièrement exaltante.

Bataille a été hanté par l'interdit. Mais pour lui, l'interdit reste valable, même enfreint, et nous dirons même, surtout enfreint. C'est bien pourquoi l'érotisme chez Bataille se marque d'un très haut degré de spiritualité. C'est que pour Bataille l'on atteint Dieu dans le mal. C'est par le mal ou la Fête que l'on atteint le Sacré. Il y a un arrière-plan chrétien très marqué chez Bataille. Au reste, pour lui, il n'y avait qu'une mythologie, c'était la chrétienne, et en disant cela à Klossowski, il pensait surtout à Angèle de Foligno et à sainte Thérèse.

L'on boit et l'on mange beaucoup dans *Ma Mère*. Mais la mort est déjà dans la perspective du regard érotique, sans même qu'il soit besoin de violence, et à ce propos une pensée nous vient relativement à l'amour courtois, du moins relativement à la littérature de cet amour qui tendait à thésauriser et à assumer la mort par-delà elle-même.

Il n'y a pas de formalisme chez Bataille, nous l'avons dit, et la littérature, chez lui, veut faire entendre tout autre chose qu'elle-même. Dans un contexte social bourgeois, il y a une mise en jeu de chacun des personnages

du livre à la fois, à travers de soudaines réserves et l'obscénité, le rire, la transe érotique, la fête.

S'il y a un côté répétitif dans ce roman c'est que Bataille veut sans cesse répéter les points sensibles de la pensée. Nous sommes souvent, à travers le récit, en pleine essentialité négative, comme ce peut être aussi le cas chez Blanchot, mais bien sûr, dans un univers différent et avec d'autres précautions que chez Bataille.

Pierre, le fils et sa Mère, ne veulent pas se dérober à eux-mêmes. Ils ne veulent pas échapper aux lois qui commandent l'excès. Pour la mère de Pierre, c'est une affaire d'intimité. Encore une fois, l'on sait que Bataille se sert de l'érotisme pour entamer un travail de transgression portant sur les valeurs les plus sacrées, à savoir notamment sur la prohibition de l'inceste.

A ce propos, nous dirons que si la transgression nietzschéenne porte, elle aussi, sur des valeurs morales qui, aux yeux de Nietzsche, sont trop reconnues et révérees, elle n'atteint pas encore l'intimité personnelle, telle que la touche Bataille. Dans *Ma mère*, c'est l'ivresse et la débauche que pratiquent les personnages du livre qui les instaure dans leur intimité profonde, d'autant plus profonde qu'elle est sans cesse violée par diverses formes d'embrassement.

Après les excès luxurieux de Pierre il y a, bien sûr, en lui, un glissement déprimé vers les choses. Mais il y a chez sa mère une volonté corruptrice. Elle lui présente des filles, des amies, des complices qui l'entraînent sans fin dans sa recherche égarante. Peut-on parler de vie profonde ? L'on doit parler de vie ouverte. Mais pouvons-nous nous enivrer et avoir en même temps conscience de notre ivresse ? Dieu lui-même est obscène pour Bataille. Il ne redoute pas de l'offenser parce qu'il tient que les désordres de la débauche sont en fait, seuls à la mesure de l'embrassement mystique.

Pierre et sa mère connaissent, chacun de son côté, des mouvements éperdus et déchainés. Ils partagent parfois leurs débauches, du moins se partagent-ils leurs complices. La nudité, telle quelle, n'est-elle d'ailleurs déjà point un état d'ouverture ? Elle est la rupture des limites. Mais Pierre voudrait, à de certains moments ne pas laisser dissiper sa figure. Cependant, il lui faut comprendre la rage de sa mère, sa rage de plaisir qui la fait quelquefois entrer dans le souffle de la mort. Mais au reste, ce souffle ne nous donne-t-il pas un sentiment de vide qui, à son tour, réanime notre destin sensuel ?

Oui, la mère de Pierre est une grande ordonnatrice : elle n'appartient pas à l'ordre des choses utiles, c'est-à-dire limitées. Elle a pour y échapper, tout d'abord la fortune voulue, elle a ensuite, elle aussi, ce sens précieux de l'interdit, dont nous parle Bataille. Elle sait que par l'érotisme et l'ivresse on

va toujours plus loin, par delà l'homme et l'animal. Il y a une faim de vérité profonde chez Bataille, oui, d'une vérité qui est recherchée à travers l'avidité des corps quand ils se portent à l'extrême d'eux-mêmes. Ainsi en va-t-il du corps de Madame Edwarda, la prostituée de maison close, personnage d'un petit livre écrit vers 1941 par Georges Bataille, sous le pseudonyme de Pierre Angélique. *Ma Mère*, dans l'esprit de Georges Bataille devait figurer à la suite de *Madame Edwarda*. Il est remarquable que le frein religieux n'est à vrai dire jamais dénoncé comme tel chez Bataille, il n'est jamais voué à la risée, et lorsque Bataille dit de Madame Edwarda qu'elle est Dieu, c'est bien parce que, encore un coup, le corps nu, en jouissance érotique est l'élément que l'esprit juge être du domaine de la honte, et d'une honte précieuse, essentielle à la saveur de l'érotisme. Et c'est dans cette mesure que Dieu est compromis dans sa création, c'est dans cette mesure qu'il y a une obscénité de Dieu.

Pour Bataille, l'érotisme n'implique donc en rien un retour à l'animalité insipide. Il n'a rien de commun avec la sexualité animale. Il est un lieu du non-savoir.

S'il n'y a pas de préoccupation d'écriture chez Bataille, il est cependant permis de se dire que le langage est une arme maligne, mais Bataille n'en est pas à craindre l'imprudenc. Au reste, cette écriture de Bataille qui est sans préoccupation d'elle-même nous livre-t-elle pleinement l'égarément de sensibilité des personnages de *Ma mère*. Elle est l'écriture plutôt de quelqu'un qui ne peut rien estimer paisiblement. Elle est liée à une sorte d'émoi souverain, où rien ne doit être réservé. Elle a un côté hors de soi parce qu'elle ne veut rien maintenir fictivement, mais ses données intimes s'accordent aux données formelles, les plus justes.

Les personnages de *Ma Mère* se dévoilent à eux-mêmes. Ils ne se dissimulent guère sous le décor qui les entoure. Le sacré pour eux est conditionné par une violation de son objet, ou mieux peut-être renaît-il par la profanation même. C'est qu'il y a une singulière transparence de l'homme et de Dieu chez Bataille. Un cri révèle parfois cette transparence dans l'Instant. Le ciel, d'ailleurs, chez Bataille n'est jamais atterrant. Ne faut-il pas nous rappeler dans le *Bleu du Ciel*, la multiplication infinie des étoiles dans telle nuit d'Allemagne? Non, Dieu n'est pas une accablante fatalité mais une exubérance voulue, liée à la transe.

Encore un coup, plus rien ne s'adresse à l'intelligence pratique dans *Ma Mère*, mais d'autre part, la passion érotique y est toujours présente et périssable à la fois. Il y a une certaine présence du mot noble, de la parole noble dans les petits textes en capitale précédant les chapitres de *Ma Mère*. Ici le pouvoir des mots est voulu le plus grand possible. C'est un jaillissement rapide qui témoigne de l'intense angoisse marquant la *liberté* des personna-

ges, le débordement de leurs limites. Ni les filles ni Pierre n'hésitent un instant dans les moments de leur noce à se débarrasser de leurs limites. Un certain humour érotique marque même Hansi, la plus chère des complices de Pierre, qui, par là-même demeure curieusement toujours juste de ton.

Il n'y a aucun entraînement irréflecti dans *Ma Mère*. Pierre n'a pu rencontrer de corps féminins que par la médiation de sa mère. Elle lui fait appeler ce qui le fascine à travers le prestige physique qu'elle a pour lui. N'est-elle pas marquée de cette névrose de la débauche qui, pour Bataille, est un caractère de la souveraineté féminine ?

Dans *Ma Mère*, il n'y a pas de sommeil traditionnel. Il n'y a pas de peur d'aller trop loin sauf peut-être que l'inceste direct peut ne pas avoir eu lieu. Et encore n'en sommes-nous pas certain, si nous nous référons au suicide de la mère de Pierre. En tout cas, elle ne lui fait connaître ses amies que pour cette raison : qu'elles l'élèvent à travers la débauche qu'elles lui font connaître, à son niveau à elle. Et lui-même ne s'engage-t-il pas dans cette voie, avant tout, pour accéder à ce niveau même ? Pour Pierre, sa mère aussi est Dieu. Nous sommes loin ici de l'Histoire d'O où Dieu n'est en rien engagé. Mais peut-être sommes-nous plus près de Artaud que nous ne le pensons avec Bataille, tant sur le plan des extrémités métaphysiques que sur celui de la hantise physiologique.

Pour ce qui est de la figure du père dans *Ma Mère*, il ne semble pas qu'il nous soit permis de la rapprocher des passages relatifs au père qui sont dans les dernières pages d'un autre recueil de Bataille : *le Petit*, parce que *Ma Mère* est avant tout un roman et que, dans *le Petit* il apparaît bien qu'il est question du véritable père de Bataille. Mais Bataille se situe, bien sûr, sur d'autres registres. Il tendait à s'initier lui-même au détour des religions. Et, en sociologue qu'il était, il a aussi lu et relu l'œuvre de Marx. Il en a été fasciné, surtout par la manière selon laquelle Marx démontre comme dans la société capitaliste, toutes les données s'ajustent pour aboutir au profit. Et dans *la Part Maudite*, il a voulu montrer notamment que l'économie de l'URSS inversait l'économie capitaliste. Mais Bataille fut aussi fasciné par Mussolini et Hitler. Il subit à de certains moments le prestige cérémoniel de l'ordre fasciste. Et d'autre part, il lui est arrivé de dire que Hitler et Staline étaient pour lui Dieu le Père cassé en deux. Il devinait aussi le côté sacrificiel de l'Hitlérisme.

Tout cela se situait aux environs de l'époque d'*Acéphale* ou mieux, sans doute, un peu avant cette époque. Bataille et Leiris se préoccupaient des Fêtes apparentes que se donne l'Histoire.

La raison de Bataille se tenait dans une sorte d'intolérable tension. Elle déconcerte aujourd'hui les rationalismes humanistes et psychologiques.

Mais revenons à l'érotisme de Bataille : c'est bien peut-être, pour lui, la donnée essentielle car l'être, pour lui, ne se peut saisir dans son *Dasein*, mais son intimité profonde surgit dans une intensité d'échange où l'érotisme joue un rôle décisif bien qu'éphémère.

Le rire est lui aussi en quelque manière lieu érotique, mais c'est un rite très prolongé, qui ne ruine pas, aussitôt que, créé, le chemin.

Revenons encore au Sacré, selon Bataille. Cette notion est conçue chez lui comme un sacrifice de la vie par l'action, entraînant par là même une sacralisation de la situation voulue, ou mieux peut-être une sacralisation résultant du fait qu'il y a eu choix et mutilation de la vie, du fait qu'il y a eu *déchirement* au cœur même de cette Vie.

Encore un coup, il y a chez Bataille, le désir de ruiner toute connaissance courante, réductible des choses.

L'on pourrait encore prévoir ici une allusion à Blanchot. N'est-il permis de se demander ici en effet si ce que dit Bataille dans la voie érotique n'est pas tu par Blanchot : que l'on veuille songer, par exemple, à certain dialogue dans tel roman de Blanchot entre un personnage masculin et deux filles. Mais un tel dialogue se situerait après l'épuisement, la fatigue et un certain essentiel ne pourrait plus dès lors s'y insérer dans son flux.

Synthèses, octobre 1966

Maurice Blanchot

L'Attente l'Oubli, par Maurice Blanchot (Gallimard, 1962)

Je voudrais situer tout d'abord Blanchot dans l'espace littéraire. Son œuvre de méditation est peut-être la seule en France à vouloir assumer intégralement, totalement l'expérience littéraire, celle-ci entendue comme voie à pénétrer, à creuser indéfiniment. Lorsque, de 1923 à 1925, Paul Nougé et Camille Goemans que je suivais avec quelque réserve, s'attachaient dans d'étranges billets critiques intitulés Bleu 1, Rose 2, etc. à marquer l'urgence qu'il y avait, selon eux, à prendre la littérature du dehors, il leur échappait peut-être que cet extérieur était *dans* la littérature, ou mieux sans doute que la texture bouleversante et délicate des lettres était bien le seul élément dont nous disposions pour apprendre ou déceler l'annonce d'un *événement* ou de l'être.

Quel est cet être que la littérature annonce ? Il est prodigieusement lié à

l'écriture, au langage. Il ne se laisse pas nommer. Blanchot ne le veut accepter que par cette voie si ténue et si puissante à la fois qu'est la création littéraire. Il ne peut exister, il ne peut se vouloir que par l'écriture. Ainsi le vrai pouvoir de la littérature est bien de nous montrer quelquefois, de nous faire éprouver intensément cet être dans son absence. Comme au cœur d'un climat de quelque merveilleuse souveraineté, Blanchot cherche donc bien à creuser cette absence. Il ne s'agit, bien sûr, jamais, de se distraire de cette absence. C'est que en abolissant l'illusion, en la diluant de plus en plus, on peut arriver à *l'innommable*, à cet innommable qui devrait cependant pouvoir être nommé. Aussi bien, Blanchot est-il attaché surtout à des hommes, à des écrivains tels que Rilke et Kafka, dont le mouvement profond est bien de créer, d'établir leur œuvre au cœur de quelque solitude essentielle.

Blanchot en est donc venu à approfondir ce qui, dans la littérature, peut constituer la vie propre de l'œuvre.

Il y a dans la création tout le problème bouleversant des rapports du créateur à son œuvre. Et Blanchot ne cesse pas de nous le marquer. Nous comprenons que Blanchot à cet égard est de ceux qui, profondément, essentiellement, sont de l'initiation, sans jamais cependant se qualifier à ce titre, sans jamais peut-être consentir à le reconnaître. L'on pensera ici, à cet égard, à Beckett qui lui, également déclare ne point s'occuper d'hermétisme, mais dont le creusement ne peut être tenu autrement que pour alchimique.

La trace primordiale de cette position ou mieux situation, est dans un souci, un désir, un vouloir de dissiper toute illusion à l'égard des mouvements de création mêmes. En écrivant, l'artiste devient véritablement celui qui crée. Blanchot nous révèle, nous montre la profondeur de cette création et aussi comme elle concerne le créateur lui-même. Celui-ci d'ailleurs a moins pouvoir sur son œuvre que celle-ci sur lui-même. Si ce n'est pas à lui, pour finir qu'il incombera de la lire, elle l'aura certainement formé, elle l'aura creusé. Elle lui aura enseigné que pour se maintenir à l'éveil de lui-même, il ne devra jamais perdre de vue ce rapport entre formation de l'œuvre et formation du Soi, creusement de l'œuvre et creusement du Soi.

Si je parle ici de création, certes, je ne crois pas avant tout l'entendre dans un sens d'élaboration technique, mais plutôt d'un jeu grave, bouleversant à certains égards, celui qui implique l'émanation de cette œuvre hors de l'univers de l'obscur, celui de son apparition comme du fond d'un miroir magique. Il y a chez Blanchot une nostalgie ou mieux un souci de l'origine, du départ profond de la création, du poème. Le poème, nous dit Blanchot, nomme le sacré, ou encore l'oubli de ce sacré. Aujourd'hui, l'artiste vraiment initié n'ignore point que le poème doit à la disparition des formes historiques du divin, le tourment si particulier, la passion si absorbante dont il se

marque. D'avoir été en l'homme, le langage des dieux, il fait quelquefois passer dans l'esprit de celui qui le lit, qui l'éprouve, ce frémissement du commencement des choses, ce vertige de Premier Matin vécu par l'homme très antique !

Aujourd'hui, il appartient au poète de retrouver les secrets perdus. Il lui faut dégager, ou mieux, accueillir, surveiller, suivre les possibilités de présence, de renouvellement, de recommencement de la présence en sa conscience, de ce qui ne parle pas, de ce qui ne se laisse pas nommer, mais qui lui donne cependant le pouvoir de créer un poème ou une œuvre par quoi il renoue son entente avec l'avenir, avec l'ouvert du Monde.

Quels sont les guides, les précieux orienteurs de Blanchot dans la voie de cette recherche de la vie profonde du poème ou de l'œuvre esthétique ?

Il conviendra de souligner ici l'attention toute particulière qu'il voue à cet égard à Rilke, à Mallarmé, à Kafka et à Hölderlin. Il interroge leur œuvre pour conduire sa propre recherche.

Pour retrouver la voie de la création, de la vérité poétique et celle de la formation, de la création du Soi, il faut que l'esprit de l'homme, en ses zones les plus précieuses, les plus délicates, devienne le lieu où la lumière s'éprouve, l'intimité secrète où la profondeur s'emplisse de tout ce qui a disparu, de tout ce qui *avait* disparu, et qui resurgit au fond du miroir mental du poète, du miroir magique de l'œuvre. Les apparitions, les fantômes et les rêves, tout l'univers de l'interspace sont les signes de ce resurgissement : « l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se rend perceptible, visible. »

En pensant aux récits de Blanchot, nous avons le sentiment d'ailleurs d'une profonde, d'une bouleversante expérience en lui de ce domaine de la nuit comblée, suscitatrice, de cette nuit où l'absence est montrée et la parole retrouvée, cette parole vouée à préserver le rapport de l'homme avec la vie oubliée, la vie essentielle et profonde de l'univers. Mais je voudrais maintenant parler du visage de Blanchot et de sa spectralité physique. S'il fallait prendre un point de comparaison, nous dirions que la spectralité physique de Blanchot se situe exactement à l'encontre de celle d'un Breton. Il ne s'agit pas, bien entendu, de faire de Blanchot une sorte d'homme invisible. L'effacement de Blanchot se marque de toute autre manière. Il nous fait plutôt penser à une sorte de refus élaboré de toute mimique. A quelque sourd éclat procédant lui-même de l'expérience du dépouillement. L'on dirait bien plutôt que cet effacement concerne une sorte d'expérience de la limite de la vie laquelle se répercuterait comme il en va dans telles pratiques cérébrales hindoues, sur la corporéité de Blanchot. Au moins, peut-on dire que la pensée de Blanchot s'éprouve sans cesse au jeu grave de la perception, de

la méditation de cette limite, ou même peut-être, des points sensibles où cette limite s'infléchit et qui sont comme des secrets de la refonte de toute vie.

Nous dirons aussi que cette vie telle qu'elle est perçue par Blanchot, et montrée en particulier dans certains de ses récits n'est pas exempte d'un certain bonheur, ou mieux peut-être d'une certaine qualité de bonheur, celui-ci entendu dans le sens de ce qui est saisi et non prémédité.

A cet égard, nous penserons ici notamment à un récit de Blanchot : *Au moment voulu*. A ce propos, il nous semble fort nécessaire de qualifier le plan poétique de Blanchot, ce plan certes chez lui n'est nullement voulu. Ce plan n'a rien à voir avec la création poétique telle que l'entend Michaux par exemple, et qui fait que Michaux déclare assez violemment ne pouvoir s'attacher à Blanchot. Le plan poétique de Blanchot est un résultat. Il vient de sa perception même de la vie et de sa métaphysique du langage. Chez Blanchot le plan poétique est un trouble. A vrai dire, Blanchot tend à dissimuler à l'homme ou mieux peut-être à anesthésier en l'homme les points pragmatiques de ses démarches, de son action. Il confère à chaque fait ou à chaque moment une manière de centre intérieur qui fera que nous serons séduits, touchés, atteints par des gestes, par des mimiques que jusque là nous ne pouvions qu'oublier ou ne pas percevoir. A cet égard on ne peut s'empêcher de penser que Blanchot doit au moins à Kafka quelque trait de départ de ses états.

L'on a beaucoup parlé du reste de l'influence de Kafka sur Blanchot. Cependant Blanchot nous suggère bien plutôt des solutions, des énigmes se formant sur un espace intellectuel profondément préparé par la réflexion, qu'il ne suit ou s'inspire des données kafkéennes, données conférant dès l'abord aux personnages de Kafka ou à son personnage central qui est toujours K, une détermination inéluctable. Car chez les personnages de Blanchot, nous voyons toujours que l'angoisse se fait expérience, se forme de l'expérience elle-même.

Dans *l'Attente l'Oubli* il y a une conversation qui est en deçà de toutes les conversations possibles. Cela se passe dans une chambre d'hôtel ordinaire où s'entretiennent un homme, une femme. Mais comment se perçoivent-ils ? Ou mieux, comment lui perçoit-il elle ? Comment souhaite-t-elle être perçue si ce n'est dans une remise en question, de la vision même, et de la présence. En réalité cet homme a adressé de sa chambre, un signe à une femme qu'il a aperçue, étendue, sur le large balcon d'une autre chambre. Ce signe impliquait un appel et elle est venue, elle y a répondu peut-être pour toute une richesse de raisons. Mais pour communiquer, elle aura à lutter avec l'homme contre sa propre présence à elle. Elle pressent que pour obtenir l'ouverture, la communication avec l'homme, il lui faut être autre chose

qu'une présence, oui que cette présence même est sans rapport avec ce qu'il y a de présent en elle.

Il faut penser aussi qu'il n'y a sans doute pas d'amour sans langage mais que d'autre part, l'on peut seulement effectuer une *approche* de l'être d'autrui par le langage. Il ressort du récit que l'homme et la femme à certains moments se joignent dans cette chambre, s'allongent l'un auprès de l'autre dans une attente, un oubli qui secrètement s'accordent dans une sourde impossibilité intérieure de rapprocher leurs visages.

Synthèses, juillet 1962

Joë Bousquet et l'Esotérisme cathare

La France demeure le lieu d'une situation des idées et des courants sous-jacents assez exceptionnelle. On tient compte de ces courants, on les étudie, on les confronte à ceux du dehors avec lesquels parfois ils soutiennent des relations vieilles de plusieurs siècles. Il y a, en France, une méfiance particulière à l'égard de toute schématisation hâtive. D'une certaine manière, on vit bien plutôt à l'étranger qu'en France même sur l'idée d'un Français aux idées trop claires, d'une clarté sans marge, sans réserve, sans discrétion. Alors qu'aux yeux de l'observateur attentif, le Français ne peut qu'apparaître riche de bien plus de mystère et d'une intelligence des choses que ne saurait certes épuiser cette sorte de classicisme formel auquel, encore une fois, du dehors, on l'a trop longtemps voué, on l'a trop longtemps renvoyé. On sait donc la France riche en courants, en mouvements sociaux. Il règne, au sein de ces courants, une nostalgie profonde de l'amélioration des conditions de vie et de travail de l'homme.

Les plans et programmes pour atteindre ces propos s'opposent lourdement en une compétition de tous les jours.

A cet égard, Paris représente un phénomène humain exceptionnel. Au XVII^e et au XVIII^e siècles, l'esotérisme politique et social y a connu ses moments sensibles ; de Restif à Fourier se formule la plus puissante nostalgie qui soit d'établir l'homme au cœur d'une société qui, en l'accueillant, en l'utilisant, lui donnerait peut-être de récupérer ses pouvoirs perdus.

Les grands courants luttent, se confrontent dans le Paris d'aujourd'hui.

Et à l'intérieur de ces courants, de petits groupes de pensée philosophique et sociale, créent des revues, établissent tels nuancements de leur pensée nous révélant toujours plus de prise de conscience de leur problème. Progressivement parfois, modifient-ils aussi leurs doctrines.

L'on tient compte à Paris de tout un certain passé. C'est que ce passé, pour les hommes attentifs est présence vivante dans le monde ; et il faut sans cesse que l'homme poursuive ses synthèses particulières, que le mouvement de sa pensée rencontrant les données du réel immédiat et celles des courants, sache intégrer ce qui lui peut conférer et le sens de ses liens et le sens de ses pouvoirs, sous lesquels il ne doit lui-même tomber que pour s'en rendre maître. C'est ainsi seulement que l'homme fait progresser son destin.

Certaines régions du Midi, telle la Provence et le Languedoc, sont, elles aussi, marquées de profonds courants. On les peut lire dans ce qui demeure de ces civilisations. On décèle leur tracé secret dans l'architecture, dans tel fragment de décor monumental.

Mais autre chose s'est formé dans l'homme de ces régions. S'il a oublié les doctrines, les métaphysiques de ces courants, il en retrouve les résultats dans son sentiment de la vie, dans son sens même de l'espace. Nous penserons surtout ici au courant cathare, qui créa cette civilisation d'Oc qui eut sa philosophie, sa poésie, sa sensibilité, ses lois d'amour, sa religion hétérodoxe qui manifestait pour son temps une bouleversante indépendance d'esprit.

On peut dire que la culture d'Oc ne s'attachait pas à l'homme comme tel. Elle entendait bien plutôt se consacrer à la vie même de cet homme pour l'initier à l'être : vaste dessein dont l'homme devait suivre en quelque sorte la dialectique secrète. Cette recherche, cette obtention de l'être, l'homme devait en faire le mobile actif de ses mouvements de conscience. Cette conscience devait s'ouvrir sous l'effet de certaines forces de la vie. Il lui fallait recréer ses liens avec l'univers, avec le frémissement de cet univers, avec ce frémissement dont on sait qu'il est aussi une irradiation.

La vie, pour cette civilisation était l'échelle de l'esprit. La poésie et la métaphysique ici ne pouvaient être qu'une.

Etre, pour l'homme d'Oc, c'était ne rien laisser hors de son atteinte. C'était penser sa pensée et par là, acquérir aussi une perception de plus en plus précise, concrète de son corps et de ses sens. C'était communier à l'existence, c'était avoir le sens de son illimitation. Il devait en résulter que pour cet homme l'Histoire serait bien plus que le seul et vrai déroulement des choses. Elle serait le miroir de l'homme intérieur, l'intégration au réel de tout le concevable. L'instant de l'Histoire ne pourrait être seulement conçu dans la durée directe. Il serait à la fois distance et pressentiment. La

vie de cet homme ne serait jamais dans le recensement des faits qu'il y avait vécus, pas plus que son regard ne serait l'addition des choses qu'il aurait vues. La femme, venant vers lui, pourrait éclairer sa vie, la lui faire entendre. A son contact se tracerait la transcendance... Un homme de ce pays a, jusqu'il y a peu, présenté un cas bouleversant: le poète Joë Bousquet qui est mort fin septembre. Bousquet a vécu pendant trente-deux ans à Carcassonne immobilisé au cœur d'une chambre presque fermée au jour. Blessé au combat de Vailly en mai 1918, il lui a été donné de vivre l'une des expériences les plus étranges et les plus riches qui soient. L'on peut dire qu'il a détenu la mesure secrète des rapports de son expérience intérieure avec celle de la tradition languedocienne, avec celle de ce pays cathare où l'expérience spirituelle avait voulu en quelque sorte se matérialiser, ou mieux se sensibiliser de telle manière qu'elle devînt l'expérience d'une communication à la limite d'elle-même.

L'expérience de Bousquet est liée à une fracture bouleversante du réel. Et il semble que le miracle, le sens de cette expérience de Bousquet soient d'avoir, ayant été expulsé du plan réel et de l'histoire, maintenu ou mieux recréé rapport avec ce réel, cette histoire, au long d'une aventure intérieure, et par des livres dont le *regard* n'était pas tourné vers le lecteur. C'est que peut-être la pensée de Bousquet avait dépassé l'art, ou mieux toute recherche esthétique alors que chez Proust, par exemple, une telle communication reste primordiale, et que Proust y voit même la seule justification de son œuvre (bien que cette communication se veuille avant tout liée à ce qui est derrière les choses).

L'entreprise de Bousquet fut vraiment d'un tout autre ordre. On a pu dire qu'elle était «égocentrique» oui, dans la mesure où l'homme en lui se recommençait, s'installait dans l'illimitation des rêves de son esprit et de son corps. Mais il ne pouvait vivre autrement cette expérience. Cet éveil intérieur dans le corps de celui qu'il était devenu, il le lui fallait authentique. Cela ne pouvait se ramener à un rêve de littérature.

L'analogie de la pensée de Bousquet avec celle de la tradition languedocienne devait être perçue par lui et vécue comme une sensation même de l'être en lui. Ces deux pensées se rejoignaient dans les zones les plus précieuses de sa conscience, en une sorte de mystère de conception, en sorte que cet égocentrisme, dès lors qu'on le médite dans son vrai déroulement n'est plus que *situation* d'une expérience qui avait son secret dans Bousquet, ce secret étant bien, semble-t-il, de tenter de faire se mourir le monde extérieur à l'intérieur de notre être, de le faire se développer, se poursuivre à l'intérieur de notre espace, jusqu'à ce qu'il est devenu entièrement clair à notre langage intériorisé. Il y a là comme une nécessité d'avant les choses.

Pour Bousquet la vie est indivisible. Elle est toute dans chaque homme. Mais un homme n'en est que le frisson. Il en est aussi la lueur comme s'il était dans son tressaillement, ce qu'est le monde dans sa plénitude.

Celui qui souhaite éprouver l'être peser en lui, pense Bousquet doit édifier sa conscience par l'amour. Ainsi les lois de l'amour doivent-elles s'assujettir à une sorte de nécessité de salut. Au reste, selon Bousquet, les hommes de notre siècle sont dans l'attente de la femme future. Le grand œuvre du XII^e siècle a été la *création de la femme*. Mais ce grand œuvre a échoué et demande à être repris. La femme est allée vers la limitation, le mal, l'égoïsme, sous l'influence de certains mythes masculins. Elle doit cesser d'être le miroir de ces mythes. Au reste, l'homme lorsqu'il approfondit son désir, s'aperçoit que ce qu'il demande à la femme, c'est de se dénuder pour lui jusqu'à son essence infinie, c'est d'être, pour lui, le secret de toute naissance. Cet homme souhaite d'obtenir de la femme aimée la révélation du vrai commencement de l'esprit, soit qu'il le situe dans l'idée d'amour, ou encore dans la beauté de l'univers tout entière incluse dans les courbes féminines. Comme les troubadours le pensaient, l'homme pressent dans la femme et, en quelque sorte, objectivement, l'image du commencement absolu de l'amour. Il veut que la femme prenne conscience de ce mystère dont il vit.

L'homme doit renaître à l'espoir de retrouver dans la femme aimée *l'autre versant* de son esprit, s'il peut redécouvrir le corps de cette femme, s'il le peut *éprouver*, yeux fermés, et s'il peut supprimer en lui tout langage devant le mener à quelque communication réductible avec ce corps. L'homme séparé de la femme est par là séparé de lui-même. Les paroles d'une femme attentive peuvent le rendre à la nostalgie d'une essence celle de l'Un dont il est lui-même part énigmatique. A la vue de la féminité devenue consciente de tout l'amour, se rouvrirait l'espace, où l'on est plus soi-même qu'à force de vouloir être l'autre.

L'étude de l'expérience cérébrale de l'amour chez Bousquet, telle que cette expérience s'explique en ses livres et en particulier dans la *Tisane de Sarments* nous donne bien en effet le sentiment que l'être de l'homme, pour lui, s'illimite. Il lui faut assumer toutes ses zones. Le corps de l'homme et de la femme se rèvent. Il existe une union des corps. Mais elle ne peut nous être donnée que comme une certitude à approfondir. La femme serait le frère étrange de l'homme. Il y a dans Bousquet un refus cérébral de la condition humaine, le désir de s'évader de données dont les événements ne concernent pas nos zones les plus précieuses. Le désir aussi de créer sa propre fatalité, de la créer et, par le détour d'une telle création, de l'écarter pour lamieux retrouver sous l'aspect d'une mystérieuse intégration de soi-même à soi-même.

J'aimerais parler de la dernière entrevue que j'eus avec Joë Bousquet à Carcassonne, le 7 août dernier. Rien ne me préparait à penser à la mort prochaine du poète. Ou mieux, peut-être, rien ne laissait prévoir l'interruption, la rupture d'un état dont l'intime évolution ne se faisait plus que selon des données se subordonnant à des jeux d'intériorisation à la fois mystérieusement spontanés et sûrs, et dont seules les zones les plus précieuses de l'esprit du malade fournissaient le tracé. Mais si précieuse, si minutieuse que soit cette attention d'un esprit aux tracés de sa vie, le phénomène de sa fin même lui reste inaccessible. Personne n'a jamais assisté à la fin de sa dialectique intérieure. Y aurait-il pourtant des moments de synthèse secrète ? Nous voici à la limite du réel.

J'ai écouté Bousquet me parler des courants ésotériques du Midi, des incidences secrètes qu'ils ont sur l'être des hommes de son pays, des hommes seuls, des paysans, des bergers de la Montagne Noire. « Ils annotent Platon, ils parlent de l'Androgyne primitif » me disait-il.

Lors de ma visite à Bousquet, un problème me préoccupait, celui des Illuminés d'Avignon qui cherchèrent la pierre philosophale, et dont le chef Pernety, interrogeait une Sainte Parole dont Johanny Bricaud et Vissac ont étudié le complexe de manifestations sans pouvoir ni vouloir déterminer son essence : « Il y a une vertu d'échec » me dit Bousquet. Sans doute, cette Sainte Parole qui inspirait Pernety et Grabianka est-elle un étrange dédoublement d'eux-mêmes, un dédoublement riche et gonflé d'une pensée qui probablement se rattache à la notion de quaternité. Cette Sainte Parole doit les mener à l'échec de leurs « opérations ». En repoussant l'objet de leurs recherches, elle les libère du fardeau de son identité. Son intervention inaugure pour eux une sorte de durée régénérée entamant la rigueur de leurs rapports avec les choses...

Joë Bousquet a montré à travers son œuvre qu'il y a une certaine pensée liée à une profonde tradition qui veut dire à l'homme ce qu'il est, qui le veut affranchir de sa condition et l'aider à concevoir ce qu'il est capable de devenir, qui cherche à enfanter en lui une conscience qui devrait pouvoir substituer un humanisme intégral au *discontinu* de notre temps.

Synthèses, février 1951

Sens de la subjectivité chez Kierkegaard

Sören Kierkegaard naquit à Copenhague, en 1813. Il ne devait quitter cette cité qu'une seule fois, et pour quelque temps seulement lorsqu'il eut résolu de suivre à Berlin les cours de Schelling qui ne le remplirent point de la satisfaction intellectuelle qu'il attendait de l'auteur de la *Philosophie de la Liberté*.

Résolution de progresser dans la solitude

Il rompit ses fiançailles avec Régine Olsen peu après s'être engagé. Placé devant l'alternative de connaître le bonheur que peut donner l'amour, ou de se créer chrétien en toute rigueur, il choisit de progresser dans sa solitude, de la creuser, de suivre jusqu'au bout la voie étroite.

Il nous faudrait ici nous référer à Kafka, rappeler Kafka, non seulement certes à propos du problème des fiançailles de Kafka et de la rupture de la fin de juillet 14, mais encore parce que Kafka a longuement et profondément médité le premier livre de Kierkegaard qu'il ait connu, à savoir : *Crainte et Tremblement*, où il a tendance à voir Kierkegaard sous les traits d'Abraham.

De cette méditation kafkéo-kierkegaardienne, dont on trouve les éléments dans un grand nombre de notes de Kafka, ressort ceci que pour l'un comme pour l'autre, il y aurait hétérogénéité entre la perception humaine et la perception de l'absolu.

Volonté de créer le positif

L'homme, certes, est mystérieusement lié à l'univers transcendantal de Dieu, mais il ne peut y avoir union ou mieux communication que si l'homme peut opposer à la nature la création en lui du positif, d'un positif qui veut défier tout un négatif. Autrement le monde de la justice de Dieu et celui de l'éthique humaine ne peuvent que se heurter. C'est bien là, d'une part, le lieu de *Crainte et Tremblement* de Kierkegaard, celui du *Juge* du Procès et du *Maître* du Château, de Kafka.

Un souvenir déterminant

Une donnée importante du destin de Kierkegaard réside, on l'a d'ailleurs souligné, dans un moment de l'enfance de son père. Ce père était fils de pauvres colporteurs, eux-mêmes soumis à l'influence d'un artisan piétiste qui les fréquentait beaucoup et les amenait à prier et méditer longuement la douleur christique.

Une fois, cet enfant, qui serait père de Sören, atteint par sa misère et les tristes conditions de son travail de berger, quittant les bêtes qu'il avait mission de surveiller, gravit un petit tertre s'élevant dans la plaine pour clamer au ciel sa révolte. Cette malédiction, prononcée par l'enfant, l'homme ne pouvait l'oublier. Souvent, il faisait le récit de ce moment à Sören, et celui-ci vivait alors, connaissait alors, ses premiers vertiges, ses premières angoisses d'adolescent. L'instant le plus pénible du récit arrivait pour lui lorsque son père racontait qu'à partir du jour de sa révolte, il y avait eu plus d'aisance dans la maison, et que, de manière générale, il avait réussi, peu s'en faut, dans toutes ses entreprises.

Ici donc se situe cette sorte de rapport métaphysique de père à fils qui sera également perceptible dans le cas de Franz Kafka. De toute manière, le père ici n'est plus l'autorité, le maître, l'exemple. Mais il sera, notamment pour Kierkegaard, l'élaborateur d'une *nouvelle naissance*. Il sera prescience. Il conférera à Sören l'accent de ses démarches.

Réfus décisif chez Kierkegaard de la position hégélienne

L'un des moments les plus sensibles aussi de la méditation de Kierkegaard intervient à l'époque de la mort de l'évêque Mynster, primat de l'Eglise danoise. Mynster avait été très précieux pour le père de Kierkegaard, et Sören l'honorait et le respectait profondément. Mynster mourut en 1854 et fut remplacé par Martensen, connu pour ses études de mystique chrétienne et entre autres par ce qu'il écrivit sur la mystique boehmienne. Martensen, cependant, était profondément marqué d'hégélianisme et par là devait être dès l'abord, adversaire de la subjectivité kierkegaardienne. Et son oraison funèbre, de Mynster, tenait précisément à objectiver manifestement le rôle du défunt en disant de lui qu'il était l'un de ces « témoins de la vérité » qui, telle une chaîne sacrée, s'allonge à travers le temps depuis l'époque des apôtres, élevant par là, en quelque manière, Mynster à un plan de pleine continuité prophétique. A partir de là Kierkegaard réagirait : Mynster, quelque révérence qu'eût pour lui Kierkegaard, ne pouvait réellement appartenir à la lignée des Apôtres. Il fallait réétudier, réexaminer le rôle, la fonction

des prêtres. Les attaques de Kierkegaard contre le protestantisme officiel constituent pour lui une manière d'acte, après quoi, il ne tardera pas à mourir.

Du Christ hors de l'histoire

Il faut se persuader de ce que pour Kierkegaard, le Christ demeure violemment en dehors de l'Histoire. Selon Kierkegaard, le génie de l'Histoire hégélienne exclut l'homme-Dieu. Kierkegaard proteste. Il oppose à la satisfaction de l'idée éternelle, l'intensité du sentiment individuel. Il s'érigera en défenseur d'une thèse du *possible*, d'un possible qui peut être ou n'être pas et qui nous marque d'angoisse, qui formule en nous le suspens. Kierkegaard était, lui, avant tout, existant, et ce en dépit du fait que l'existence était un péché. Il s'agissait pour lui d'assumer cette existence. Il lui fallait aller droit au plus difficile mais aussi au plus vrai. Ce Dieu devant qui il *existait* était une vérité à conquérir.

La vérité est dans la subjectivité

Sans doute est-ce bien Kierkegaard qui introduit le terme *d'existence* en philosophie et nous dirons que, par là, le terme acquiert valeur historique. La Vérité est bien pour lui dans la subjectivité, dans une certaine intensité de sentiment. Il pense que ce qui compte, c'est d'éprouver un intérêt *infini* en soi-même et dans sa destinée. Il faut qu'il y ait vouloir d'incarnation d'infini dans le fini. Peu importe que l'existant se sente marqué d'incertitude. Il doit vouloir l'existence, il lui faut la décider en lui-même, en quelque manière la choisir passionnément.

L'on a dit que le *Je suis* de Kierkegaard se substituait au *vivo* de saint Augustin. Ce *Je suis* recherche l'instant, la valeur infinie de l'instant, inépuisable pour l'homme qui se perçoit profondément dans le plan de *l'existence*. La vie, dès lors, ne se veut plus qu'instant, lesquels se doivent de se muer en un précieux, en un unique instant.

Pour Kierkegaard, l'essentiel est bien de prendre conscience, en tant que personne, de son rapport avec Dieu, d'un rapport vraiment unique.

Il n'y a pas moyen de rencontrer l'autre

Le drame kierkegaardien tient sans doute à ceci, que partant de la volonté de se présenter dans son vouloir de communication avec Dieu, en tant que

Je suis, il se perçoit dans l'impossibilité de rencontrer cet autre¹, qu'il ne parvient pas à être.

En tout cas, ce qui distingue violemment Kierkegaard, ce qui situe son mouvement intime, c'est bien le refus total, chez lui, de passer en Dieu à travers une sorte de dilution panthéistique en se résignant à perdre tous ses traits individuels, alors qu'il lui faut au contraire intensifier sa conscience jusqu'à l'extrême pointe d'elle-même, pour tendre vers Dieu, pour s'approcher de lui.

Nous méditerons profondément cette notion de subjectivité chez Kierkegaard. Il est bien clair qu'elle n'a rien de commun avec ce que nous appelons communément subjectivisme au sens pur et simple. Il n'y a rien de flou en lui, il n'y a pas de sentiment incontrôlé. Non, pour Kierkegaard, la subjectivité est le fait de devenir, de se penser en tant que sujet de la vérité. Il s'agit d'accomplir en soi la vérité que l'on connaît.

Mystère de l'intériorité hégélienne

Nous avons dit que Hegel avait, lui, connu le refus de la subjectivité. Nous devrions penser ici à une véritable opposition conceptuelle à cet égard, entre le philosophe de la *Phénoménologie de l'Esprit* et celui de *Crainte et Tremblement*, et cependant, c'est à partir d'une intériorité profonde que Hegel perçoit la nécessité de renoncer lui-même à l'individualité, de disparaître en tant qu'individualité pour devenir idée universelle.

Vie spirituelle de Copenhague au temps de Kierkegaard

Nous avons dit que Kierkegaard n'avait guère quitté sa ville natale. Il faut marquer que dans les années 30 à 40 de l'autre siècle, cette cité de Copenhague était un point sensible de vie spirituelle. Les grands courants de pensée et de poésie d'Allemagne la troublaient, ménageaient à cette ville un climat nouveau, peu s'en faut bouleversant par rapport à celui qu'elle avait connu aux XVII^e et XVIII^e siècles. En sourde association à ces influences allemandes intervenait une renaissance des études de l'art et de la philosophie grecs engageant loin certains esprits.

Ainsi Kierkegaard venait-il à rencontrer des platoniciens et même ne manquait pas de se laisser atteindre par Socrate. Au reste, l'ironie, la dialectique socratiques traversent-elles ses Notes de *Journal*, où l'on retrou-

¹ Cet autre, hypostasié.

ve d'ailleurs divers traits d'une *autre* initiation, d'une sagesse plus secrète, intime et quelquefois extrêmement émouvante, dont témoigne notamment cette page du 16 août 1847 où il dit : « Il faut que je ne bouge pas et sois renouvelé du dedans. Il me faut tâcher de revenir à moi-même, bien pénétrer la pensée de ma mélancolie en compagnie de Dieu, sans m'échapper. Ainsi ma mélancolie sera ôtée, et le christianisme entrera davantage en moi. »

Tout recommencer

Sans doute Kierkegaard voulait-il *tout* recommencer, mais dans ce Copenhague si riche en courants spirituels, il se reconnaissait lui-même marqué de contrastes dus à ce qu'il surgissait comme au confluent de plusieurs civilisations. Certains de ses textes en témoignent, tels ces *Diapsalmata* dont la traduction française parut jadis à la N. R. F. et qui portent les signes mêmes de cette multiplicité d'états que l'être connaît, de cet élargissement sans cesse du champ de la conscience par creusement métaphysique et affectif qui fut propre à Kierkegaard et qui le devait incliner à tenter des expériences dans toutes les directions.

Cependant, si nous éprouvons le sentiment, à lire attentivement le *Journal* et d'autres textes, que Kierkegaard, en sa ville natale, s'éprend du désir d'atténuer, d'affaiblir ses souffrances de solitaire, nous observons aussi sans cesse sa position impliquant refus ou non-reconnaissance de la grâce. Ainsi Kierkegaard nous apparaissait-il loin de Pascal ou de Calvin. Sans doute aussi la sagesse initiatique de l'auteur de *Crainte et Tremblement* était-elle due à un creusement intérieur très poussé, à une réélaboration fortement méditée, mais se situant hors des doctrines traditionnelles proprement dites, partiellement recréées en lui par son sens spirituel des choses.

Kierkegaard essentiellement ne veut connaître que l'homme isolé. Il sera ainsi le transmetteur d'une nouvelle psychologie, de cette Psychologie de l'Angoisse qui le rendra proche de Dostoïevski. Elle contribuera fortement à la constitution de la philosophie heideggerienne, et conduira l'auteur de *Sein und Zeit* au concept du *Souci*. Toutefois, la philosophie heideggerienne pose vraiment l'individu dans le monde, ce qui est certainement une idée étrangère à Kierkegaard car l'individu heideggerien connaît une tendance à une totalité sentie du monde, où il y a énigmatique absence de Dieu, alors que Kierkegaard veut se tenir dans la transcendance, l'indiquer ou même peut-être la montrer à tout moment, comme *instant hors de l'Histoire*. Il n'y eut point, croyons-nous, semblable courbe de vie dans notre Europe contemporaine.

Ce qui ne signifie point que Kierkegaard, que le désespoir kierkegaardien ne trouvent point réponse au prolongement poétique absorbant dans cette même Europe. L'on ne peut notamment s'empêcher de penser à cette passion de l'impossible suicide qui est dans les *Fleurs du Mal*, à ce sens de la culpabilité métaphysique qui marque profondément la situation psychique de Baudelaire.

Le mouvement intérieur kierkegaardien tendant à amener en soi l'abandon à l'absolu rejoignait ou *justifiait*, dirons-nous, dans certains cas, les aspirations de quelques grands poètes du siècle dernier. De manière différente, et selon de secrets dosages, le thème du creusement de l'absolu domine ou hante les thèmes de Nerval, de Baudelaire, de Mallarmé.

Le Journal des Poètes, mars 1956

Un Univers où tout est signe

Inferno, par Auguste Strindberg (rééd. Mercure de France, 1966)

Il y a chez Strindberg un primat du heurt humain. C'est dès l'abord un homme aux rapports difficiles mais qui, bien sûr, les éprouve aussi comme tels pour lui-même, oui, de manière beaucoup plus marquée à l'égard de lui-même sans doute que ne font les autres à son égard. Ou tout au moins les êtres de son entourage ont-ils tendance à schématiser leur sentiment envers lui. Mais il est évident que son vertige personnel le pousse au scandale. Il y a en lui une exaltation de l'inopportunité dans les rapports humains, mais un sens précieux et obsessionnel à la fois de la coïncidence, du signe, des signes qui lui sont adressés par telles forces secrètes qui se situent à l'extrême frange du Réel ou bien au-delà même, selon Strindberg lui-même.

C'est un jour de l'automne 1894 que s'amorce *Inferno*. A ce moment, Strindberg se trouve à Paris. Il revient de la gare du Nord où il a dit adieu à sa deuxième femme rappelée d'urgence en Autriche parce que leur fille, âgée seulement de quelques mois vient de tomber malade. Et alors commence le jeu des coïncidences et des signes. Il est vrai que Paris est une ville qui porte à la tête.

Rilke, lui aussi, ne nous a-t-il pas décrit de bouleversantes promenades

dans le Paris du début du siècle? Mais chez Strindberg, il y a une véritable possession de l'être par les choses, par les objets qui sont des signes, bien sûr. Partout où il met les pieds dans Paris, il reçoit des signaux. Ce sont pour lui des indications exaltantes ou menaçantes. Mais il s'interdit à peu près la Rive Droite, ce qui n'était pas le cas des Surréalistes dans les années 23 à 28 pour qui Paris avait une forme occulte beaucoup plus complète que pour Strindberg, qui appréhendait de traverser la Seine parce que la Rive Droite représentait pour lui l'univers mondain qu'il détestait. Non, son Enfer à lui, Strindberg, se situait bien sur la Rive Gauche. Enfer qui avait lui aussi ses moments de grâce et alors il lui semblait qu'on lui indiquait une mission, un destin clair dans lequel ses délires, loin de là, n'éclipsaient pas sa vie. Il lui serait donné, grâce aux signes précieux, de se surpasser dans la science et dans l'art. Il y avait chez Strindberg une incohérence illuminée. Mais cet état lui donnait aussi la vision de certaines ressemblances. Est-ce son désarroi qui lui donne cette puissance de regard lui permettant de percevoir, par exemple, certaines similitudes entre telles structures florales, lesquelles en même temps pour lui accroissent leur propre mystère. Et cependant, lui-même se sent perpétuellement inachevé. Tous les chemins lui sont bons aussi dans telles circonstances pour refuser l'incidence favorable.

Strindberg n'a commencé d'écrire *Inferno* qu'en 1897, et loin de Paris. Mais l'évolution écrite, certes ne sépare pas chez lui la phrase de la réalité matérielle des événements vécus. Cette réalité est pleinement donnée.

Strindberg a fréquenté dans Paris des milieux ésotériques. N'est-il pas question de Papus dans *Inferno*? Paris était à cette époque animée de courants théosophiques dont le principal était lié à la reconstitution d'un ordre martiniste. Mais dans *Inferno*, Strindberg ne cite pas les noms de ces hommes qui le hantent quelque peu, en dehors, bien sûr, de celui de Papus. L'on parlait beaucoup de magie dans ces milieux de Paris, de magnétisme. Au reste, une certaine connaissance des sciences occultes est nécessaire à l'intelligence d'un grand nombre d'œuvres littéraires de ce temps-là. Et cela stimule certainement en Strindberg, qui n'a que trop de dispositions là-dessus, cette tendance qui le tient à se laisser saisir par l'invisible, plein à ses yeux de présences secrètes, dont certaines d'ailleurs se révèlent à lui le jour par quelques signes inquiétants.

Il y a une extraordinaire mobilité idéologique chez Strindberg, une hantise et une angoisse de la féminité. Oui, Strindberg n'était-il pas hanté par cette proclamation des droits de la femme qui était en Scandinavie dans le climat de l'époque? L'on devrait parler d'Ibsen à ce propos, l'on devrait parler de ses figures féminines: Hedda, Nora, Hilda, la petite Hedwige. La Norvège était-elle à la fin du siècle dernier très différente de la Suède? L'on ne sait.

Mais il devait y avoir par la suite une plus grande fascination de la femme dans le climat de vie suédois et il en est sans doute résulté un plus grand rayonnement, en notre temps surtout, du théâtre strindbergien. Ce fut grâce au cinéma suédois qui a représenté le théâtre de Strindberg avec l'intervention de réalisateurs de talent et avec des actrices d'une beauté marquée de cette souveraineté érotique qui accroît toujours l'étrangeté d'une œuvre.

Il faut dire aussi que la société ibsénienne, celle de son théâtre est plus ouverte que celle de Strindberg, et que l'homme y est tout de même moins magnétisé par la femme. L'accent y est mis davantage sur le drame de sentiments et sur le drame d'idées dans toutes leurs élaborations complexes alors que Strindberg pose le drame du couple qui est davantage une affaire de chair et de nerfs qu'une affaire de sentiments. Oui, le drame strindbergien est plus interne que le drame ibsénien. Ibsen se tient aussi à une esthétique plus mesurée et ses drames ont une autre lumière de vie que ceux de Strindberg.

Strindberg a connu des formes d'existence aberrantes. Encore un coup, elles se situent dans une perspective de manœuvres magiques. L'attention à soi et aux signes amène Strindberg à une continuelle réflexion interprétative qui recourt avec virtuosité à des perceptions et à des représentations délirantes. Il a toute l'agilité du persécuté. Il est en quelque sorte un initié de la persécution. Il se sait aussi voyant : il est sans cesse soucieux de ranger selon un ordre adéquat à son destin ou du moins selon un ordre qui est à ses yeux celui de son destin les signes qui lui sont adressés. Il y a très fréquemment appel et souci de réponse chez lui. Il arrive que sa vocation d'alchimiste, par exemple, lui soit énoncée par tels dessins de lettres qu'il aperçoit disposés au sol même, dans une allée du Luxembourg. Quel sens Strindberg n'avait-il point de la promenade initiatique ?

Ou alors, ce sont les complots à distance préparés contre lui par des femmes, par des magiciens ou encore par tel personnage qui s'est trouvé lésé dans son amour propre par un des romans de Strindberg.

Mais la femme surtout, très vite l'inquiète, si elle se montre trop attentive à lui, et surtout si elle se marque d'autorité à son égard. Alors son centre intérieur lui semble être dérobé, le sol lui manque sous les pieds. Il est clair qu'il ne peut établir avec la femme de relation équilibrée, de dialogue longtemps confiant. Très rapidement, c'est une situation de défi qui se forme, liée à ses yeux à l'action dévastatrice de la jalousie féminine, de la compétition féminine.

Il y a sans nul doute chez Strindberg une aptitude singulière à souffrir et à faire souffrir. Oui, il y eut en lui une force active d'agression dirigée presque simultanément contre les autres et contre soi. Strindberg, homme

douloureux, connaît aussi l'art de tourmenter.

Dans *Inferno*, sa cruauté s'exerce sur sa femme et sur son enfant. L'on dirait pour lui que cette cruauté est une victoire de sa liberté. Mais bientôt il se sent châtié. Il lui faut alors prendre pleinement conscience de son malheur et de son crime, il lui faut souhaiter le pardon. Mais d'une manière générale, il faut retenir que la relation avec le monde chez Strindberg est ressentie comme un combat, comme un affrontement belliqueux. Strindberg est quelqu'un qui ne peut donner le change, il ne prend pas d'amer plaisir à cela. Il ne peut se replier sur une douleur dissimulée. Il ne connaît pas le masque mais il croit cependant en lui à un Moi occulte qui lui donne ses pouvoirs et par lequel il obtient ses signes.

Il y a un moment dans *Inferno* où Strindberg se retrouve à travers Swedenborg. Mais c'est bien tout autrement qu'il n'en va pour Rimbaud pour qui, bien sûr, le langage était la réalité majeure et qui a peut-être tenté, après avoir lu *les Merveilles du Ciel et de l'Enfer*, une matérialisation verbale du message swedenborgien en tels de ses poèmes.

Non, Strindberg a redécouvert dans Swedenborg, tout d'abord ses propres phénomènes d'angoisse, ces sortes d'épreuves qu'étaient aussi pour Swedenborg comme pour lui-même ces serremments de la poitrine, ces battements de cœur, cette ceinturation électrique qui lui était parfois infligée à distance selon lui et que Swedenborg connaissait de même. Mais Swedenborg lui indique aussi la voie qui consiste à se délivrer des esprits correcteurs par le repentir. Et cependant il ne lui est pas toujours possible de croire à la vertu de ce repentir. C'est que Strindberg à certains moments ne peut s'accepter comme châtié. Il y a en lui trop d'objections qui se forment à la soumission. C'est un esprit trop rebelle. Au reste, Strindberg demeure malgré tout partagé. Il ne laisse pas de s'observer, de se surveiller lui-même. Et il est plus révolté que révolutionnaire. Son comportement à l'égard du socialisme de son époque ne laisse pas d'être significatif à cet égard. Strindberg ne doit-il pas à Nietzsche, pour une part, sa tendance traduite surtout dans son théâtre à dégager de toute illusion sa vision de l'homme, des mœurs, de l'histoire ? Ceci, bien sûr, considéré au-dehors de la bouleversante impressionnabilité de Strindberg qui d'ailleurs lui conférait aussi une sorte de clairvoyance empoisonnée.

Antonin Artaud devait être attiré par Strindberg. Il le fut à une époque où il n'était pas encore à ce point travaillé d'envoûtements comme il allait en être plus tard mais l'on peut dire qu'il reconnaissait en quelque sorte son propre avenir dans Strindberg.

En 1870 déjà, Strindberg connaissait Kierkegaard et le manque d'être dont celui-ci souffrait, ce qui le livrait à l'angoisse, à une angoisse s'ouvrant sur

le scandale. Comment rejoindre son véritable nom, pense Kierkegaard ? C'est aussi ce que se demande Strindberg. Une révolte lui vient à se représenter qu'il existe des êtres qui se croient en bonne santé. Si Strindberg a connu quelques moments de grâce, l'on ne peut dire qu'il ait accédé à des instants de bonheur. Il y a là une distinction signifiante à établir. Au reste, l'errance ne permet guère de favoriser autre chose que le reniement ou au mieux des amours et des amitiés fugaces, toujours menacées. A la première désillusion, Strindberg rejette avec violence ce qui lui avait tout d'abord ouvert la voie de l'adoration. Il ne peut régir sa sensibilité. Elle le conduit à des visions bouleversantes, à de redoutables hantises. Ne s'est-il pas interrogé sur les lettres qui composent son nom ? Il se refusait à se rendre en certains lieux parce qu'il avait le sentiment qu'il y avait là un sort à éviter pour lui. Il croyait à l'efficacité maléfique de certaines prières. L'intelligence de Strindberg, cette intelligence si active, si riche était au service de son délire. Et c'est bien pourquoi, à de certains moments il était sûr d'être clairvoyant dans ce qui pouvait paraître à un individu normal une extravagance. Mais nous sommes ici à la limite des choses, là où le Réel joint parfois l'extrême frange de ses possibles, là où l'imprévisible, l'inédit se donnent des allures de confirmation secrète.

Strindberg, dans les dernières années de sa vie, nous le savons aujourd'hui par Jean-Pierre Faye, a été initié à une gnose étrange, celle créée par un certain Lanz Liebenfels au début du siècle, où il était question de l'origine simiesque de la femme. Il est vrai qu'à cette époque Strindberg était aussi entièrement livré à ses démons. A vrai dire Strindberg fut toujours à la recherche de sa voix intérieure mais celle-ci se multipliait en indications contradictoires, aberrantes, elle écoutait parfois aussi ce qui se faisait entendre de plus obscur sur les chemins du monde.

Synthèses, septembre 1966

Spiritualité de F.G. Jünger

A propos d'un voyage en Alémanie

Bien que Friedrich Georg Jünger, frère de Ernst, soit d'origine hanovrienne, il vit depuis de nombreuses années à Uberlingen, sur les bords du Lac de Constance. Il semble d'ailleurs que cette région soit hautement propice au développement minutieux de sa pensée. Oui, il me semble qu'il faut parler



d'une telle région, au reste, de haute tradition spirituelle. Cette tradition, nous voyons qu'elle garde sa pleine continuité de Hölderlin à Heidegger. Elle se fonde sur des synthèses de connaissance et d'intuition, ouvrant, dirons-nous, à de nouvelles conditions d'existence. Il n'est à cet égard que de suivre la voie d'interprétation de l'univers holderlinien par Heidegger, pour s'en rendre compte.

Cette région Souabe, en laquelle d'ailleurs Bade pénètre assez profondément n'a pas été éprouvée, atteinte dans les mêmes proportions que telles zones de Ruhr ou de Rhénanie, et il m'a été donné de traverser des cités peu s'en faut intactes et qui permettent de mesurer, par retour, le précieux de ce qui a été détruit ailleurs, quelquefois dans les tous derniers jours de la guerre.

Une terre de réconciliation

Il est une région s'étendant du Sud de Stuttgart jusqu'à Sigmaringen, Messkirch et au-delà vers Constance à travers laquelle nous prenons sentiment du passé souabe, qui est un passé proprement alémanique, c'est-à-dire fondé sur des données de civilisation et de culture en lesquelles se rencontrent, se joignent des influences venues d'Italie, de Suisse et de certains points de Bourgogne et d'Alsace. Au reste, ce concept alémanique méritait-il d'être étudié de manière singulièrement plus attentive qu'il n'a été fait jusqu'ici.

C'est en ces territoires de Wurtemberg et de Bade que nous comprenons peut-être le mieux le sens de cette donnée alémanique qui est une donnée d'intégration non pas, dirons-nous européenne, bien plutôt occidentale. Oui, essentiellement telle et qui si on la rapporte au passé artistique et culturel de cet Occident, constitue l'un des apports les plus précieux qui soient à cet égard.

Les maisons de ces cités, de ces villes sont l'œuvre de la constance traditionnelle, leur style est lié manifestement à une conception collective, les murs de leurs façades sont travaillés, ornés avec les bois que l'homme tire de la Forêt Noire, de même que les pierres dont il use sont trouvées par lui dans la forêt, ou extraites des carrières de ses montagnes. Ainsi tout ce passé s'intègre-t-il au climat local, au nuancement de ce climat même, à tous ses possibles.

Merveilleux poétique de l'adolescence hölderlinienne

Je voudrais parler du paysage de Wurtemberg et de Bade, et en particulier de ces campagnes de Nürtingen, qui, on le sait, furent celles où Hölderlin vécut sa merveilleuse adolescence.

Il s'agit d'un pays de vergers innombrables, où pommiers, cerisiers, amandiers en fleurs sont là curieusement et partout comme à hauteur d'homme. Parcourant la région de Nürtingen à Tübingen, je n'ai pu m'empêcher, devant ce qui m'apparaissait représenter une manière de souveraine permanence des choses de ce pays, je n'ai pu m'empêcher d'imaginer Hölderlin, le poète et l'homme, se promenant en ces vergers, et s'ouvrant à l'ouvert, ainsi qu'il dit à peu près lui-même dans son *Élégie A Landauer* : « Et que à la vue qui s'ouvre, s'ouvre ce qui est rayonnement et lumière. »

Hölderlin a connu, a vécu intensément son existence poétique dans ces campagnes. Il semble bien qu'elles lui aient permis par leur beauté, par l'extrême richesse aussi de leur déploiement, de leur registre, l'intégral dévoilement de son essence, de sa propre essence poétique.

Un commentaire de Heidegger

Heidegger a établi un long et minutieux commentaire sur *l'Hymne de Hölderlin Tel qu'en un jour de fête*. C'est en quelque manière, une étude du mot à mot du poème, mais qui, loin de se marquer d'érudition déductive, se voue à une interrogation de l'ordre de la réflexion philosophique tendant à solliciter en somme le passage d'une totalité du poème dans les *moments* de chaque parole.

Il faut souligner cet extraordinaire sens des mots ou science du mot existant chez Heidegger. Il est vrai aussi qu'une telle science concerne une langue dont nous connaissons les inépuisables sources de nuancements. Il y a chez Heidegger une position à l'égard des mots profondément autre que celle d'un Paulhan par exemple. Chez Paulhan, la solution au problème du langage est donnée par une sorte de *Modus vivendi* entre le mot et la chose, entre l'idée et le mot, alors que chez Heidegger il y a véritablement croyance au langage. C'est-à-dire que seul le langage peut constituer une approche de la vérité. Cette vérité nous est communiquée non certes par une stricte adéquation du mot à ce qui est objet, mais bien plutôt par la distance qu'il entretient à l'égard de l'objet, distance conçue comme source de secret, de richesse.

Faire surgir des mots une vérité possible

Il s'agit pour Heidegger de faire surgir des mots une vérité possible, une vérité dissimulée qu'une interrogation ininterrompue doit pouvoir obtenir, et qui, quelquefois nous dépassant ne nous permet que lentement de nous en approcher, d'en obtenir révélation pour nous-même.

L'on est frappé, confrontant le poème de Hölderlin et le long commentaire heideggerien qui le concerne, de l'extraordinaire décalage verbal qui les marque. Mais Hölderlin s'était initié au simple, à un simple rendant la poésie plus fortement peut-être que nulle part ailleurs, réelle et vraie. Par là même, ce texte devait retenir exceptionnellement aussi Heidegger, puisque l'interrogation devait nécessairement le conduire de par la position même de Hölderlin à l'égard de la poésie, à Hölderlin lui-même, à la pénétration même de l'essentiel de sa poésie. Le Commentaire de Heidegger n'est nullement fait ou prévu pour ajouter au texte. Il y a là, bien au contraire, une sorte de précieux échange.

Du poème comme pouvoir

Nous voyons peu à peu se dégager du long commentaire heideggerien de Hölderlin, une notion du poème conçu comme pouvoir sourd, prenant, insinuant. Oui, le poème doit être signe profond de présence au monde. Mais comment le peut-il? C'est qu'il lui faut faire passer l'inexprimé dans l'exprimé. C'est qu'il lui faut amener le Sacré au cœur du langage. Cela ne se peut obtenir que par une façon d'appuyer le mot, d'appuyer le langage sur le silence. Il ne s'agit évidemment point d'un silence qui triomphalement se tairait, mais qui, en quelque manière peut faire don de la parole au poème et par là du Sacré à la parole. Aussi le poème devient-il ou mieux, apparaît-il, comme une sorte de moment essentiel. Il est en somme la décision suscitant cette présence, cette présence au monde qu'il faut obtenir pour appréhender une totalité d'univers.

A quelque cinquante kilomètres au Sud de Nürtingen, il y a cette région constituant une forte avancée de Bade en pleine Souabe, et où se situe Messkirch qui a vu naître Heidegger précisément. C'est un village, entouré de coteaux boisés en tels points précis. On se trouve là au Sud du Danube et au Nord du Lac de Constance. Heidegger retourne quelquefois à Messkirch.

Il y a là un paysage profondément médité par lui: au sortir d'un parc proche d'une route allant vers Constance se trouve le *Sentier* dont il nous parle en un texte précieux. Il s'agit d'un écrit dont on peut dire que tout en

demeurant en marge de ses œuvres philosophiques, il se marque de leurs signes à la fois les plus secrets, les plus riches.

Un homme attaché au Réel et au Surréal

Mais voici, plus au Nord, sur la route de Sigmaringen, le domaine de Wilflingen, où réside l'écrivain Ernst Jünger, cet homme si merveilleusement attaché au réel et au surréel, qui n'ayant voulu éviter aucun problème, aime nous parler également de tout ce qui sépare connaissance de savoir : il ne s'agit point à ses yeux d'être un *renseigné* !

Héliopolis, l'un des derniers livres de Ernst Jünger a pu décevoir ceux qui avaient jusqu'ici suivi tous les développements de la pensée jüngerienne. Oui, mais à la façon peut-être selon laquelle seul peut décevoir chez un auteur, un rassemblement en un livre de toutes les ressources de cet auteur. *Héliopolis* nous livre-t-il tous les résultats des méditations de Jünger sur l'Histoire et l'Arrière-Histoire ? Il semble en tous cas que l'Univers jüngerien demeure en cet ouvrage fidèle à cette mesure qui toujours le marque, qui lui est, dirons-nous, indispensable et à travers laquelle cette sagesse initiatique que Ernst Jünger a fait sienne, tend à sauver, aux pires moments, ce qui est essentiel.

Dans son *Journal*, Ernst Jünger fait état fréquemment de ses entretiens avec son frère Friedrich Georg. Il semble que de tels entretiens aient stimulé singulièrement sa pensée. De l'un à l'autre se maintient quelque précieuse distance, condition d'efficacité, bien sûr, de tout dialogue.

Sagesse et distance intérieure chez F.G. Jünger

Comment parler de Friedrich Georg si ce n'est dès l'abord en disant qu'il mène une existence fort recueillie à Uberlingen au bord même du Lac de Constance, sur les rives duquel se joignent, peu s'en faut, les Etats et les régions d'Allemagne, de Bade à la Suisse. Friedrich Georg est en Occident, bien moins répandu que Ernst : une très faible part de son œuvre a été jusqu'ici traduite. C'est un lecteur extrêmement attentif, minutieux. On constate combien cela importe à son frère Ernst, combien celui-ci aime l'entendre parler d'un philosophe, d'un poète, de ses propres travaux aussi, ce qui est plus rare, et de botanique, d'entomologie. Ainsi voyons-nous chez Friedrich Georg, au cours de ses entretiens avec Ernst, comme s'est tracée en lui cette distance intérieure si efficace, suscitée par son orientation à la fois scientifique et poétique, cette distance qu'il s'est ménagée à l'égard de la littérature elle-même de par ses recherches et travaux. Une telle prise à

distance est enrichissante. Elle permet à l'homme attentif, au chercheur, de percevoir plus librement le réel, plus librement et en même temps de manière telle qu'il lui soit donné de le montrer mieux en l'écrivant ou encore en le disant, ou mieux peut-être encore en le taisant ! Je ne sais rien à cet égard de plus signifiant que tel moment d'une promenade que nous fîmes aux environs d'Uberlingen, et au cours de laquelle, traversant une sorte de jardin public, Friedrich Georg me fit découvrir un ensemble de plantes tropicales dont les structures, tracés et spectres aboutissaient pour l'esprit à une sorte de temple, oui de temple de religion inconnue ! Dans ce moment, j'observais aussi Friedrich Georg dont le regard suivait, épousait les traits de force, de sourde grâce de ces plantes à la manière de qui s'attache à ne décrire les choses que pour les révéler, que pour les livrer à notre surprise, que pour nous restituer aussi les données de leur propre rêve.

Le monde de l'homme conçu comme microcosme

Friedrich Georg a écrit de curieux *Aphorismes* que l'un de ses éditeurs Klostermann, lequel est également celui de Heidegger, vient de publier en version définitive. On ne peut s'empêcher en les lisant de songer à ce mouvement propre à Nicolas de Cues qui en sa méditation établit si clairement le monde de l'homme, monde conçu comme microcosme, et contenant tous les rapports possibles de cet homme avec ce qui l'entoure.

Voici quelques-uns de ces aphorismes, qu'il m'est arrivé de traduire récemment :

1) Un homme en lequel d'autres hommes se contemplent ne peut se marquer de vanité. Rien n'est moins vaniteux qu'une glace. Elle ne se désigne pas elle-même. Elle éclaire, elle fait briller autrui. C'est pourquoi elle est le refuge des vaniteux.

2) Mes yeux sont si aveugles qu'ils n'aperçoivent pas la condition de ma vue. Je ne puis mettre une seconde paire d'yeux à mes yeux. Je ne puis que voir un miroir. Je ne puis installer une caméra en ma conscience. Je ne puis faire surveiller ma première paire d'yeux par une seconde. La seconde par une troisième. Si je donnais des yeux à ma confiance, qu'arriverait-il ?

3) La fin de toute pensée est la source, l'originel.

4) Là où le rythme se mue en symétrie, se forme le cristal.
Là où la symétrie est cristalline le temps devient espace.

5) Lorsque la proportion du défendu augmente, c'est là mauvais signe. Lorsque la proportion du permis s'accroît ce n'est pas bon signe. Ce qui est bien est que ce qui n'est soumis à aucune séparation augmente. Ce qui n'est ni permis, ni défendu.

6) Plus est grande la dissimulation, d'autant augmente le comique des coups manqués. Plus un homme est rusé, d'autant croît son comique, s'il trébuche.

7) Parodie et travesti s'éloignent de l'ironie. L'exagération s'en écarte et de même l'exubérance. Le bouffon n'est pas ironique et l'ironiste ne rit point : il n'est pas populaire. La subtilité de l'ironie réside dans le fait qu'elle ne se laisse pas réduire.

Ce qui est également très sensible chez Friedrich Georg Jünger, c'est une certaine recherche du bonheur. Il lui est arrivé d'étudier chez certains auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles, les données d'un tel bonheur qui serait à la fois clair et stimulant. Il lui semble aujourd'hui que l'on peut trouver cet ordre de bonheur dans l'Islamisme : un bonheur qui se veut avant tout *justesse* de rapport.

Les « Sages dans le Pays »

Ainsi la Souabe Alémanique demeure-t-elle la terre des *Stille im Lande*, la terre des clairvoyants, de ceux pour qui savoir signifie à la fois expérience et attentive édification de l'homme en lui-même.

Durant ces dernières années, F.G. Jünger a publié divers ouvrages importants dont rien jusqu'ici n'a été à notre connaissance traduit. Nous penserons notamment à cet égard à *Grüne Zweige*¹. Il s'agit d'une sorte d'histoire de sa formation personnelle et de la formation de l'homme et de l'écrivain. Le récit s'amorce dès les premières années d'enfance, dans l'Erzgebirge, où les parents de l'auteur vivaient alors, et finit au début de la vingtième année à Leipzig, à un moment où il se rend compte qu'il ne pourra vraiment se vouer à une carrière de magistrat, et où il éprouve comme nécessaire, essentielle, une construction intérieure de l'être. Entre ces deux moments se situent ses souvenirs sur sa vie d'écolier et d'étudiant, ceux surtout de Hanovre. Nous trouvons là également telles minutieuses descriptions de rêves, rêves qui connaîtront plus tard en lui de riches prolongements, le maintenant en contact profond avec sa jeunesse, ou mieux peut-être avec le *sens* de sa jeunesse.

On pourrait croire que les *événements* de ces années du début du siècle marqueraient de tous leurs signes la représentation et la signification des instants de vie de Friedrich Georg Jünger. Et sans doute, une part considérable de l'ouvrage est-elle vouée à cet aspect-là de sa vie et à tels moments de

¹ Carl Hanser Verlag - Munich.

la première guerre mondiale à laquelle il participa au sortir de l'adolescence. Notre auteur, on le sait, fut grièvement blessé tout à la fin de la guerre, en Flandre.

C'est bien cependant à une formation intérieure que se prépare Friedrich Georg, et c'est selon elle qu'il se prévoira, qu'il se rendra attentif à un autre univers que celui de l'Histoire.

*Une prise de conscience de l'Histoire
peut toutefois stimuler l'intériorisation*

Cependant l'Histoire n'est pas écartée. Nous dirons plutôt qu'elle ne dérange pas la construction de l'univers intérieur. Dans une certaine mesure même, malgré tout, une prise de conscience des événements de l'Histoire fait s'accroître en F.G., stimule en lui le désir de poursuivre cette intériorisation même. Non, l'Histoire ne dérange pas son champ de méditation. Il en va ainsi notamment pour cet ouvrage intitulé. *Der Erste Gang*¹ où il est question de la disparition de l'Etat multinational austro-hongrois. C'est que F.G. Jünger ici voit l'intérêt qu'il y a à porter l'attention de l'esprit sur des données précises, exactes pour créer un univers dont les éléments aient entre eux les rapports les plus subtils et les plus riches qui soient, et en lesquels se tiennent aussi le fantastique, l'insolite, et le sens du destin en tant que création et reflet.

Nous parlerons encore des *Paons*². Il s'agit de récits dont le côté nocturne de la vie nourrit les trames les plus précieuses, et où l'on aborde les courants secrets qui orientent l'existence. Il y a un sens de l'être, dans ces récits, de l'être élaborant ses choix et ses refus suivant les lois qu'il s'est créées lui-même en s'écoutant.

Certains de ses récits se colorent des lueurs et des ombres des ultimes événements, bien entendu, transposés, de la dernière guerre et de cet aspect si particulier qu'elle devait avoir tout à sa fin, dans l'intime des campagnes et des châteaux, au cœur des régions les plus retirées d'Allemagne. Derrière le monde du feu, se tiennent les problèmes.

F.G. Jünger est de ces hommes, extrêmement précieux pour la présente Allemagne. Il nous montre que les valeurs sont toujours là, presque inutilisées, et qu'il existe un destin intérieur qui renouvelle aussi le dehors.

Synthèses, janvier 1956

¹ Carl Hanser Verlag - Munich.

² Carl Hanser Verlag - Munich.

Emile Cioran et le *Précis de décomposition*

Cioran est un essayiste transylvain, vivant à Paris depuis de nombreuses années. On le rencontrait, pendant la guerre, dans la compagnie d'Adamov, de Henri Thomas et de leurs amis. Je me souviens l'avoir vu encore à ce moment grand lecteur de Nietzsche. Nietzsche avait été pour lui *l'enchanteur*. Certainement, il avait aimé la tension nietzschéenne : « Nietzsche, nous dit-il aujourd'hui dans son *Précis de décomposition*, a payé pour ce qu'il avait perçu, pour la *vérité* de son mouvement intérieur ».

Il semble que Cioran ait été, dans sa jeunesse, marqué par une sorte de mythe fasciste, celui même de la jeunesse roumaine de cette époque, dont il a, par ailleurs, analysé le contenu. Ce mythe semblait assez curieusement, orienté sur la mort, sur une expérience du désastre, mais se voulant vécue, se voulant vraiment accomplie.

Il est du reste significatif de percevoir chez Cioran ce sentiment que toute expérience essentielle aboutit à une manière de vide. Pour lui, les couches de l'existence manquent d'épaisseur, s'épuisent beaucoup plus tôt qu'il ne le faudrait. Il n'y a pour lui, semble-t-il, aucune *initiation* qui nous puisse révéler l'univers. Le secret est ailleurs, et bien plutôt dans la maladie qui nous donne d'être à nouveau surpris par le monde.

Mais il n'est pas, selon Cioran, du pouvoir de l'homme de ne pas se perdre. Son instinct de conquête et d'analyse étend son empire pour dissoudre ensuite ce qui s'y trouve, et ce qu'il adjoint à la vie, la savante *augmentation* qu'il lui confère, se tourne ensuite contre elle et contre lui.

Si la pensée de Cioran se marque souvent de ce sens de l'épuisement du monde, il y a cependant que, pour lui, les déficiences de l'homme lui peuvent donner issue du côté de l'esprit, issue ou au moins étrange, exaltante stimulation.

Nous parlions de la maladie : pour Cioran, certaines névroses fort heureusement, maintiennent ou accroissent en l'homme, cette force intérieure. Elles lui restituent son *mystère*, ce mystère qu'autrement la vie lui retire par de trop savantes usures. Ces névroses, en isolant l'homme, lui donnent quelquefois de répondre à son essence créatrice, de l'accomplir. Il reçoit par là une prodigieuse densification de sa lucidité affective. Ainsi en alla-t-il pour Gogol et pour Kierkegaard, dont les cas ne laissent pas d'être par ailleurs fort différents. L'on connaît ce mot de Kierkegaard sur la mélancolie, *maladie efficace*.

Cette vision de l'univers que nous peut conférer la névrose conduit à *l'insolite*, qui est sensation pensée, qui est réflexion au cœur des réflexes, qui est prise de conscience apragmatique d'un instant ou d'un élément de l'univers. Ainsi se forme, se perçoit la poésie. Mais elle vient aussi pour Cioran, mais elle est le résultat pour lui d'une méditation du monde de la nuit, non point au cœur du sommeil, certes, mais dans l'insomnie qui donne à l'homme de se tenir attentif au centre de l'espace nocturne et de nuancer infiniment sa méditation, d'attiser, d'orienter son rêve personnel. Mais ce qui doit être plus important encore, c'est au réveil, le *dessin* que prendront les objets du monde, l'allure aussi des gestes et des actes du jour à l'égard desquels il faudra maintenir le secret!

La valeur, la poésie, la puissance de cette poésie viennent de tous les instants nourris, gonflés de cet apragmatisme mais qui chez Cioran se marque aussi d'inaccessibilité, d'impossibilité.

Cioran dans sa jeunesse voulait croire à l'histoire, du moins à son efficacité. Il était frappé par la stupeur où se tenaient les paysans, les paysans roumains dont il contemplant la vie, par leur façon d'exister comme en-deçà du temps, dans une sous-éternité, dans une sorte de ressassement pluriséculaire. Mais il voit aujourd'hui que la décomposition préside aux lois de la vie. Nous ne pouvons guère, en nos meilleurs moments, que prendre conscience de la séduction, du raffinement d'un univers qui consent au moins à une chose: se mettre tout entier au service de notre nostalgie.

A la différence du *Précis de décomposition*, fait de méditations attentives ou violentes, *les Syllogismes de l'Amertume* se présentent sous l'aspect d'un recueil de pensées brèves, n'ayant point au reste, l'égalité de ton ni de réussite du *Précis*.

Cioran y reprend toutefois les thèmes centraux de sa méditation personnelle: le désir de mourir auquel on sacrifie tout, même la mort, la formulation physiologique de toute expérience profonde, celle de la maladie, de l'ennui, de l'insomnie, de l'ascèse sexuelle, de l'impuissance.

Il y a dans la façon suivant laquelle Cioran aborde le Réel et l'Homme, quelque chose de direct, de non intellectuel (bien qu'ici l'on doive penser à une *volonté* encore nietzschéenne dans ce sens), qui émeut, trouble l'esprit attentif.

Il y a surtout que par lui, la poésie surgit à nos yeux en quelque manière comme phénomène et liée aux perceptions et au rêve d'un esprit qui est comme une merveilleuse, une surprenante *sueur* du corps.

Le Journal des Poètes, juin 1952

Sur le thème *Nada* dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve

L'œuvre poétique de Jouve s'amorce, nous le savons, au début du siècle. Jouve fut avec Romains et Duhamel l'un des tenants de l'Abbaye. Peut-être voulut-il pendant ces quelques années échapper à sa propre profondeur, à ses zones de silence.

Depuis lors, l'on sait qu'il a condamné ses premiers livres, bien qu'il ait tiré de l'un d'eux toutefois le thème de *Scène Capitale* mieux peut-être, la figure d'une même femme. L'on peut dire de Jouve qu'il s'est voulu toujours plus exigeant à l'égard de son travail poétique. Il s'est à certain moment refusé à ce que nous pourrions nommer l'explicite. Il ne s'agit plus avec lui d'évasion. Avec Jouve, l'âme ne peut plus se détourner de la chair du corps. Il lui faut accepter l'espace de la vie. Il lui faut percevoir la vie, tout l'espace de cette vie.

On sait toute l'ampleur de l'œuvre poétique de Jouve, oui, poétique, et de méditation. Nous penserons notamment à *Noces* où le poète, violemment, se porte vers l'idée religieuse la plus humble et la plus frémissante. (Nous nous rappellerons aussi cependant ses tout premiers poèmes: *Présence*, *Parler*, qui ne furent pas sans influencer les débuts d'Eluard. Ceci encore une fois bien que Jouve ne les aime plus).

L'âme ici se nourrit de ses vertiges spirituels, se recueillant comme au cœur des choses. Il y a en elle aspiration à la possession de quelque bien inaltérable.

Nous disions que l'âme doit, pour Jouve, percevoir, accepter tout l'espace de la vie. Oui, cet espace-là est aussi du Sang, de ce sang, de cette matière aimantée, mystérieuse, à laquelle toute pensée revient, sur laquelle aussi Milosz, nous le savons, a longuement médité.

L'âme de Jouve ne peut plus se refuser à la nuit, elle ne peut plus fuir ses rêves ou encore elle ne peut plus s'en tenir aux beaux rêves. L'initiation de l'âme à son accomplissement implique une sorte de réalisation descendante. Il lui faut aller vers l'absence. Aussi bien ne s'agit-il point du *Nada* traité par Goya dans sa fameuse gravure mais bien du *Nada* sanjuaniste.

C'est de ce *Nada* dont il est question dans un texte récent de Jouve publié aux *Lettres Nouvelles*. Et Jouve nous marque bien que ce *Nada* sanjuaniste s'oppose à la négation. L'absence ici prend le sens de tout. Ce *Nada*

sanjuaniste est la recherche d'une vérité intime. Et c'est à travers la Nuit qu'un tel *Nada* trouvera son chemin. Cette absence aura à se transmuter. Voyons au reste ce qu'elle est et devient chez Jean de la Croix lui-même. Cette absence qui se donne par la Nuit est une découverte de l'âme. L'intuition de Dieu s'accomplit au terme d'un refus incessant des choses, au terme d'un creusement intérieur traduisant le dynamisme même de l'esprit. Il faut que par cette opération spirituelle, le vide soit fait complètement pour que le Tout de Dieu s'y puisse insinuer, intégrer. Ainsi sera-ce au bout de ce mouvement de l'esprit qui en cours d'opération produit les effets douloureux caractéristiques de la Nuit que surgira le principe de tous les biens de l'union, de la communication. L'importance décisive de la démarche sanjuaniste réside donc dans cette façon de faire précéder l'étude de l'esprit comme amour de l'étude de l'esprit comme refus, mais c'est l'étude de l'esprit comme amour qui exige et commande cette étude de l'esprit comme refus. La recherche, la nécessité de cette recherche de la communication substantielle conduit le mystique sanjuaniste à un ordonnancement de ses facultés qui les doit faire coïncider avec tel moment précieux, extatique, avec la substance.

Chez Jouve, ainsi que nous l'avons dit, l'âme a découvert l'abîme du corps, les points secrets de ses liens avec la nature corporelle. La nostalgie de l'âme jouvienne est d'être ce qu'elle ne parvient pas à posséder.

Déjà dans *Paradis Perdu* commence de se former cet effort, déjà surgit la première donnée de ce *Nada*, déjà nous assistons à un premier effort de transmutation du Rien en Tout. Déjà la langue poétique de Jouve comme d'une nudité dure, insolente, peu s'en faut impérieuse, se veut liée aux caractères de l'intuition mystique. Son prestige vient sans nul doute de ce qu'en elle, matière et esprit ne se laissent point dissocier. Jouve sait qu'il lui faut faire passer sa poésie par de grandes violences nerveuses avant d'avoir accès à quelque état essentiel où les contraires se réduisent, où le vide se mue en plein.

Paradis Perdu demeure hanté par la sensation, par l'angoisse du détail qui sous l'effet de quelque signe viendra soudain à quitter l'apparentiel.

Il faudra donc à Jouve plusieurs années de méditation et des circonstances extérieures particulièrement cruelles et absorbantes pour que se forme vraiment en tels poèmes ultérieurs le thème dont nous tendons ici à marquer tout le rôle, l'importance. Ce sera notamment dans la *Nuit des Saints* puis dans cette suite *Innominata de Vers Majeurs* écrite à la fin de 41, au moment où le poète venait de quitter la France pour s'installer à Genève. Ici le thème est semble-t-il traité en ses phases opératoires les plus précieuses : il faut d'abord oublier, mais pour pouvoir oublier efficacement, pour pouvoir oublier selon les voies de justesse, il faut que l'oubli sache, à l'aide de la

patience, se muer en ouverture spirituelle. Ensuite, convient-il de pouvoir briser, briser toutes choses possédées et aimées, et toucher ce faisant et ruiner la délectation mélancolique suscitée par un tel mouvement. Il faut enfin accepter, accepter en toute nudité la privation en contemplant et méditant l'humanité du Christ. Tel est l'acte essentiel de l'opération jouvienne. Celle-ci s'apparente étrangement d'ailleurs à une opération initiatique qui, elle, est pleine expérience d'intériorité et par laquelle l'être se creuse de plus en plus profondément pour atteindre, toucher cet Innommable qui cependant doit pouvoir être nommé et qui surgit dès la terminaison du creusement même, dès que le *Moi* dilué en l'être, laisse apparaître un *Soi* à la fois plus effacé et plus intime, un soi d'accueil, un soi voué à l'accueil de la substance transmutée qui est *l'or intérieur*.

Synthèses, septembre 1954

Sur une connexion de pensée entre Corneille Agrippa et Lautréamont

Henri Corneille Agrippa de Nettesheim nous apparaît comme un homme en lutte difficile avec le Réel et le rayonnement de son époque. Lui qui a étudié et pénétré profondément les arcanes de la vie ésotérique, qui eut des contacts avec certaines traditions très secrètes, ne put, semble-t-il, réduire en lui quelques contradictions fondamentales de l'esprit et du caractère. Et l'on a parfois l'impression que ce sont bien elles qui l'empêchèrent de participer dans cette si faible mais si importante mesure humaine à l'élaboration de circonstances propices à son destin personnel. Lui qui a donné à entendre dans sa *Philosophie Occulte* que le moindre de nos gestes pouvait, d'une manière imperceptible mais certaine, peser sur les mouvements les plus profonds de l'Univers, ne paraît pas avoir été capable de créer, chez la plupart de ceux qu'il approcha, des réactions vraiment bénéfiques. Cependant, il est également possible de penser que dans quelques cas au moins, il ait cherché à éviter de comprendre telles recherches précieuses ou, mieux encore, d'altérer en rien la délicatesse d'un équilibre spirituel dont il tenait peut-être à vérifier sans cesse le chiffre secret en consentant à pratiquer des travaux singulièrement plus grossiers et périlleux que l'on s'obstinait à vouloir lui imposer. C'est bien ce qui semble s'être produit à un certain moment avec

la reine Louise de Savoie, qui voulut l'obliger de se livrer à la divination. L'on sait, en effet, combien la mère de François I^{er} était mêlée à la politique de son temps et comme le jeu serré d'intrigues où elle avait fini par s'engager l'envoûtait, au point qu'elle eût voulu d'Agrippa qu'il vérifiât jour par jour les aspects du destin de tel ou tel personnage de sa cour figurant dans les réseaux de ses combinaisons personnelles.

Les deux écrits les plus importants d'Agrippa sont l'*Incertitude et Vanité des Sciences et des Arts* et la *Philosophie Occulte*. L'on n'a pas manqué de signaler que dans le premier il condamne toutes les sciences, occultes ou non, alors que le second dépeint la magie comme la science suprême. Cette contradiction a été souvent regardée comme le signe d'un trouble régnant dans son esprit et qui ne devait pas être exceptionnel dans un temps où se formaient tant d'idées neuves ou retrouvées de l'Antique. (Il nous faut penser, en effet, au climat intellectuel de ce Saint Empire de la première moitié du XVI^e siècle, dont le territoire était réparti en de très nombreuses principautés d'obédiences diverses, travaillées chacune de confessions rivales, de sectes secrètes, hantées de morales contradictoires et dont les populations étaient composées de classes s'opposant dans une ambiance marquée de fièvre et de passions qui coloraient, bien sûr, tout les problèmes.)

Cependant, il n'est pas possible de dépasser ce jugement sur Agrippa, car il existe dans sa correspondance avec l'un de ses disciples, Aurélien d'Aquapendente, un passage au moins dont il est peut-être permis de dire qu'il constitue à la fois la pensée la plus intime et la plus décisive de son auteur, à l'égard de son œuvre, et que, par la manière selon laquelle cette pensée nous éclaire sur le sens profond de cette œuvre, elle nous donne en même temps une tout autre vue de cette contradiction même que représentaient apparemment tout au moins ses deux livres. Elle nous la fait paraître, cette contradiction, presque illusoire, étant donné qu'elle change complètement le plan sur lequel elle place la *Philosophie Occulte*. Il s'agit d'un passage en effet où Agrippa enseigne à son disciple de ne point se laisser persuader à la lettre de l'irrésistible pouvoir de la magie, des prodiges de l'astrologie, des merveilles de l'alchimie, des vertus de la fameuse pierre philosophale, toutes choses dont le sens vrai se trouve ailleurs, voilé par de profonds mystères, et que ceux qui cherchent sans discernement à pénétrer le secret, s'efforceront en vain d'atteindre, car s'ignorant eux-mêmes, ils chercheront au dehors ce qu'ils ont en eux. Les prodiges, il dépend de nous seuls de les accomplir, lui laisse-t-il entendre.

Mais peut-être ne devons-nous pas craindre d'épouser le cours de l'histoire et d'accepter même que certains puissent penser que ce pourrait être sous l'influence de la Contre-Réforme qu'Agrippa écrivit son traité de la *Vanité*

des Arts et des Sciences. Il n'en reste pas moins que ce fut peu après la publication de ce traité que devait paraître seulement la *Philosophie Occulte* qui aurait une si grande influence sur l'hermétisme occidental.

Cette *Philosophie Occulte* était une œuvre de jeunesse et l'on a souligné le climat d'incroyable confusion qu'elle suscita venant ainsi peu après la *Vanité* alors qu'elle eût dû de longtemps lui être antérieure sous forme de livre. Mais nous tendrons plutôt à voir dans cette circonstance un trait même du destin intellectuel d'Agrippa ou mieux peut-être, encore un coup, un mouvement secret et intime de pensée qui, chez lui, a pu fort bien coïncider avec la circonstance et qui se qualifie doublement en ce sens qu'Agrippa n'a pas craint par là de laisser se colorer sa philosophie occulte de quelque bouleversante réserve donnant à cette philosophie par là-même sa véritable *situation* ésotérique dans l'Univers de l'époque, c'est-à-dire qu'il pouvait importer de la mettre en doute pour la protéger mieux contre toute menace exotérisante. Il faut aussi penser chez Agrippa à une lucidité qui peut faire son bien de ce qui apparemment nie ce qu'elle chérit parce que cette lucidité même veut aller jusqu'au cœur du risque. C'est que peut-être Agrippa veut le jour occulte et aussi l'autre jour, le jour ésotérique, le premier étant celui au centre duquel il se trouve pour le donner aux initiés et le second qu'il se donne à lui-même pour aussi bien n'être plus tout à fait lui-même mais l'être tout de même aussi par là, plus complètement.

L'on a, semble-t-il, décelé une pensée parente chez Isidore Ducasse, en confrontant *Maldoror* aux *Poésies* mais ici la démarche est beaucoup plus liée au domaine des mots. Elle se produit aussi, bien sûr, à un tout autre moment de l'Histoire de l'esprit. Mais comment pouvons-nous percevoir des intelligences telles que celles d'Agrippa, de Reuchlin ou de Paracelse par rapport à un poète tel que Ducasse ? C'est qu'il nous les faut percevoir tout d'abord par rapport et à travers le phénomène de la Renaissance lui-même auquel ces intelligences appartiennent et qui ne laisse pas quant à lui d'ailleurs, en tant que phénomène, de se marquer d'une complexité qui aussi bien pourrait relever sous certains de ses aspects, de l'alternance, et ce, dans la mesure où créant chez ces hommes dont nous parlons, une opposition à son aspect *raison*, laquelle leur a cependant permis de s'émanciper de l'univers médiéval en les projetant violemment hors de son principe hiérarchique, les conduit ensuite à se tourner contre cette raison même pour porter leur attention spirituelle sur l'univers de la parabole et de l'analogie, lequel qualifie tout autrement les rapports de l'homme avec la nature, oui, tout autrement que ne le pouvait faire le Moyen Age (du moins jusqu'à son dernier tiers environ) qui, lui, recherchait plutôt la synthèse par le moyen d'un nombre limité de principes et d'entités universels.

A certaines époques de l'Histoire, la rationalité se manifeste curieusement. Elle est en somme dans l'Histoire de l'Humanité une manifestation assez récente. Mais cette rationalité alors aboutit à une replongée dans l'obscur, à réinsérer et à légitimer le mystère.

Mais revenons à Lautréamont : nous voyons les *Poésies* s'opposer singulièrement aux *Chants de Maldoror*. Mais ici les premières ont réellement paru après les seconds. La chronologie de destin chez Lautréamont n'a pas été inversée. Mais alors que la *raison* de la Renaissance, par son pouvoir libérateur même conduisait les Hermétistes allemands du XVI^e siècle à s'ouvrir au rêve et aux secrètes structures de l'imagination, à pénétrer une dimension de l'univers qui, dans ce siècle-là, allait être faite à la fois de magie et de science expérimentale (puisque nous voyons Paracelse incorporer en effet les idées et données de la magie à la médecine et à la pathologie), chez Lautréamont, par contre, nous voyons que l'inconscient ouvrira la voie à une zone de conscience qui, lorsqu'elle arrivera à l'étage intérieur auquel elle se doit d'accéder pour être efficace, aura toutes les audaces d'une subversion rationnelle, singulièrement impérieuse.

Maldoror est pour Lautréamont un mystérieux et signifiant échec. Lautréamont devine bien sûr qu'après son Sixième chant, il n'y en aura pas d'autre. Le chemin du désespoir veut aboutir à l'espoir. Oui, par les *Poésies*, Lautréamont a décidé de condamner l'esthétique et le climat romantique. Il traque la hantise viscérale du Romantisme noir, celle même qui marque Maldoror.

Ne nous faut-il pas remarquer comme dans tout le Chant VI de *Maldoror* l'on est retenu par le thème de la métamorphose ? Elle annonce en somme la transformation qui, chez Ducasse, se manifestera plus tard à travers les *Poésies* et qui s'accomplira à travers une manière d'initiation dont nous pourrions dire qu'elle a l'humour pour clé, un certain humour, bien sûr, marqué de gravité et de souveraineté et à propos duquel, croyons-nous, il serait inadéquat de parler de mystification à moins qu'on ne l'entende dans un sens d'éclairement indirect.

Mais la révolte rationnelle qui surgit dans les *Poésies*, tend à aller au plus obscur des choses. C'est qu'il y a un lien mystérieux, nous le savons, entre les mots et les idées et nous en percevons la conséquence en ce sens que lorsque Isidore Ducasse remplace dans un aphorisme de Vauvenargues par exemple, telle négation par une affirmation ou encore, chez tel autre, le mal par le bien, le témoignage qui est rendu par là d'une autre vérité n'implique en réalité qu'une signifiante alternance avec la première, laquelle est cependant reculée mais aussi d'autant plus présente pour l'avenir.

Il reste évidemment à savoir ceci : si Vauvenargues lui-même n'eût pas

souhaité se corriger lui-même dans ce sens. Car certains esprits du XVIII^e décelaient souverainement les pièges les plus délicats de la pensée et s'ils se sont plutôt abstenus de révéler l'extrême pointe de ces pièges, parce que l'on tendait encore malgré tout à maintenir certaines choses secrètes à cette époque, ils les ont sans doute pleinement assumés, mentalement. Mais de toute manière, l'*opération* à laquelle se livre Isidore Ducasse par la voie des *Poésies*, nous montre ce que la dyade rend possible ; le maintien notamment d'une tension profonde de toute pensée à travers le renversement spectral de l'un des éléments de cette dyade, et la création, par là, d'un équilibre mouvant, nous révélant sans cesse une double image du réel en énigmatique progrès l'une sur l'autre.

Devant un tel mouvement, l'on s'abstiendra d'agir pour accueillir en soi une lumière dont on peut aussi penser qu'elle ne se laisse pas exactement communiquer par le *dire*.

Le Journal des Poètes, novembre 1963

Paul Valéry ... et l'expérience du moi pur

Il semble assez curieux que Gabriel Bounoure ait traité de Paul Valéry à un moment des années 30 où certains documents faisaient défaut, relatifs à la vie profonde du créateur de *M. Teste*. On était loin encore en effet de connaître alors le vaste ensemble de la correspondance avec Gide, et moins encore sans doute, celle de Valéry avec Gustave Fourment qui s'amorce dès 1887 et à travers laquelle on découvre chez Valéry une initiation à la mystique, et plus précisément aux lois de la correspondance des formes spirituelles et du Monde Sensible. Jusqu'à 1892, l'on voit Valéry s'entretenir l'esprit, à côté des œuvres de poètes et écrivains symbolistes, de Hoëné Wroski, de de Maistre, de Swedenborg. Il les perçoit, nous dit-il, ordonnés à jamais autour d'un centre, principe et but. On le voit hanté d'ailleurs, dans ses premiers poèmes, par le problème des formes originelles du monde : cristal, fleur, étoile, oiseau. Il se sent préoccupé de secrets perdus.

Sans doute fut-il victime d'une certaine, d'une étrange erreur, ou tout au moins d'une *situation*, à savoir qu'il perçoit sa recherche en fonction du temps, en fonction de la haute modernité de l'époque. Il pense en effet que

la recherche de l'unité mentale, jadis intuitive et concrète ne peut plus se poursuivre de nos jours, qu'à travers l'intégrale lucidité qualifiant nos démarches contemporaines. On ne saurait cependant nier que chez Valéry existe un intérêt profond pour le passé primordial humain, mais dépouillé de toute initiation aux sagesse d'Orient.

Ce qui se manifeste, se marque le plus clairement de cette recherche chez lui, sera alors, si l'on veut, une disposition à penser, à saisir le moment où viennent s'inscrire tous les moments, oui, le nœud de toutes relations, le tout surpris dans un éclair, une sorte d'instantanéité de l'Universel. Valéry, à cette époque a seize et dix-sept ans !

Mais il y aura plus tard, beaucoup de subtilité dans la position intellectuelle qu'il saura prendre, qu'il saura ou qu'il était vraiment fait pour prendre à savoir une certaine façon qui lui est particulière de se vouer d'une part à l'immobilité qu'implique le travail sur *soi* et qui semble s'être développé chez lui sous l'influence du comportement mallarméen ou, mieux peut-être, d'un véritable enseignement mallarméen, en vue d'atteindre ce qu'il a appelé lui-même la *nudité du Moi pur* et de l'autre une singulière ardeur du faire et du construire qui représente chez lui l'aspect *Léonard de Vinci* et qui est un aspect précisément de l'énergie occidentale, il est vrai toutefois, d'une énergie qui sait la réalité et qui ne saurait être identifiée à un plan rationnel pur et simple. Au reste, et c'est là un signe évident chez Valéry, et ce en dehors de tout ce que l'on sait sur sa prédilection pour le Silence et la culture d'un état sans état, il y a chez lui une énergie verbale qu'il consacra précisément à *montrer* la révélation en lui de ce Moi immobile habitant les zones privilégiées de la conscience et voué à s'affirmer en propriétés réelles.

C'est bien là le rythme propre à la pensée valéryenne que cette oscillation de contraires, au reste, sur le plan dont nous parlons, justifiée. L'ouvrage de Mademoiselle Lanfranchi tend, lui, à isoler cette expérience du *Silence* qui, elle, remonte chez Valéry à 1892. Oui, il faut retrouver cela dans la correspondance Gide-Valéry et qui précède de peu le voyage à Gênes.

« A chaque minute vide, des millions électriques de *réactions* tristes et pures vous subliment et vous résument à un point géométrique nul, solitaire, où tout est, où l'on est absolument et comme jamais plus son seul et singulier *intime* ». Le curieux de tout ceci est que dans une lettre à Gustave Fourment, du 23 septembre 1892 et datée de Gênes, l'on rencontre, rapportée au plan affectif direct une brève méditation étrangement parente. Il s'agit de ce passage où Valéry révèle à Fourment une réapparition, celle d'une dame déjà rencontrée : « la veille exacte de mon départ (pour Gênes), et y songeant pour la première fois depuis des mois – au tournant, c'est son ombrelle qui d'une clarté diminuée et bien connue me la démontre, me laissant stupide, aveugle

à la grâce, à la beauté du charme... La structure de l'événement annulait même l'être et le mien qui le faisons». Ainsi prend-on sentiment de cette sorte de *vide* chez Valéry mais qui participe d'un tel état de raideur intellectuelle qu'il nè peut le mener en plein dans la vie directe, alors que ce sera particulièrement sensible, possible par contre en poésie :

Belle matinée, tu es peinte sur la nuit.
Matin délicieux, qui te peins sur la nuit.
Ces hirondelles se meuvent comme un son meurt.
Si haut vole l'oiseau que le regard s'élève
à la source des larmes.

Mademoiselle Lanfranchi nous parle dans son livre d'une expérience bien connue de l'enseignement spirituel yoghique qui est celle du *retournement*, à savoir que l'extrême intensité de recherche pour atteindre un certain but en vient à dépasser le but et à le *détruire*. C'est ici que le moi touche son point critique. L'orgueil de la recherche abandonne celui qui la conduit, une dilution se produit, c'est-à-dire l'énergie spirituelle vient à s'épanouir dans la donnée ou dans le monde qu'il vient de découvrir.

Mademoiselle Lanfranchi pense à juste titre, croyons-nous, que en dépit de la qualité privilégiée de son attention au problème quasi alchimique de la dilution du moi psychologique qui, obtenu, fait alors surgir le Soi qui est bien le Moi pur, parent de l'Un de Plotin, du Fond sans fond de la Dêité de Maître Eckhart et du *Vide* du Bouddhisme, Valéry n'a pas réussi à s'unifier.

Valéry n'a pas pu sortir du cadre de la pensée critique, de la pensée énumérative. Mais ce faisant il a néanmoins nommé cet *univers autre* où l'on ne pénètre que par un travail sur soi, créateur de ce précieux dosage en nous de distraction et d'attention, lequel nous livre la voie de connaissance et de sagesse. Il en résulte aussi pour Valéry une sorte de mystérieux bonheur et redécouvrir le Réel au sortir de quelque excès d'absence.

Le Journal des Poètes, avril 1959

Grandeur de Jouhandeau

Marcel Jouhandeau est peut-être avec Henri Michaux, l'un des écrivains les plus originaux de notre temps, l'un des plus inépuisablement originaux, dirons-nous. Nous nous rappelons nos lectures de ses premiers ouvrages, publiés voici plus de trente ans : la *Jeunesse de Théophile*, les *Pincengrain*, *Prudence Hautechaume* et *Monsieur Godeau intime*, où lui-même, en ce dernier écrit se préfigure, ou mieux peut-être s'invente longuement, intensément, minutieusement à travers un très savant refus du monde. *Monsieur Godeau* est riche des vertiges de l'extase ; de mainte extase. Dans sa bouleversante solitude, Monsieur Godeau se perçoit en quelque manière face à Dieu. Et l'on vient à penser ici à un jeu ou à une lutte à la fois silencieuse et ardente entre la solitude de Dieu et celle de l'homme. Monsieur Godeau attend les confidences de Dieu, semblable en cela à ce Muhidyn ibn Arabi, l'ésotériste soufi, qui pense que Dieu s'intéresse bien plus à l'homme qu'aux Anges, parce qu'il croit que l'homme lui apprendra bien plus de choses sur Lui-Même que ne feraient les Anges et que par là Il cherche à faire connaître à l'homme la vertu de tous les Noms qu'Il porte.

Les écrits de Marcel Jouhandeau sont issus, certes, les uns des autres, et là encore on peut se permettre une comparaison avec l'œuvre d'Henri Michaux. Il s'agit là véritablement de deux *initiés*, mais ils le sont différemment. Ils se sont différemment formés. Ce qui ne laisse pas d'être curieux d'ailleurs, c'est que l'un et l'autre se sont rencontrés dans les années vingt, à ce moment où Michaux, quittant Bruxelles, venait de s'installer à Paris, et où il obtint une place très provisoire dans l'école où précisément Jouhandeau enseignait.

L'invulnérabilité de Monsieur Godeau tendra pendant une certaine partie de sa vie à creuser son propre secret qui serait une recherche bouleversante d'un amour absolu lié à un sens très particulier de l'absence mais elle saurait se manifester, cette absence, par quelque signe ! Il y a, par ailleurs, au cours de la recherche de ce solitaire, des moments où le décor de l'Événement ou de l'Aventure prend véritablement toute sa portée. Il n'est que de penser à cet égard à certaines *descriptions* de paysages, oui, de *moments* de paysages, faites par Monsieur Godeau, lui-même.

Nous ne pourrions nous empêcher de citer ce passage de Monsieur Godeau tellement significatif d'une transfiguration des rapports des choses

entre elles et d'elles à celui qui les parcourt, transformation obtenue par la ferveur de la solitude.

« *Le dimanche est le jour où l'on franchit la porte des limites humaines pour vivre avec les statues. On regarde les images avec désintéressement et complaisance, et on imagine une parenté entre Dieu et les statues, entre les statues et soi. On se repose parmi des êtres de pierre, plus grands que nature et parfaits, on participe à leur immobilité, à leur sagesse, au jeu triomphant de l'ombre et de la lumière divine sur le front des Saints. Leurs mains sublimes et contemplatives et leurs pieds nus inaugurent le règne de la splendeur jusque dans les abîmes.* »

Mais il n'y a pas que Monsieur Godeau dans cette part sacralisée de l'œuvre de Jouhandeau. Il est d'autres doubles de Godeau pour lesquels il semble que Jouhandeau surveille toujours mieux une part d'inconnu, quelque nouvelle projection mystique, quelque rapport nouveau qu'il leur sera peut-être donné de découvrir avec l'invisible. Pensons ici au personnage vivant la bouleversante aventure de Astaroth, pensons à ce conte admirable, d'une merveilleuse puissance d'écriture et qui nous parut, lorsque nous le lûmes dans un numéro de la Nouvelle Revue Française de 1928, comme un point sensible de l'œuvre de Jouhandeau, ou encore à Brice Aubusson, l'*Amateur d'Imprudence*, fasciné par une certaine figure du vide, ou mieux par le vide de certaine *Figure* dont il tente cependant comme en un vertige d'imaginer les traits parce que le vide est spectral et qu'à travers lui peut surgir comme du fond d'un miroir magique tels Signes purs. Mais à d'autres moments cependant, Dieu se fait évident à l'homme. Il semble même qu'il soit contraint à se faire évident, de même aussi est-il peut-être contraint à l'éloignement par l'homme même, oui, de même est-il contraint de le perdre.

On a parlé assez curieusement de Monsieur Teste à propos de Monsieur Godeau, et l'on a rapproché la recherche de Teste qui est une projection valéryenne tendant à découvrir de nouveaux exercices de l'esprit et de la pensée, des recherches de Monsieur Godeau, *créateur d'éthique*. Il y a de la part de celui-ci comme une manière secrète de mesurer sa présence au monde en fonction de toute figure qui vient à surgir en son voisinage. Il est aussi un étrange roman de Jouhandeau où d'autres rapports sont créés. Il s'agit d'êtres qu'il a intimement connus dans une certaine part de sa vie. Aussi bien Monsieur Godeau dans *Opales* nous parle-t-il longuement, mystérieusement de Patrice et de la Duchesse. Patrice, ami difficile de M. Godeau, atteint par la mort de tous les siens, vient à épouser la Duchesse et bientôt se nouent des liens sacralisateurs, solennisateurs entre les trois personnages.

Mais Patrice se tue et à partir de ce moment, la Duchesse ne sépare plus Monsieur Godeau de Patrice, l'un et l'autre se veulent connaître, *reconnaître* aussi à travers ce Patrice. Et, plus tard, dans les *Carnets de Don Juan*, Monsieur Godeau, en voyage avec la Duchesse dans le climat mystique du Bayreuth wagnérien et dans la Vienne et le Ischl des Habsbourg d'autrefois, vivra l'aboutissement de ce problème à Weissenbach dans le Château de la Duchesse. Oui, Monsieur Godeau connaîtra une étrange épreuve, qui sera pour lui de vivre dans la chambre où vécut Patrice, lui-même.

A partir d'un certain moment de sa vie, de cette vie tellement élaborée, creusée en Château intérieur, une transformation se dessine. On a dit que cela avait commencé avec *Monsieur Godeau marié*, et sans doute faut-il penser ici à ce mouvement intérieur, étrange mais profond, modifiant l'état d'un être qui s'était jusque là porté aux limites de la présence et de l'absence, et qui se trouvant être choisi, élu par une femme d'un tout autre ordre que la Duchesse, par cette Elise qui maîtrise violemment le réel médiateur et immédiat, qui le maîtrise ou le trouble, et l'informe de son caprice, se voit imposer par elle une nouvelle mesure de l'univers.

Monsieur Godeau acceptera dès lors de se rendre vulnérable. Il se produira en lui-même une manière de désoccultation. Il connaîtra tous les vertiges de cette vulnérabilité. Si Elise fait entrer Monsieur Godeau dans un univers à elle, si elle le *livre*, dirons-nous, à *elle-même*, Monsieur Godeau lui aussi s'appliquera à étudier, analyser cet être, qui est une manière de bouleversante réponse que le Réel lui adresse, oui, une sorte de très troublante *réponse* à ses provocations, à ses tentations, à ses creusements de solitaire.

Monsieur Godeau, à présent, voit sa vie divisée. Était-il préparé à une telle division ? Ne s'était-il voué à bien des tentations où il entrait de l'extraordinaire ? Il est à présent envahi, occupé par une figure qui l'oblige à connaître et à subir ce qu'elle tient pour son accomplissement à elle. Il faut maintenant répondre, obéir au concret des choses. Il lui faut faire place en lui à une désolennisation, à une désacralisation, à un sacrifice, et à réappréhender l'univers à la fois par une extrême humilité et une extrême attention.

Ainsi le verrons-nous s'initier à cette nouvelle voie par le moyen de l'inépuisable, par le moyen d'une écriture souverainement inlassable, et qui, appliquée aux circonstances et aux objets les plus immédiats, reconstitue un univers plus limité, plus étroit encore, plus rigoureux que ne l'était celui des premiers livres.

Sans conteste, il y a chez Jouhandeau une faculté merveilleuse, au reste doit-elle être celle même du véritable écrivain, à savoir qu'il lui est donné de montrer vraiment êtres et choses. La force de Jouhandeau, sa puissance d'écriture consiste à établir l'irréductible originalité d'un être, et ce par une

longue contemplation et observation, par une précieuse limitation et continuité du regard porté sur cet être. Il y a là comme un secret de souveraineté. Jouhandeau a vraiment creusé l'être d'Elise pour nous le rendre signifiant. Et si elle a en Jouhandeau, dirons-nous, désolennisé Monsieur Godeau, lui a fait d'elle une figure dont on peut dire que les paroles qui viennent d'elle sont toujours égales à elles-mêmes.

Le Journal des Poètes, mai 1960

Eros et le Destin

L'un des signes éminents de notre époque aura été celui du réexamen, d'un réexamen portant sur les valeurs hiératisées, sur la connaissance de nos corps, de nos rêves, sur le passé immémorial de l'homme. Ou mieux peut-être, tels réexamens quelque peu antérieurs à l'immédiat de notre époque, mais qui prennent aujourd'hui tout leur sens, auront été à cet égard décisifs.

Pensons ici notamment à *l'éclaircissement jungien* et aussi à ces très curieux travaux d'une essayiste steinerienne : *Lotus de Païni* dont les livres, publiés entre '26 et '32, assez mystérieusement resurgissent à présent chez certains libraires répondant, dirons-nous, aux dispositions de l'époque. Tel de ces ouvrages en effet¹ nous montre *la femme, centre magnétique* des hautes époques du Passé, porteuse de germes spirituels féconds, donnant aux être humains l'arbre de la pensée et le lait mystique de l'imagination en faisant grandir les hommes au delà d'eux-mêmes, leur donnant les splendeurs solaires de son ventre et le mystère de son sang, où se constitue la conscience, l'universalisme et l'égalité morale de tous. Mais à la fin du matriarcat, *l'amazone* deviendra un type très spécifié de femme, un type qui avec le temps, et le développement peut-être systématisé des tendances guerrières, se marquera d'une sorte d'ascétisme très individuel qui la rapprochera de la nature de l'homme et qui fera qu'elle sera bientôt vaincue par l'homme sur le terrain, dès lors de la volonté libre.

De tout quoi, il résulte que l'évolution des inconscients de l'homme et de la femme en incidence à ces travaux, nous livrent aujourd'hui, tout autrement qu'autrefois, l'érotisme. Tout autrement certes et avec une gravité particuliè-

¹ *Pierre Volonté*. Les Editions Leymarie, 42, rue Saint Jacques, Paris 1932.

re bien que l'on y retrouve les oripeaux et éléments divers qui se montrent à travers toute une littérature clandestine : *fouets, cravaches, chambres calfeutrées, chaînes et fers*.

Cela a commencé par *l'Histoire d'O*, de Pauline Réage¹, histoire longuement et minutieusement préfacée par Jean Paulhan. Nul doute qu'un tel livre n'est possible que par le fait de l'expérience intérieure. Comment situer O, comment qualifier sa conduite, cet abandon total à autrui, à son amant et aux personnages qui le représentent, si ce n'est en fonction d'une expérience qu'elle souhaite pouvoir entièrement assumer. Pauline Réage, l'auteur de ce livre, auteur semble-t-il authentique du moins quant à sa qualité de femme mais sans doute inspirée par la méditation longtemps poursuivie de quelqu'un de proche, a bien compris que l'érotisme qui est de l'ordre du *fermé* comme l'est aussi la religion, fût-ce même sous son aspect exotérique, ne peut être forcé dirons-nous dans ses plus mystérieuses contraintes que par une expérience pesant entièrement sur l'intériorité du sujet qui s'y livre.

Dès lors, l'abandon auquel elle s'engage créera en elle une nuit efficace et périlleuse, une soumission lui ménageant les approches de l'absolu. Sans doute, O en se donnant à l'asservissement le plus poussé et le mieux ordonné qui soit dans la vie érotique, devient-elle pour elle-même précieuse transmutatrice d'une douleur en bonheur, d'une douleur en plaisir qui se fait bonheur.

Ainsi progresse-t-elle au cœur d'un univers qui semble se parfaire au fur et à mesure qu'elle y abandonne sa vie et les zones délicates de sa chair. En pareil cas en effet, la captation ne peut que prévoir elle-même, sans cesse, les moyens susceptibles de se compléter. Au reste, l'auteur du livre nous laisse clairement entendre que O n'éprouve guère de véritable angoisse à franchir le seuil de cet univers de la captation. Et c'est bien pour elle l'abolition de toute angoisse pure qu'elle recherche dans la situation qui lui est faite, bien qu'elle connaisse cependant la peur, la peur directe mais qui est tout autre chose que cette angoisse.

L'on a parlé à juste titre de climat de féerie à propos de *l'Histoire d'O*. Nul doute en effet que le récit de tels moments vécus par O ne puisse coïncider avec telles rêveries d'adolescente qui opérant par la voie d'une imagination affective raffinée et organisante, s'attacherait à préfigurer une représentation de cet épanouissement intime qui accompagne une humiliation érotique délibérément souhaitée chez celle qui en pourrait en effet toujours être l'objet, épanouissement qui tient du merveilleux et que l'être

¹ *A Sceaux*, chez Jean-Jacques Pauvert, 1954.

en elle, sans nul doute prévoit et pressent doué d'une qualité d'obsédante authenticité.

On sera touché de l'extraordinaire qualité d'attention selon laquelle O poursuit son jeu grave, de la bouleversante sérénité d'esprit avec laquelle elle encourt quelques périlleux supplices, mais il ne nous faut pas perdre de vue encore une fois qu'un tel jeu grave précisément abolit en elle toute angoisse. Le pacte accepté, d'une abdication totale entre les mains de ses amants, s'accomplit en elle cette transmutation suscitatrice d'un état d'étonnante cohésion intérieure et d'acuité perceptive, état que Monsieur de Sacher Masoch ne put que bien médiocrement nous suggérer jadis dans sa *Vénus à la Fourrure*.

Il y a un autre charme, un autre enchantement bien sûr pour O, qui est de céder à des compagnes, complices singulières de l'aventure, de l'expérience qu'elle s'est donné de poursuivre jusqu'à l'extrême de l'accomplissement, qui est d'être traitée en objet par elles, par ces compagnes, selon les dispositions que prennent à son égard ses deux amants essentiels, qui veulent parfaire en elle le confort de leurs plaisirs (mais ils l'aiment cependant comme à la limite des choses).

Mais il lui faut découvrir et vivre tous les nuancements de sa sujétion envers ces deux hommes, dont les rapports eux-mêmes sont d'une complexité grave, troublante, mystérieuse puisque se marquant d'absolu, à travers une parenté singulière ce qui nous fait évoquer telles figures jouhandéliennes : oui, celles de ces personnages qui creusent leur problème dans le roman *Opales* ou encore celles d'*Astaroth*, de *Manhattan* et de leurs compagnons : « Pourquoi René en présence de Sir Stephen, s'abstenait-il non seulement de la prendre, mais de lui donner des ordres ? » (Il ne faisait jamais que transmettre ceux de Sir Stephen). Elle lui posa la question, sûre par avance de la réponse. « Par respect », répondit René. « Mais je suis à toi » dit O. « Tu es à Sir Stephen d'abord ».

« Et c'était vrai, en ce sens tout au moins que l'abandon que René avait fait d'elle à son ami était absolu, que les moindres désirs de Sir Stephen la concernant passaient avant les décisions de René, ou avant ses demandes à elle. René avait-il décidé qu'ils dîneraient tous deux, et iraient au théâtre, si Sir Stephen lui téléphonait une heure avant pour relancer O, René venait bien la chercher au studio comme ils en avaient convenu, mais pour la conduire jusqu'à la porte de Sir Stephen, et l'y laisser. Une fois, une seule, O avait demandé à René de prier Sir Stephen de changer de jour, tant elle désirait accompagner René à une soirée où ils devaient aller ensemble. René avait refusé. Non seulement il avait refusé mais il avait averti Sir Stephen de la demande d'O, et devant elle, l'avait prié de l'en punir assez cruellement pour

qu'elle n'osât plus seulement concevoir qu'elle pût se dérober.»

Un prestige encore de cet ouvrage réside dans une écriture aux très subtiles précautions. Oui, mais qui tendent surtout à faire qu'elle ne paraisse pas trop s'occuper d'elle-même, cette écriture. Elle sacralise gestes et mimiques, intégrant aux religieux cette ascèse qui s'inspire de la voie nocturne et qui a permis à O de créer sa mystique.

Mais voici *Fort Frédérick*¹ de Madame Françoise des Ligneris. L'on ne peut éviter de penser que l'auteur de ce curieux roman ne l'ait écrit en manière de sourde réponse à l'*Histoire d'O* : mais les rôles des partenaires sont ici inversés, et par contre nous nous trouvons dans un climat fortement psychologisé, et où l'insolite est sans cesse en incidence directe avec les circonstances quotidiennes, avec l'immédiat de la vie, ce qui est de toute évidence loin d'être le cas des circonstances hautement sacralisées de la vie d'O, fortement protégée contre le dehors. Le héros masculin de *Fort Frédérick*, Jean Gédéon, n'a d'ailleurs nullement souhaité de vivre l'étrange ascèse qui lui sera imposée par cette Anne de Sarre qui soudain le découvre, réfugié dans les escaliers de sa gentilhommière, haletant, ayant échappé aux gendarmes après une poursuite de plusieurs jours.

Pourquoi ne déroberait-elle pas cet assassin de petite fille aux policiers, puisque le problème lui est présenté par ceux-ci comme une sorte d'enjeu ou d'épreuve ? Aussi bien cela lui réussit-il à miracle ! Anne est une femme lucide et dont la lucidité ne fait que croître. L'on a dit de ce roman qu'il était conçu en manière de piège puisque rien de flagrant en effet ne paraît devoir préparer le lecteur des quatre-vingts premières pages du livre aux surprises de la suite. Si ce n'est cependant ménagées çà et là, des notations sur le destin affectif tout d'orgueil blessé de Anne de Sarre. Ces notations ne livreront toutefois leurs conséquences *de situation* qu'à partir du moment où Jean Gédéon ayant manqué son viol, se trouvera mis à la discrétion de celle dont le moindre signe de faiblesse eût par contre pu faire sa victime. Mais la pauvre force virile de Jean Gédéon, sa pauvre force d'assassin s'écroulera sous la puissance d'un regard que rien ne dérange ou ne trouble, et une expérience bouleversante commencera alors pour celui qui tout en l'acceptant et en la devant accepter ne l'eût sans doute jamais imaginée telle.

Mais le problème se pose de travestir Jean Gédéon de telle manière que nul soupçon désormais ne pèse sur sa présence à Fort Frédérick : « Une singulière camériste apparut dans laquelle il eût été impossible de découvrir Jean Gédéon. Un nez fin et accusé découvert dans le placard du grenier,

¹ Grasset. La Galerie Paris 1957.

remplaçait son nez écrasé. D'impeccables bandeaux noirs encadraient sa tête. Sur la robe noire descendant à mi-jambe se nouait un tablier d'autrefois au bavolet finement brodé. Mais le clou du déguisement consistait en de minuscules boucles d'oreilles dorées dont la fragilité et la futilité contrastaient avec l'aspect lourd du visage».

Sans doute Anne de Sarre n'est-elle point du tout érudite en Amazonat. Par trop actuelle et ignorante des données traditionnelles de cette institution, elle ne songe pas à faire porter à ce Gédéon qu'elle veut féminiser psychologiquement, l'anneau fixé à la jambe gauche qu'imposaient à l'homme qui leur était soumis les Lybiennes dont les fondations guerrières étaient considérables sur tout un vaste territoire situé à l'Ouest de l'Égypte, elle-même, cette Égypte très profondément marquée de matriarcat puisque l'on y portait processionnellement dans les grandes solennités, un *sein d'or* telle une coupe, remplie de lait, à côté de la main gauche d'Isis, symbole de la justice.

Jean Gédéon n'a donc pas choisi son destin. Mais s'est trouvé de certaine manière *choisi* lui-même et contraint de découvrir et de connaître la voie d'abnégation, celle que nous indique en somme sous tous ses nuancements l'Arcane XII des Tarots. Oui, l'assassin de petite fille est contraint de découvrir et de connaître l'amour révérentiel tandis que Anne de Sarre se change lentement en elle-même, s'accomplit, se conquiert, et sur le point de s'abandonner à quelque merveilleux cousin, décide, si l'on veut, de répondre à *son choix*, de rompre avec cette camaraderie, cette fraternité charmante que représentait ce cousin Sébastien trop lié au monde de son enfance et de son adolescence. Non, elle ne se sent pas faite pour les jolis sentiments. Pour la trop grande sécurité de conscience, non plus que pour les petites joies de l'union paisible. Elle n'est pas une héroïne de sentiments anodins. Obscurément, rêve en elle l'immémorial féminin, obscurément car, une fois encore, elle est amazone moderne, et par là ignorante sur le plan de sa conscience claire de tout ce qui a pu concerner l'Amazone antique qui put créer une culture, une culture qui pénétra l'homme de sa stabilité, de sa continuité, et qui le rendit apte à assumer plus tard son rôle de lutteur libre (il semble bien en tout cas que *les profondeurs de l'esprit sur lesquelles l'homme a établi ses champs d'intériorité viennent des vieux temps féminins*). Mais l'amazone Anne de Sarre ne peut que décider de construire sa vie avec une silencieuse impudence sur la soumission et l'amour de son captif, lequel accueille comme don l'esclavage où il entre, esclavage qui modifie entièrement sa durée intérieure, et singulièrement le garde à jamais de tout effort qui n'aboutirait pas.

Soulignons encore que malgré sa modernité, l'amazone Anne de Sarre, retrouve avec *Fleur de Mai*, le cheval qu'elle se plaît à monter chaque matin

pour sa promenade, tels rapports sensibles qui évoquent très lointainement il est vrai et à peine, le silencieux dialogue de l'amazone antique avec la bête qu'elle a conquise et qui lui livre sa force dans l'occulte.

Avec *Aux Pieds d'Omphale*¹ de Henri Raynal, nous retournons à la sacralité, à une sacralité surréalisante. L'on a pu voir un fragment de ce livre publié dans le cahier 2 du *Surréalisme même*, revue publiée par le même éditeur. Il y a quelque vingt ans cependant, les tenants du groupe surréaliste eussent-ils donné crédit à une expérience érotique dans laquelle un homme pouvait faire à tel point abandon de sa liberté et de son prestige, par amour même de la femme? Sans doute Eluard pouvait-il fermer son regard dans le regard de celle qu'il ne cessait d'inventer pour se surprendre, se séduire, se charmer ou se menacer, mais il semble bien que personne au sein de ce groupe n'ait voulu à tel point depuis lors marquer, et avec un tel air d'évidence, son désir et son souhait de renoncer à faire sa proie de la femme pour être bien plutôt la sienne, comme Henri Raynal s'est autorisé à nous le signifier.

Il est vrai que la pensée surréaliste elle-même a abandonné peu à peu le plan de la revendication politique et sociale directe telle que par exemple elle fut à plusieurs reprises formulée par Breton dans maints textes et manifestes jusque vers la fin de la guerre d'Espagne. Par la suite et de plus en plus interviennent dans le groupe de nouveaux éléments amenant d'autres pensées et créations et l'on voit croître le courant ésotérique à l'intérieur du surréalisme et l'on voit aussi la femme se créer mieux dans les écrits ultérieurs de Breton comme dans ceux de quelques surréalistes n'ayant pris contact avec le groupe que dans les premières années d'après-guerre. Il semble qu'elle ait gagné dirons-nous, en ambiguïté ou mieux peut-être qu'elle ait retrouvé le monde dans la pensée et les songes de certains tenants du groupe surréaliste d'aujourd'hui; un monde où elle ne cesserait de *regagner* d'antiques privilèges. Altière, elle peut, redécouvrant en elle l'immémorial de son pouvoir, créer en l'homme un rêve d'abandon. « Pourquoi la force virile ne viendrait-elle pas, confondue, s'incliner devant celle, magnifique, qui éclate d'une poitrine déployée, rejetant les épaules en arrière, qui jaillit d'un tel épanouissement? Pourquoi cette force ne se désisterait-elle pas devant la grâce tout court et entre ses mains, pourquoi n'accepterait-elle pas de reconnaître enfin cet empire que la grâce a sur elle? »

« Le sort en est jeté. Nous voulons que notre éblouissement jamais ne cesse. Ta beauté exige qu'on se subordonne à elle sans tarder, non pas comme

¹ Chez Jean-Jacques Pauvert, Paris 1957.

à regret, mais qu'au contraire, dans un don total de soi, un sacrifice entier, on croule, impatient, l'on se précipite, pour se soumettre, à tes pieds. Voici nos armes que nous y déposons. Brise-les afin que nulle tentation de ressaisir notre liberté ne subsiste en nous».

Ainsi médite et écrit *Luc*, sur le point de se livrer à *Mathilde*. *Luc* aussi est pris par le vertige du choix, (mais d'un choix qu'il a délicatement, savamment suscité), oui, pris par le vertige qui lui vient de ce que *Mathilde* le fait devenir étroitement complice, éperdu complice de son triomphe sur lui, par le vertige d'être à la fois le prêtre et l'esclave de cette femme.

L'on hésite cependant, l'on se retiendra d'admirer, les moments où *Mathilde* livre *Luc* à *Lina* entrée au service de *Mathilde*. Y aurait-il là déviation de l'expérience ou de l'aventure? D'avoir voulu rapprocher à tel point réel et mythe, l'auteur est bien près de faire trébucher son livre.

Synthèses, octobre 1957

Faint, illegible text covering the majority of the page, likely bleed-through from the reverse side.

Faint text at the bottom of the page, possibly a signature or reference.

POÉSIE
ET LANGAGE

POÉSIE
ET LANGAGE

Poésie et langage

Nous savons tout ce que nous devons à la liberté, les séduisantes surprises qu'elle nous propose ou nous donne. Mais nous ne pouvons longtemps nous dissimuler non plus l'inquiétude où elle nous engage. La poésie de ces derniers trente ans s'est livrée, il faut bien le dire, à toutes les séductions, nous a aussi atteints de quelques surprises merveilleuses, magiques.

Nous avons connu le vertige de l'écriture automatique, liée à l'expérience surréaliste des années 20 à 23. En levant les contraintes de la méditation serrée, discursive, André Breton impliquait les zones immédiates de la conscience dans le jeu du langage, d'un langage dont on prenait enfin sentiment de la liberté, de la spontanéité qui étaient siennes, d'un langage ayant aussi, si l'on veut, ses couleurs et ses pouvoirs qui, parfois, échappent à l'homme.

Breton et Eluard ôtât, à cette époque, en quelque manière établi ou, mieux, révélé, par le jeu au reste surveillé, de l'écriture automatique, un rapport authentique de l'homme à lui-même, et de l'homme au langage. Un tel rapport faisait sortir violemment l'homme pragmatique, nous dirons du monde de l'usage, de l'utile.

Il était entendu que ce langage libéré devenait propre à tous. L'on en devait déduire que tout homme pouvait, s'il le voulait, s'il était tenu au sens de son espace intérieur, s'écouter lui-même, écouter en lui le langage de ses secrets, suivre les prolongements associatifs les plus audacieux de ses sentiments et de ses pensées. Ainsi convenait-il de suivre les mots, de se livrer à eux, de leur vouer toutes nos ressources intérieures.

Mais, dès l'instant que l'on entamait la partie sur ce plan de l'écriture automatique, l'on en devait nécessairement venir à une préoccupation d'efficacité : une telle égalité de débit, une fois les premières étapes de découverte dépassées, épuisait ses énergies. Et pourtant, ce moment de découverte fut

capital. Parce que l'écriture automatique était une sorte d'événement absolu, un événement d'intégral accomplissement. Il révélait ce point de l'esprit, « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessaient d'être perçus contradictoirement ».

Breton, en formulant de cette manière le propos de sa découverte, marquait son désir de voir l'homme réintégré à lui-même, et tenu d'une présence de soi-même au monde, de l'ordre de celle qui fut peut-être rêvée et voulue à la fois par Martinez de Pasqualys et ses Rose-Croix de 1760. Il y a là un problème de saisissement de soi, une « opération » comme l'on disait dans les milieux d'initiation du XVIII^e siècle, qui ne laisse pas, en effet, de se rapprocher des « passes spirituelles » de Martinez et de ses disciples.

Mais il était évident, avons-nous dit, que les mots de l'écriture automatique, que les phrases, peu à peu, de cette écriture, viendraient à quitter le plan du sujet, de l'être intérieur, de l'être intériorisé, pour se faire eux-mêmes objets d'exercice. A partir de là, il n'était plus possible de se laisser guider par eux, sous peine alors d'entrer dans le plan de la rhétorique telle que Paulhan l'envisage en ses *Fleurs de Tarbes*. D'où venait alors la nécessité, pour les surréalistes, de procéder à un grand effort de recherche poétique ou littéraire. Pour se vouloir agissants, efficaces, pour conférer à leur expérience, à leur aventure, leur vérité, leur authenticité, pour *maintenir* cette authenticité, il leur faudrait surveiller toujours plus aussi les moyens de leur écriture. Il leur faudrait pouvoir montrer les choses, il leur faudrait écrire pour témoigner de la condition de l'homme au monde, pour faire prendre, à l'homme et à eux-mêmes, sentiment de sa condition et de son destin.

Ainsi donc, les surréalistes, après avoir voulu quitter violemment, et à juste titre d'ailleurs, la littérature, se virent-ils tenus de demeurer particulièrement attentifs à leur écriture, à ses effets, à ses possibilités.

C'est que les mots, nous le savons, ne se marquent pas toujours de même densité, de même signe. Il en va, par ailleurs, ainsi, également, des idées. Les uns et les autres se rendent parfois singulièrement vulnérables. A d'autres moments aussi, l'on dirait, peu s'en faut, que mots et idées viennent à se rêver eux-mêmes !

Mais le problème, sans aucun doute, vient de plus loin encore : il n'est, en réalité, jamais question de poésie faite en commun, de poésie faite par tous. L'esprit poétique demeure étroitement et profondément lié à celui qui cherche ou veut la poésie. Mais par la mise en jeu de ses ressources personnelles, il convient de marquer aussi que le poète atteint un plan, un étage de sa conscience où cette qualification personnelle de ses ressources

perd tout sens réductible. C'est qu'en vérité, par la poésie, le créateur, le poète ont pu atteindre un état d'intégration à eux-mêmes pleinement valable, qui leur fait oublier le *je*.

Il y a, chez le poète, à la fois un désir et un souci de langage et de silence. La parole du poète, en réalité, prend appui sur un silence densificateur. La clé du poème, celle du moins de son efficacité, nous est donnée, non point en définitive par une liberté de langage qui ne laisserait pas de se ruiner bientôt elle-même, mais bien plutôt par une réorganisation des mots au cœur d'un dispositif poétique que le créateur éprouve être pleinement justifié pour son entreprise.

Une telle réorganisation use de vers ou de prose. Mais il est évident que le sens du poème, que les mots du poème ne se couvrent point autrement que de leurs possibles. Ces mots, ces paroles, ouvrent pour nous le monde. Mots et paroles, ne l'oublions point, qui sont quelquefois tirés du langage de l'utilité immédiate, du langage le plus pragmatique qui soit.

Mais ils sont, par la vertu de l'opération poétique, violemment ou discrètement décalés. Ils se voient placés sur un plan entièrement nouveau, apragmatique. Ces mots, ces phrases, ces vers, se revêtent d'un sens qui ne se détachera plus désormais d'eux-mêmes. Ils n'ont plus à se séparer de quoi que ce soit. Ils n'ont plus à se séparer d'une chose, d'une utilité quotidienne. Au contraire, il leur faut les révéler, les surprendre et quelquefois les fonder.

Le poème efficace sera donc celui qui nous donnera à penser, par ses mots, par ses phrases, par ses vers, qu'il lui est possible de nous amener vraiment au plan d'existence et de vérité qu'il s'est donné à lui-même. Ainsi la signification d'un poème valable devra-t-elle, pensons-nous, de manière sous-jacente ou par réffet, nous parler de la situation de l'homme, de son *paradoxe*, de sa mise en cause, de sa chance, aussi, de se voir relié au monde et à lui-même.

Ainsi le poète, l'écrivain, ayant cherché à échapper à la littérature, y reviennent-ils nécessairement, par le souci d'être efficaces, de montrer les choses et la vie, de communiquer leur message. Mais ils n'y reviennent pas simplement.

Peut-être serons-nous fondés à dire que la portée de l'expérience de l'aventure surréaliste aura été, au moins, de marquer la nécessité pour le poète de poursuivre son expérience en homme lié à ses problèmes, lié à une voie de connaissance et de mystère, et non en littérateur voué à ses exercices.

Ainsi le poème, pour *être* vraiment, pour qu'il se puisse dire ou faire, doit-il être à la fois écriture serrée, créée, concertée, efficace, et se situer aussi, cependant, en un point hors de la littérature, en un point d'où les mots, les phrases, puissent se rompre et en quelque manière, assurer leur hécatombe,

s'ils cessent de témoigner de leur aventure, de leur rayonnement, de leur vérité, de leur plénitude.

Témoignage sur la poésie du demi-siècle, 1952

Construction du miroir

Les mots dont nous usons pour parler, pour écrire sont singulièrement privés d'innocence. Il est étrange que les poètes puissent croire sérieusement nous assurer du sentiment qui les tient, en nous le disant, en nous le soulignant, ce sentiment, à l'aide de mots qui à leurs yeux se doivent d'être justes, efficaces et liés à la réussite de ce qu'ils éprouvent. Rien n'est plus singulier en effet que l'expression poétique d'un sentiment, d'une idée. A quoi tient sa réussite, son rayonnement? A quoi son échec?

Nous savons qu'il ne suffit pas de se tenir à une certaine hauteur de vue pour rien montrer. Et non plus de déclarer que l'on saute hors du possible pour joindre l'impossible. C'est que les mots pour être efficaces, doivent éviter de croire nous donner, nous livrer les choses en se tenant en quelque sorte face à elles. L'on n'a guère suffisamment souligné jusqu'ici que les mots, s'ils ont pouvoir de faire apparaître les choses, peuvent aussi, en s'y prenant de certaine manière, les faire disparaître, mieux peut-être, les vider singulièrement de toute densité particulière.

En quel univers étrange vivons-nous où les mots qui veulent joindre leur objet, bien loin de les atteindre, les effacent? Rien ici ne saurait être négligé par le poète dans le sens du creusement, dirons-nous, de la phrase ou du vers.

Il semble au reste que peu de poètes se doutent ou s'aperçoivent du genre de réalité qui concerne le langage du poème, à savoir qu'il ne peut acquérir cette réalité que dans le sens du tout, de l'ensemble même du poème. Au reste cette réalité se trouve-t-elle être à tout coup menacée, car nous nous apercevons que le moindre voisinage verbal insolite, suspect, ruine son évidence.

Ainsi les mots sont-ils pour le poète, peu s'en faut, la pire menace qui puisse être. Sans doute lui faut-il bien se persuader qu'en écrivant, il ne met pas en mouvement tels signes naturels, susceptibles de communiquer directement la connaissance des choses. Mais il lui faut aussi se persuader du contraire, à savoir que s'il écrit, il n'use pas davantage de signes conventionnels, mais qu'il se lie bien plutôt à un pouvoir. En parlant de son poème ou

en l'écrivant, le poète court tous les risques puisque à tout coup la parole qui fait image ou action peut montrer ou détruire cette image, cette action.

Comment venons-nous à lire un poème ? Nous pressentons qu'il faut au poème, pour *tenir*, demeurer à une certaine distance de notre lecture. Mais de quel ordre doit être cette distance ? Elle se doit de situer, dirons-nous, l'œuvre en sa position de commencement, de recommencement, de surprise. Elle doit pouvoir maintenir intégralement le mystère de son rapport avec le point de départ, d'origine, avec la source même de sa création. Il semble qu'en réussissant à établir cette distance, les mots, le langage du poème, de l'œuvre, se peuvent à peu près sauver.

Ainsi se crée, se forme l'intimité entre le texte et son lecteur, entre le lecteur attentif et l'écrivain, l'œuvre qui lui est soumise. Oui, cette intimité est liée à la qualité de distance qu'un tel texte maintiendra à l'égard de sa source. Et ceci ne saurait sans doute se concevoir sans rejet ou refus, de la part du poète, de tel réalisme qui est, lui, trop souvent tenu pour l'équivalent du Réel en littérature et en poésie.

En vérité, les mots du poème, du texte poétique se doivent de stimuler chez le lecteur quelque inépuisable méditation relative à l'univers intime du poème.

Il faut reconnaître que la poésie de notre temps, celle qui se donne pour liée aux courants de pensée qui ont construit ou isolé nos valeurs, il faut reconnaître que cette poésie a très souvent compris que l'image en elle, pour être efficace, pour, en quelque sorte, s'exiger elle-même, ne saurait figurer telle ou telle pensée, mais qu'elle est bien plutôt vouée à répondre de la tension dont se marque l'esprit du poète, du créateur qui par là nous reporte à chacune de ses pensées.

Le poème devient donc un réel hors du réel même et qu'il nous faut méditer, creuser pour en éprouver la saveur, pour éprouver ce côté hors d'atteinte des circonstances mêmes du poème, ce côté qui nous séduit, qui nous trouble, puisqu'il s'agit de détails, de sourires, de gestes désormais inatteignables pour nous, inatteignables, oui, parce qu'étant de par leur situation poétique, lieux et points d'un dépassement essentiel à la réussite, à l'accomplissement, et pour finir, au maintien même de l'œuvre.

Ainsi ne pouvons-nous atteindre ou communiquer que par diversion ou creusement. Il n'y a donc de réalité pour le poème, pour le langage du poème que s'il est un réel hors du réel même. Et pour que le poème soit tel, il faut que son auteur évite avant tout de croire qu'il lui suffira de dire, de décrire ou de suggérer — ce qui est seulement une autre face d'un identique problème — pour qu'il ait créé, établi son miroir magique.

Nous avons parlé de diversion, oui, car il est possible à la parole, au

langage d'aménager soudain par détour, par surprise, tel surgissement de présence des objets du monde. Mais pour obtenir vraiment *cette distance, ce dépassement magique* des données du poème au cœur du langage qui l'établit, il convient que les mots soient capables de produire une première destruction de la matérialité des choses incluses au poème, puis, par leur pouvoir particulier, de ruiner aussi cette destruction même, de réévoquer, de susciter à nouveau, de ramener ces données, mais alors comme au centre de quelque miroir et d'où on les doit éprouver à tout jamais en leur inatteignable présence.

Alors seulement le langage du poème nous apparaît renforcé, vraiment constitué et comme intégrant enfin aux objets du poème ainsi restitués, le mouvement même des méditations de leur auteur.

Poésie et langage, 1954

Jean Paulhan

Jean Paulhan a abordé le problème du langage par l'étude des *Proverbes malgaches*, par l'étude de ces Hain-Tenys, sortes de poésies orales créées à l'occasion des jeux de disputes très particuliers, qui se pratiquaient encore à la fin du XIX^e siècle à Madagascar.

On comprend immédiatement ce qui devait attirer ici la curiosité de Paulhan, ce qui devait séduire son attention à l'égard de telles productions : le fait notamment que ces sortes de poèmes étaient composés d'une partie claire, le plus souvent descriptive, et d'une partie obscure, métaphysique et proverbiale, et que, au cours des disputes auxquelles il assista ou que l'on reproduisit devant lui, les éléments obscurs intervenant brusquement étaient prononcés avec une autorité particulière, et pouvaient *seuls* assurer la victoire de l'un des interlocuteurs sur l'autre.

Paulhan a écrit sur sa découverte des Hain-Tenys, telles pages fort attachantes. Il y montre que les parties «proverbe» de ces poèmes oraux, après une certaine expérience d'auditeur, lui étaient apparues non plus comme incantations ainsi qu'il en avait été les toutes premières fois, mais que, au contraire elles se révélaient nettement intentionnelles et savamment dosées par les récitants de ces joutes. Ainsi le langage et l'expression se présentaient-ils à notre observateur singulier, attentif non plus comme un milieu inerte et transparent, «comme une vitre laisse au paysage son ordre

et ses mesures, mais bien comme un milieu spécifique, possédant ses lois propres de réfraction, et nous montrant à l'envers, telle une lentille fait les objets et les personnages, chaque événement de l'esprit».

Cette expérience vécue des Hain-Tenys devait amener plus tard Jean Paulhan à porter plus loin, bien plus loin sa méditation sur le langage. On en retrouvera les signes dans *Jacob Cow* publié en 1921 ; nous ne saisissons ni les mots, ni la pensée et nous sommes toujours victimes d'un abus en raison même de la force préalable qu'il engendre. Telle est, peu s'en faut, la thèse présentée par l'auteur, thèse qui sera réexposée dans les *Fleurs de Tarbes*, mais, cette fois, sous la forme d'un conflit intellectuel profond dont on ne saurait éluder les termes. Il s'agit d'une joute incessante des pensées et des sentiments avec les mots et les nuances. Il s'agit d'étudier selon des lois presque taoïstes d'une méthode particulière, le jeu des Terroristes et des Rhéteurs. Le critique terroriste reproche au rhéteur d'aligner des mots au rayonnement épuisé, des mots trop usuels, vides de sens, superflus.

L'on verra donc, au seuil de toute œuvre, le critique terroriste poursuivre le cliché lieu commun. Mais il faut essayer de distinguer ce que peut être ce cliché. Bien qu'il apparaisse *commun*, mot pur et simple, Paulhan découvre bien plutôt que c'est « une phrase qui nous trouve oscillants et divisés, qui nous jette suivant les illusions de l'incertitude entre les sens les plus divers qui soient, et comme un monstre de langage et de réflexion ». Sans doute s'agit-il là d'une vérité dangereuse pour la Terreur, exactement la seule vérité propre à la ruiner, et qu'elle cherche d'ailleurs à tout prix à cacher.

Il suffira donc pour rendre aux clichés, droit de cité dans les lettres, de les priver de cette ambiguïté, et pour cela de les tenir effectivement pour clichés. Nous passerons alors de la Terreur à la Rhétorique. Puis l'on substituera une rhétorique commune aux innombrables rhétoriques individuelles. Il deviendra possible de parler, d'écrire pour se faire vraiment entendre, pour se convaincre l'un l'autre. Mais comment l'imposer et la proposer, cette rhétorique ? Ne retombera-t-on point dans la Terreur ? Tout ici est infiniment complexe. A ce stade de la recherche, l'on fait pourtant une nouvelle observation, c'est que l'écrivain, consentant au lieu commun et le soumettant manifestement à quelque dépaysement, pourrait témoigner par là de son souci de l'idée. Il poursuivrait à l'abri du lieu commun de précieux travaux de pensée.

Il semble que la *Clef de la Poésie*, qui fait suite aux *Fleurs*, nous livre vraiment le secret de la position paulhanienne à l'égard du mystère de la poésie et des Lettres. Elle est parente, ainsi que nous le laissons entendre déjà, des méthodes taoïstes, pour lesquelles la seule manière de réduire un mystère, c'est de le vivre ou mieux de l'imiter dans sa dialectique profonde,

c'est-à-dire d'avoir la perception parfaite du mouvement intime qui sourdement travaille et préside à son évolution d'un point à un autre, d'un moment à un autre moment de sa vie propre, de son cours.

Mais il y a une œuvre d'imagination à étudier aussi chez Paulhan, œuvre liée à des prolongements psychologiques, à tels prolongements qu'implique bien sa position même à l'égard du langage. Nous ne nous créons intérieurement que par la résolution de nos ambiguïtés les plus sourdes et obsédantes à la fois. Ainsi en va-t-il du héros de la *Guérison Sévère* : Jacques, qui a trompé sa femme Juliette, tombe gravement malade. Les rêves minutieusement décrits, « racontés » par Jacques, mais « racontés » pour lui-même, se présentent tout d'abord sous un aspect d'évasion périlleuse, absorbante, énigmatique, et ne se transformeront qu'à partir du moment où Jacques aura fait l'aveu de sa faute à sa femme. Alors ils reprendront leur caractère de rêves véritables et selon des lois très subtiles, selon des lois mystérieusement attentives à elles-mêmes, elles l'aideront à guérir. Ainsi en va-t-il également d'*Aytré*. Deux sous-officiers coloniaux, le narrateur et Aytré, escortent à travers tels paysages de Madagascar, un convoi de femmes sénégalaises. Ils font halte dans un village où vit une Française, Raymonde Chalinargues, que tous deux connaissent. Pendant leur séjour, elle est assassinée. L'enquête n'aboutit pas, et le convoi reprend sa route. C'est Aytré qui tient le journal de route. Et c'est en lisant ce carnet, en méditant sur certains de ses passages, que son compagnon décide à coup sûr qu'Aytré est le meurtrier de Raymonde, car à partir du moment du crime, le journal est devenu un journal véritable, un journal pour instruire. Aytré ne se suffisait plus. Ce crime de la jalousie a été suivi par son auteur de quelque modification du sens du réel. Plus rien dès lors ne lui paraît ordinaire. Il éprouve qu'il vit, il éprouve qu'il est difficile de montrer un objet, un être, de les décrire lorsque tout pour l'homme redevient problème, existence, ou mieux *nécessité* de cette existence et nécessité d'une confirmation éperdue de ses liens, de ses rapports avec le monde.

Le *Pont traversé* est lié, lui, à l'ordre de la perception profonde, c'est l'histoire des rêves d'un homme obsédé par les reproches d'une femme qui l'a quitté. Mais dire cela n'est pas restituer grand chose. Non, ce qui touche vraiment dans cet écrit c'est une sorte d'insensibilisation de l'amour par le rêve, dans le sens où l'on parle d'une anesthésie par la drogue, et à la faveur de laquelle, l'être amoureux, dont la pensée n'est plus dérangée par le réel, opère en rêvant, une intériorisation constante de son amour, un approfondissement, un progrès de sa perception tellement poussé, qu'elle semble se suffire à elle-même. La façon dont s'amorcent, au début, ces rêves, est déjà significative à cet égard.

L'entretien sur les Faits Divers est un curieux petit livre. C'est en somme une suite à ce *Spectateur*, une reprise des problèmes de ce *Spectateur* que Paulhan publia sous forme de feuilles volantes en 1913 et 14. Le *Spectateur*, ici, Paulhan dans son entretien avec Martin Guelliot, s'attache à marquer ce que nous peut révéler une raison attentive, ou mieux, peut-être, ce qu'elle se révèle à elle-même.

Mais il nous faut aussi parler de l'action de Paulhan dans les Lettres, de ce que fut cette action à la *Nouvelle Revue Française* et à *Mesures*, de ce qu'elle est aujourd'hui aux *Cahiers de la Pléiade*, qu'il est seul à diriger.

L'étrange rigueur et la limitation des recherches de l'expérience paulhanienne ne sauraient faire oublier que chez Paulhan existe une hantise de ce qui lui est étranger, et qui a ses secrets de pureté, d'originalité, d'insolite.

C'est ce qui nous doit éclairer sur l'attention, la qualité d'attention de Paulhan à l'égard d'œuvres extrêmement divergentes, mais dont les lois d'accomplissement sont liées à tous les savoirs de l'écrivain, c'est-à-dire à ce qui est aussi non-savoir dans le savoir.

L'on a dit parfois que, pour Paulhan, la littérature était une sorte de fête. C'est qu'elle est peut-être fondée en lui non sur un désir, mais sur une idée de la vie ou mieux sur une expérience du réel impliquant un refus de laisser se cristalliser les lois de la clairvoyance. Un tel refus chez Paulhan, nous le touchons justement dans le cas de certaines méditations sur la peinture. Pour percevoir et révéler l'efficace d'un tableau de Braque, Paulhan ne s'y prend pas autrement que dans *Jacob Cow*, lorsqu'il nous montre très précisément que nous ne saisissons vraiment ni les mots, ni la pensée : il désolennise le problème. Et s'il nous parle de l'espace de Braque, nous comprenons que le sens d'un tel espace est dans la surprise qu'il nous donne, dans une sorte de régénération qu'il nous présente de l'espace, et où les traits, les cernes, les signes et les tons, se forment, se créent, se défendent, s'imposent dans un climat d'épaisseur, de réalité, à la fois de caprice et de nécessité. L'espace de Braque est vraiment celui qui nous sépare des objets. Et les objets eux-mêmes se livrent au peintre *préalablement* à leur aspect pragmatique. Paulhan se devait d'approcher ainsi l'art de notre temps, de l'étudier, de l'aimer à la façon de quelque philosophe taoïste (ou de quelque mystérieux moraliste) cherchant à déceler le secret, qui sait, du créateur et son objet : joindre leurs rêves respectifs ! Il n'y a pas de *thèse* chez Paulhan concernant la peinture. Il s'agit, pour lui, d'étudier comment s'enchaînent les expériences d'un créateur.

Dans la maison de Paulhan sont rassemblés quelques exemples essentiels de semblables expériences. Il s'agit d'œuvres de Klee, de Fautrier, de Picasso, de Max Ernst, de Jean Dubuffet, de Wols.

Si différents soient-ils dans leur démarches créatrices, ces peintres montrent au moins ceci, qu'ils savent des choses échappant aux catégories, aux règles à l'intérieur desquelles la peinture, nous dit Paulhan, doit être pour l'esprit une joie qui se reconnaisse au moindre fil.

Paulhan nous touche encore, nous retient en ce qu'il nous donne le sentiment d'un écrivain d'une indépendance dont les signes, les traits ont quelque chose de réconfortant. Nous assistons chez lui par retour, au refus, au rejet des slogans et des réussites de langage. Il y a aussi que Paulhan n'attend pas qu'on lui donne raison ou que l'on justifie tel propos ou donnée qu'il énonce. Du moins n'attend-il point qu'on lui donne raison *sans mal* ou d'un ton trop sérieux, figé. Il pense que l'essentiel est d'inventer sans préjugés et d'éviter avant tout l'imitation et la combinaison par raison.

Synthèses, février 1953

Sur une orchestration des harmoniques de la parole

Pour un Malherbe, par Francis Ponge (Gallimard, 1965).

Ce qu'il faut admirer chez Ponge, c'est la manière selon laquelle il fait ressortir l'homme à travers l'œuvre. Il s'agit, bien sûr de certains hommes, de certaines œuvres. Quand il lui arrive de parler de Braque, par exemple, il nous dit que c'était un homme sans complexes, sans malaises, entièrement voué à son travail. Dans les années 50, là où il était arrivé, l'on eût dit, d'après Ponge, qu'il ne savait plus peindre. Il commençait par la lourdeur, par la maladresse, puis les choses se faisaient peu à peu, se dessinaient. Il éliminait progressivement ce qui était alourdissant. Il obtenait par là une sorte de madrépoire qui se détachait de lui, souverainement.

C'est que Braque et certains peintres de notre temps nous font comprendre profondément le travail des civilisations primitives, la manière selon laquelle les hommes de ces civilisations aimaient travailler la matière, leur façon de s'en prendre à la racine.

C'est en juillet 1952 également à Cérisy que Ponge, parlant de Proust disait comme la phrase proustienne tendait à joindre son objet en profondeur. Comme elle était liée à la durée même des moments importants de l'expérien-

ce proustienne. Il ajoutait que l'on devait reconnaître là une sorte de défaite de la poésie devant la prose, ce qui doit peut-être s'entendre de plus complexe manière.

Il y a quelques années, Francis Ponge nous avait donné avec le *Grand Recueil*, des textes représentant peu s'en faut, quarante années d'expérience personnelle et aussi, dirons-nous de goût et d'humeur personnels. C'est que Francis Ponge a eu toujours le souci de répondre à sa nature propre, à une sorte d'évidence personnelle qui se refuse à la métaphysique et à la mystique. Il nous souvient que au cours d'un entretien, il nous disait que ce qu'il voulait marquer à propos de Claudel, c'était ceci qu'il était un artiste, un créateur conscient et voulu et non un génie ivre et déchaîné tel que se le représentait l'opinion courante. Il n'insistait pas sur le fait que Claudel pouvait être aussi un dialecticien fort savant dans le maniement des idées parce que pour Ponge les objets ou telles parts ou incidences de paysages lui donnent beaucoup plus de bonheur que les idées, et emportent en lui une sorte de conviction à travers quoi le poète continue de s'élaborer, de s'établir.

Ce que Ponge doit certainement retenir de l'œuvre de Claudel, c'est par exemple, la manière selon laquelle celui-ci surprend et révèle comme le pourrait faire un botaniste d'une essence particulière le secret du cocotier ou du pin, comme il le fait dans *Connaissance de l'Est*.

Bien que Ponge le traite un peu rudement dans son *Malherbe*, il est cependant permis de penser qu'il place Claudel au premier rang de ces créateurs éminemment français qui comptent beaucoup pour lui.

Il est vrai que Francis Ponge parle selon son goût. C'est qu'il s'agit d'éviter pour lui une dogmatisation des valeurs. C'est qu'il s'agit d'obtenir par le langage, par l'écriture une désolennisation du figé. Il y a un accent matérialiste dans le langage de Ponge. S'il y a une approche immédiate de l'objet, les retouches sont aussi incessantes. La démarche de Ponge semble en poésie revendiquer une constante effervescence. Cela suppose chez lui une inquiétude curieuse relativement au langage, qui de certaine manière lui fait différence d'avec celle de Paulhan mais qui peut-être a été stimulée ou éveillée en lui par la méditation paulhanienne des années 20 portant sur les mots et sur les idées. L'on discerne mieux aujourd'hui à l'issue de la courbe d'accomplissement de la poésie de Ponge, cette démarche en quelque sorte virile et délicate à la fois qui lui est particulière et à travers laquelle l'on perçoit ce souci de ne pas se laisser impressionner par une beauté toute donnée de la nature. Ponge est en cela également éminemment cézannien. Il ne veut pas voir non plus ses textes en quelque manière, *terminés* par le langage, par un trop beau langage. N'existe pas non plus en lui le sentiment d'une hiérarchie dans les choses à dire, à révéler ou à réveiller. La Nature n'a pas à être

naturelle au sens pascalien. Elle doit demeurer en poésie à l'intérieur du langage, et il ne faut pas que le langage comme tel vienne à nous défaire, vienne à conclure notre texte en lui conférant une beauté que nous ne ferions que subir, supporter avec plus ou moins de grâce.

Oui, Ponge ne craint pas de penser et de parler matière car en lui s'est formé un sens souverainement vivant de la pensée matérialiste et aussi de la matière, de ses textures les plus fines, les plus mystérieuses, mais qu'il ramène toujours au possible, au dicible de l'expression poétique qu'il veut avant tout concrète, précise, sûre et pourtant libre, désolennisée.

Non qu'il ne se préoccupe des approches de l'impossible, il faut toutefois qu'il ne lui soit point étranger ; il ne le veut aborder autrement que pour disposer le plus loin qu'il se peut quelques points difficiles, à la limite de l'audace et de précautions qui relèvent en quelque sorte de lois créées, de lois intimes, oui, qui relèvent d'une élaboration créatrice fondée sur une sorte de jeu grave où clairvoyance et expérience poursuivent de longue date quelque attentif dialogue. C'est que chez Ponge, l'esprit de recherche et l'esprit de découverte demeurent en éveil mais liés absolument au vouloir du *faire*. Cependant il semble quelquefois que le poème soit avant tout poursuivi pour progresser dans la connaissance d'une matière ou d'un élément déterminé, le bois de pin par exemple ou l'oiseau, la grenouille, la danseuse. Il s'agit alors pour Ponge de faire coïncider langage et synthèse minutieuse d'observation.

Nous voyons donc s'élaborer ici une œuvre qui ne repousse certes pas le mystère, mais qui bien plutôt en quelque manière veut y aboutir. En réalité, ce mystère n'est pas acquis d'avance et proclamé. Il résulte du poème et de tant de mots *justes*, sûrs. Il ne s'agit pas pour Ponge de charmer ou de convaincre, mais d'obtenir une sorte de grandeur qui ne doive rien à ce qui est prévu de ce que l'on va écrire.

Nous voilà donc loin de toute emphase ou extase verbales. Mais n'est-ce point au profit d'une complexité heureuse et toujours croissante vouée à quel vertige d'exactitude. Ainsi est-il donné à Ponge d'avancer dans l'épaisseur du langage et des objets du monde.

Encore un coup, l'on voit toujours Ponge hanté par la nécessité de réobtenir le mot, de réobtenir ces mots par lesquels se fait le poème. Il s'agira dès lors de compromettre les mots par les mots, de les compromettre, il est vrai, étrangement, de les dévaluer, si l'on veut, par l'énigme. Mais l'énigme elle-même, en détruisant la signification la plus banale, la signification trop exacte et pauvre, la signification toute réductible du mot, fera découvrir ses dimensions secrètes, ses aspects structurels, de quoi produire un nouveau départ, à la fois matériel et irréductible. Le mot alors se liera tout autrement

à la chose. Il tiendra à se faire lui-même mot-chose.

Il tiendra aussi à redécouvrir les objets, les choses.

Cette essentielle préoccupation de Ponge touchant les mots devait plus tard l'amener à s'écarter du milieu surréaliste avec lequel il avait entretenu des rapports limités d'ailleurs à cette préoccupation même. Ponge ne pouvait suivre la pensée de Breton, ni les expériences médiumniques et poétiques des tenants du groupe. L'on perçoit aussi dès l'abord chez Ponge un refus de toute position ésotérique, un refus de toute méditation portant sur une redécouverte de l'Univers en fonction d'une récréation de « secrets perdus », sauf peut-être relativement à un certain sens qu'il a de l'alchimie transmutatrice. Pour Ponge les secrets de l'homme sont ceux de ses naissances. Mais ces naissances se refusent de répondre à telles questions obsédantes. L'angoisse est ramenée par Ponge aux développements physiologiques les plus directs qui soient. Ces naissances, ce sont les naissances de Ponge, d'un homme qui rêve l'homme plutôt lié, puissamment *distrain* par des choses, par leur matérialité nuancée, gonflée.

L'un des plus signifiants recueils de Ponge, on le sait, a pour titre *le Parti pris des choses*. L'on trouve quelques-uns de ses plus beaux textes, où les choses perdent leur plan pragmatique pour se rêver elles-mêmes ou se connaître. Car ici surgit cette donnée essentielle au mouvement profond de la pensée de Ponge, au mouvement de sa contemplation active: c'est que pour lui, la connaissance de l'objet ou de la chose, se passe nettement en dehors du social, et qu'elle résulte d'une certaine installation de l'attention de l'homme au cœur des choses mêmes, ou mieux peut-être, au cœur de la *dimension* de ces choses mêmes, de leur dimension réelle avec la surprise un peu précieuse pour le poète de percevoir cette *dimension*.

C'est que le matérialisme de Ponge se lie à un sens de la refonte, de la transsubstantiation. C'est le matérialisme magique de l'alchimie, d'une alchimie toutefois qui ne veut pas d'homme souverain, qui refuse une grandeur téméraire pour l'homme, qui veut au contraire le voir maintenu au cœur même de son expérience, de son contact avec les choses.

L'on sait que Ponge vit longtemps dans le Parti communiste, un parti magique, transformateur du Réel au sens riche. Il s'en est écarté depuis lors car, pour Ponge, les véritables valeurs de découverte se forment à partir de là où précisément, selon lui, ce Parti n'ose agir. Les valeurs se forment à hauteur de tel refus du donné que ce Parti n'ose assumer, à hauteur du refus de Cézanne notamment d'accepter le non élaboré, le non remédité.

Il faut que les mots du poème gardent leur pouvoir qui est une magie, cette magie tire de l'objet tels de ses éléments pour les établir, les fondre en une structure où l'objet se hante en quelque manière des reflets, des vœux, des

espoirs de l'homme qui le recrée. Mais quel est cet homme, ce poète ? Nous l'avons dit, il refuse l'angoisse. Rien en effet, chez Ponge, n'y veut faire appel. Il y a chez lui une initiation aux choses. Ponge s'adressant à l'objet se veut devant lui, débarrassé, libéré de toute explication réductible. Il faut que le rêve de l'objet et la méditation connaissante de l'homme se joignent ici de traits purs, vigoureux, justes. Il faut surtout que rien ne s'arrange au sens ordinaire, que l'expérience, la découverte aboutissent à de nouvelles paroles, au langage d'un poème sorti droit de ce silence de l'objet, et qui soit en somme l'objet ravi, mais ravi par un homme, un poète n'attendant sa réintégration intérieure que de cette sorte de réconciliation magique avec l'objet même qu'il appréhende et recrée.

Car Ponge refuse intégralement l'orgueil du mage. Il ne veut pas d'une grandeur de l'homme qui serait le prix d'une perte de contact avec les objets de l'univers. Aussi bien, souffre-t-il en tels passages de la *Psychologie de l'Art*, de cette sorte de primat démiurgique où Malraux parfois engage le destin du créateur. Ponge veut voir l'homme, le poète refuser les paroles qui le privent du concret. Pour Ponge les mots ne doivent pas se prendre pour autre chose que des choses.

Ce qui s'est marqué pour Ponge et notamment avec le temps et à travers le *Grand Recueil*, c'est un élargissement, une amplitude verbale, une générosité verbale qui confère à sa parole une tonalité spécifique mais structurée par des données que l'on retrouve à travers ses écrits et dont certaines se révèlent dans une sorte de troublant mouvement de désoccultation à travers ce *Malherbe* qu'il vient de nous donner et où se manifeste chez lui le goût d'une certaine révolution spirituelle qui doit se faire actuellement, dans une certaine mesure contre le surréalisme. Cependant, si Ponge s'est situé, dès l'abord bien sûr, à l'égard du courant surréaliste, l'œuvre de Breton n'a pas laissé de le retenir.

L'ordre de recherches que poursuit Breton en particulier depuis une quinzaine d'années n'est-il point alchimique ? Ne concerne-t-il point cette épaisseur du monde dont les secrets, les sous-jacences, mesurent l'aventure de nos recreations intérieures ?

Sans doute, chez Breton, cette démarche transmutatrice se lie-t-elle étroitement au passé proche ou lointain, à l'ésotérisme des dix-huitième et dix-neuvième siècles français, alors que chez Ponge elle se fonde sur les secrets de nos naissances.

Mais dans son *Malherbe*, Ponge donne le pas à son humeur et aussi à une altitude où se doit situer l'objet du poème. Assez curieusement, Ponge nous marque ceci que l'on doit mieux entendre Malherbe après les découvertes de Rimbaud et de Lautréamont et surtout peut-être après ce bouleversant

retour sur soi qu'effectue Lautréamont à travers ses *Poésies*.

La méditation de Ponge sur Malherbe s'élabore, bien sûr, à partir de toute l'expérience pongienne mais en méditant Malherbe l'on peut dire aussi que Ponge en est venu à se révéler lui-même, à nous révéler ses données intérieures et notamment cette sorte de virilité d'humeur et de ton, parfois qui est sienne aujourd'hui.

Cela ne se laissait point pressentir jadis de manière aussi nette bien que certaines proses des années 23 eussent pu déjà nous en donner un certain sentiment. L'on doit aussi penser à une sorte de rigueur protestante, à une gravité protestante chez Ponge et aussi et surtout à une gravité française qui lui est très sensiblement venue, qui lui fait aimer précisément l'époque qui va de Henri IV à Richelieu, l'époque de Malherbe, où se forment l'esprit et la raison françaises, où s'élabore la substance la plus précieuse de l'esprit français dans le creuset, le feu de forge des guerres de religion.

Sans doute, Ponge sait-il parfaitement qu'il est de ceux qui écrivent contre le passé, mais c'est en faveur de ce que ce passé n'a pas su dire encore de ce monde qui attend seulement que l'homme l'écoute toujours mieux. Il s'agit pour Ponge de se sentir héritier de cette langue de Malherbe et plus loin de celle de Montesquieu. Il dépend de nous aujourd'hui qu'elle soit en état de fonctionnement. Le langage en ordre, la lyre à nouveau montée et tendue est capable de dire les secrets du monde. Elle doit être l'exigence d'une communication se portant contre les beautés inférieures, contre les jeux quelquefois prestigieux du baroque. Mais à ce propos l'on voit bien à travers ce que dit Ponge du monument de langage de Malherbe que ce à quoi il faut arriver, c'est à un alliage, c'est à une sorte d'alchimie dans laquelle se doivent fondre les qualités, bonnes ou mauvaises, mêmes les plus contraires à ce qu'on appelle le classicisme, par exemple les plus baroques, les plus précieuses aussi, celles dont se contentent d'autres écrivains en tant que telles et qui, par faiblesse naturelle ne peuvent accomplir leur alliage.

Lorsque l'alliage est opéré dans le poème naît alors ce « tremblement de certitude » dont a parlé Paulhan précisément à propos de certains textes de Ponge. Mais il est possible que Ponge n'ait pas suffisamment médité sur le baroque, sur l'ampleur de ce phénomène. Nous comprenons mieux aujourd'hui que dès l'abord il s'en était départi et qu'il avait pour ce faire entrepris une patiente, une attentive célébration ou mieux révélation des objets du monde, pensant que la poésie avait à les reconquérir, à les réobtenir dès l'abord.

Malherbe au cœur du baroque a préparé à la poésie française un avenir très différent mais l'on ne doit pas perdre de vue cependant que trois générations consécutives furent au moins baroques, celle de du Bartas et de

d'Aubigné, celle de d'Urfé et de la marquise de Rambouillet, qui est aussi celle de François de Sales, celle enfin de Mlle de Soudéry et de La Calprenède, de Tristan, de Rotrou, mais surtout de Corneille, et de Pascal dont Ponge parle si mal d'ailleurs.

Et il n'en reste pas moins que ce sont l'épopée religieuse calviniste, le roman pastoral et héroïque, le phénomène précieux sous tous ses aspects, le théâtre cornélien et Pascal qui représentent l'essentiel de l'apport français au trésor commun du baroque européen qui est cette époque où pour la dernière fois peut-être, l'homme, cet homme s'inspirera de raisons d'agir puisées dans sa conscience religieuse pour s'éclairer sur les nécessités de sa vie, de la vie, car la pensée chrétienne, scindée alors en deux camps, se mit soudain à revivre étrangement sous les coups mêmes que de part et d'autre elle se portait.

Il faut dire aussi que les poètes du préclassicisme français se sentaient parfaitement chez eux dans le monde bien que l'univers appartint à Dieu. Ils ne se percevaient pas comme étrangers à ce monde. Cela leur permettait tout de même d'écrire des poèmes métaphysiques sans en mourir, tel Jean de Sponde, ce qui ne sera plus le cas au XIX^e siècle avec Kierkegaard, par exemple. Non, leur *modernité*, si l'on peut dire ne les portait pas à cela. Il n'y avait pas encore en eux de romantisme. Et encore un coup, s'ils ne se sentaient pas étrangers à ce monde, ils ne cherchaient pas non plus à s'identifier à lui mais à élaborer un parfait accord avec lui, et avec Dieu. Peut-être cependant pensaient-ils à retrouver un âge d'or où ils n'eussent à se soucier d'aucune limitation, passant ainsi du sensuel à l'élégiaque sans malaise. Enfin pour en revenir à Ponge son mouvement se veut limité mais il le dépasse sans qu'il y consente.

Synthèses, avril-mai 1965

Tension de l'image du monde chez Reverdy

L'œuvre poétique de Reverdy est d'une inépuisable richesse et d'une inépuisable reprise. L'on est sans cesse retenu par cette rumeur qui émane d'une solitude où se forment des tracés de bonheur, rumeur qui remplit la page pour faire vivre les mots. Il faut que l'univers du poème soit en tous points qualifié. Rien n'est laissé hors de la tension du texte. Quels sont les rapports de Reverdy avec la nature ? Ses poèmes ne cherchent-ils pas à saisir

l'univers ? Et aussi la réalité ne s'empare-t-elle point de chaque zone de l'être à travers le poème ? Oui, il y a ce double mouvement, cette double prise. En résultent toutes ces métaphores qui le marquent : « les rues changent de pied », « le rire ou la bouche du mur », « la langue de sable ».

Mais, ce qu'il faut souligner aussi, c'est ce recommencement perpétuel. D'une part, il n'y a rien de vraiment acquis aux yeux du poète. L'accomplissement, chez Reverdy, s'effectue donc en fonction de cette position mentale curieuse qui, en somme, le différencie nettement d'un Michaux ou d'un Jouhandeau chez lesquels les œuvres se dégagent les unes des autres, sont réponses sourdes les unes aux autres, alors qu'ici le poète ne saisit que pour laisser fuir et pouvoir reprendre. C'est qu'il y a un sentiment de manque que rien jamais ne rassure chez Reverdy. Il lui faut sans cesse réinterroger cette réalité innombrable, d'un élan toujours renaissant. Et les points d'appui font défaut. C'est pourquoi il faut que le poème s'affermisse, que tels traits se fassent durs et précis. C'est alors que se forment les points de perfection du poème qui organisent ce flux et ce reflux d'éléments du monde qui traversent le texte, mais bientôt tout ce réel se dénoue après s'être fait ainsi l'objet de mémoire ou de perception intenses. (L'on ne peut s'empêcher de songer à l'homme Reverdy, lui-même, à ce corps vivant au cœur de la nature et à toute cette sensibilité en éveil).

D'autre part, cependant, et d'une certaine manière, tout a été dit, depuis des millénaires, de l'âme, de la conscience, des grands mouvements de l'esprit, de la pensée et des sentiments, mais c'est bien pourquoi, pense Reverdy, l'on doit comprendre plus profondément encore qu'il faut repartir de soi et aussi du sol, de cette terre même que l'on ne daignait pas toujours observer, regarder. Il y a la *finesse* de certaines profondeurs, il y a les mouvements les plus secrets d'un paysage. C'est bien pourquoi aussi, il convient d'éviter d'être pesant. Nos insistances poétiques doivent se faire singulièrement légères. Elles détiennent leur sens à ce prix. Mais ces insistances poétiques sont liées chez Reverdy à cette puissance d'éveil qui est sienne, si subtilement constante à l'égard du paysage. Il nous faut comprendre ce que tel dosage de chaleur et de lumière peuvent changer aux objets du monde, au poids du ciel ou au *soulèvement* même de ce ciel. Il nous faut rêver d'être plantes aussi, réagissant au plus intime de nous-mêmes aux circonstances du dehors.

Les poèmes de Reverdy nous apparaissent faits d'un complexe de lignes de force ou, mieux peut-être, de lignes d'images où se répètent, où se reprennent certains mots. Et ce sont ces mots mêmes qui assez curieusement nous donnent le mieux le sentiment du recommencement de chaque poème. D'autre part, cependant lorsque nous évitons de détacher par trop, en esprit,

ces mots de leur contexte poétique, nous voyons qu'ils se fondent parfaitement dans le mouvement profond du poème. Ainsi donc se trouvent liés ici répétition et recommencement. Mais, reprenons le problème des rapports de la nature et du réel avec Reverdy. La réalité est inépuisable pour la poésie reverdyenne, mais comment entendre cela ? Elle ne l'est pas pour Reverdy au sens surréaliste du terme, du moins au sens d'école de ce terme, non plus qu'en un sens de poésie métaphysique. C'est que, sans doute, les peintres de la première époque cubiste lui ont bien donné un savoir : celui qui confère le sens d'une certaine densité de la matière sans pourtant, loin de là, faire du *concret brut* l'objet en soi de l'art. C'est bien de tout le contraire qu'il s'agit. D'autre part, s'il faut repartir de soi pour obtenir l'élan poétique, pense Reverdy, c'est à une sorte d'effacement personnel qu'il faut cependant travailler, et faire du moins surgir en soi telles zones de conscience qui évitent l'anecdote, qui comprennent, au contraire, toute la valeur, toute la portée de l'expérience que l'on peut prendre du ciel, du soir, de la mer, du jeu grandiose des étoiles ou de celui des nuages sur le soleil.

Mais comment obtenir l'efficacité, créatrice de lyrisme dense ? Si la réalité est inépuisable, c'est à l'esprit qu'il appartient de construire l'image, les images qui, tirées de ce réel, lui donnent sens, permettent de le montrer, de le révéler poétiquement. Il faut donc déceler les affinités que peuvent avoir entre eux tels objets de l'univers, tels éléments. Ce sera le vrai travail de l'élaboration poétique. La poésie reverdyenne implique la fin des comparaisons réductibles, la fin du jeu de la particule *comme*, à l'intérieur du poème. L'image doit surgir d'un rapprochement à la fois lointain et irremplaçable de deux données. Sans doute les images reverdyennes n'ont-elles pas toujours une telle égalité, une telle justesse, mais l'*animation* de la phrase les entraîne à la rencontre d'autres moments plus *chargés*.

Au reste, nous laisse entendre Reverdy, la poésie forme-t-elle aussi le poète. Et n'est-ce point par la recherche de l'image, d'une image certes non symboliste ni désincarnée, mais, bien au contraire, pleinement concrète, serrée et juste que le créateur, l'élaborateur de poésie, en établissant ses rapports avec la nature, dégage le mieux en lui-même aussi tel plan d'inconnu, de secret, de caché, tel soulèvement du plus difficile à déceler en soi ?

Ainsi, une telle recherche ouvre-t-elle la voie à un éclaircissement profond de l'être, éclaircissement qui, chez Reverdy, coïncidant avec une sorte d'*effacement riche*, lui a donné de vivre pleinement son essentialité.

Le Journal des Poètes, août-septembre 1960

Henri Michaux et ses fantômes

Il y a chez Michaux, nous le savons depuis longtemps, un primat de non volonté extrêmement important, c'est-à-dire une démarche d'esprit se marquant avant tout d'un souci de surgissement, du souci d'accueillir en nous l'immémorial ou mieux peut-être cette richesse inépuisée que notre moi dilué livre à un Soi plus intime encore. Je me rappelle un Henri Michaux de 1922-23, qui ayant commencé d'écrire *Les Rêves et la Jambe* et les *Fables des Origines*, se situait par là, violemment déjà en retrait. Mais il ne marquait point, ne soulignait point ce retrait à l'égard de ceux qui s'engageaient dans une aventure littéraire liée, elle, aux voies traditionnelles. C'est qu'il y eut dès l'abord en effet, chez Michaux, le désir ou le souci de se tenir très réellement aussi pour écrivain, mais pour écrivain prenant, traitant le problème de l'expérience littéraire d'un point extérieur à elle, mais qui en même temps, étrangement la concerne.

Ce creusement du Moi et de la chair nous livre un univers à la fois très concret et tout autre que l'apparentiel. Et dans le même temps nos rapports avec les données du réel extérieur à nous se transforment profondément.

Souvent, l'on a parlé de l'humour des textes de Michaux. Cet humour ne laisse pas d'être en effet d'une qualité très particulière : il tend à brutaliser, dirons-nous, le rapport de l'auteur au lecteur. Sans doute est-il un *reflet profond* de cette libération violente, vigoureuse que Michaux obtient de cet espace intérieur ou mieux de cet espace du dedans où se forment ces surgissements riches, signifiants, cette mobilité bouillonnante ou au contraire lente et commé soudain follement attentive à elle-même qui envahit ses poèmes, ses proses, ses discours, ses menaces. — Oui, cet humour tend à brutaliser le rapport de l'auteur au lecteur. Il concerne ce problème de communication. Michaux se méfie aussi profondément de la communication littéraire, et à cet égard, on ne saurait se dissimuler qu'il adopte une position relevant en certaine mesure de l'initiation. Mais cet humour aussi nous donne la secrète mesure de ce qui sépare connaissance et savoir. Car il ne s'agit plus chez Michaux par exemple d'opposer rêve à réel, d'opposer vie et rêve. Il est certain que pour Michaux, la poésie n'est pas la vie au sens entendu par les Surréalistes. Elle est un moyen de creuser, de détruire la chair et le Moi. Il s'agit là d'une poésie brisant le lyrisme pur, et l'humour dont elle use s'emploie à rendre impossible certains franchissements de langage, certains de ces franchissements qui, du côté surréaliste furent par contre délibérés et qui allaient aboutir à une sorte de poésie ininterrompue dont nous avons au reste connu à la fois tous les vertiges et les manques.

Nous dirons également que cet humour propre à Michaux ménage précieusement les rapports, les distances entre ce qui est à détruire et à susciter.

Dans *Passages*, Michaux nous éclaire aussi sur le mouvement qui l'anime lorsqu'il peint. Nous sommes là incontestablement en pleine suscitation. Il s'agit pour lui de dessiner, de griffonner sans intention particulière. Nous entrons alors avec lui au cœur de la spectralité. Et ici Michaux nous révèle, nous traduit son sens du plein. Nous dirons qu'il fait entièrement sauter les traits d'un visage. Les techniques d'extase, d'illumination qu'il a pratiquées lui font comprendre qu'au stade descendant de cette illumination, de cette extase l'on fait intervenir ses propres traits, son propre visage et ceux de son visage second au cœur même de ce qui se forme. (Il nous faut ici nous rappeler, au reste, le sourire du Vinci sur les lèvres de la Joconde, ainsi que cette parabole kafkéenne des deux hommes qui ayant décidé d'entreprendre le portrait l'un de l'autre viennent à dessiner chacun son propre visage.)

Mais il y a d'autres zones pour l'initié qui a pris connaissance de ces fantômes intérieurs liés à l'ésotérisme du tempérament et du caractère, il y a l'espace, *l'espace aux ombres* où prolifèrent en de multiples zones tant de présences, extrêmement particulières, ou mieux tant d'ombres. Innombrables sont-elles. Innombrables leurs catégories. Elles sont, ces ombres, au cœur même d'une *dimension* que l'initié observe, connaît. Elles sont là parce que son savoir les attire. Et Michaux les suscite en ces gouaches dont il fait des centaines. En cette dimension il s'agit d'expériences de suscitation indéfiniment poursuivies. Pour Michaux le moyen de la peinture est donc bien de l'ordre de l'informel et à cet égard il a participé à la création d'un climat profondément nouveau et en quelque manière, *nouveau* en ce sens que l'interprétation de la forme se voit alors liée à la fois à voyance et à science initiatique.

Dans l'œuvre de Michaux, nous dirons que la forme reprend tous ses espoirs, elle se lie aux révélations de l'intériorité, elle naît en quelque manière du fond même des choses et ainsi peut-on dire qu'elle est vraiment créée, amenée, levée du papier, de la toile. Et ainsi, celui qui la crée, l'établit, fait-il œuvre de véritable suscitation alchimique. Ayant détruit, ayant fait sauter l'apparentiel, il nous donne et livre le trait, la ligne qui ne sont plus alors qu'*émanations* de cette *autre matière* qu'il a amenée à jour.

Et l'on passe ici du dernier arcane des Tarots au premier.

Michaux est de ceux qui saccagent la vie pour plus de vie, pour plus de vie réelle, et d'autant plus actuelle, dirons-nous, qu'elle est plus liée au sens profond du soulèvement, d'une incantation relevant du Savoir.

Le Journal des Poètes, février 1954

Poésie et écoute du Destin chez Maurice Maeterlinck

La Flandre est une terre privilégiée. Maeterlinck l'a, il est vrai, tôt quittée mais c'est à Gand tout de même qu'il élaborait vraiment son départ créateur. La Flandre se marque de secret, de surgissement, de phantasmes, et si Maeterlinck est penché sur lui-même et longtemps le demeurera, c'est que l'imprègne un monde plein de ces surgissements étranges dont il se nourrit l'esprit.

Mais nous penserons aussi que d'autres terres secrètes répondent en quelque sorte à la Flandre, à savoir la Bretagne et le vieux pays gaëlique du sud de l'Angleterre, et l'Irlande. Et sans doute aussi la Hollande et l'Ecosse. Et ce sera dans une Hollande mystérieuse, précieusement transmutée et nuancée que se formera le drame de la princesse Maleine, la première pièce de Maeterlinck, et l'on peut se demander pour finir si ce n'est pas de cette terre secrète-là qu'émanent les premières visions les plus accusées du poète, celles mêmes des *Serres Chaudes*, c'est-à-dire que cette Hollande-là aurait été pensée, rêvée par Maeterlinck à partir de la Flandre même et si l'on veut, préparée, amenée par une méditation personnelle qui aurait fait de cette terre à ce moment pour le poète, un pays d'élection et de trouble à la fois, le lieu privilégié d'un climat tant souhaité par l'intériorité profonde du poète. Faut-il dire qu'il y eut une autre Hollande rêvée peu avant, trente ans avant peut-être, celle de Baudelaire, plus sensuelle et liée au XVII^e siècle.

Mais ce qui ne laisse pas de se marquer en nous, c'est l'efficacité poétique parfaite des textes des *Serres Chaudes*. Oui, cette efficacité non seulement s'est maintenue mais elle nous paraît aujourd'hui, depuis les expériences poétiques d'Apollinaire et de certains surréalistes, plus libre. Et tout en demeurant bien sûr, liés au propos intentionnel du poète, ou mieux peut-être à son état, au climat spirituel qui l'orientait à l'époque où il écrivit *Serres Chaudes*, ces textes se présentent à nous aujourd'hui comme ayant été un départ de modernité qui fait que nous nous inquiétons moins peut-être que les lecteurs contemporains de ces mêmes textes de ce que certains vers pouvaient se marquer de dévoiement, de déséquilibre, de dissonance, de désharmonie. Ou mieux peut-être, ce qui pouvait paraître dans ces vers comme désolante contemplation de soi-même et du monde, laissant dans

l'âme une tristesse douloureuse, nous livre aujourd'hui sa face de surprise. Sans doute, ces vers nous disent-ils que le but n'est jamais atteint, que tout dans l'univers comme dans la vie du poète manque sa destinée, il n'en reste pas moins que ce qui traduisait cela à l'époque, que ce qui traduisait cette anomalie des choses du monde ambiant est aussi ouverture de merveilleux et l'est plus que jamais aujourd'hui.

Il n'est que de penser à cet égard à telles images de ces *Serres Chaudes*, marquées d'ailleurs par une faculté de conception plastique d'une vigueur peu commune. Qu'il s'agisse d'un festin dans une forêt vierge, d'une végétation orientale dans une grotte de glace, de princesses qui vont mourir dans un champ de ciguës, de l'ennui d'un matelot dans le désert, d'un navire de guerre à pleines voiles sur un canal, d'émigrants traversant un palais, l'on éprouve curieusement chaque fois une manière de réconfort. Pour s'être tenu peut-être trop à l'abri, sous les vitrages bleuissants de la serre emblématique qui lui tenait lieu de centre de méditation, qui lui tenait lieu de cellule, de vaste cellule, le poète, qui nous dit contempler parfois avec regrets et désirs les forces du monde qui sont de l'autre côté des cloisons transparentes, nous a su montrer cependant toutes les richesses émanant de l'insolite, d'un insolite marqué encore un coup de la sourde mysticité d'une terre secrète, fortement intériorisée.

Il y a un primat lunaire aux *Serres Chaudes*, ce qui ne signifie nullement une féminisation psychique chez Maeterlinck car selon la grande tradition occulte, c'est de toute manière la femme qui est l'être éminemment solaire. Mais l'on peut dire ceci, c'est qu'un certain nombre de poèmes des *Serres Chaudes*, s'ils sont colorés bien sûr, des lueurs bleuâtres des vitrages de la serre, semblent se référer aussi à une certaine heure du jour qui pouvait être celle à laquelle peignaient les Primitifs de Flandre au moins pendant le printemps et l'été; il s'agissait d'une heure de pleine sérénité méditative qui allait vers le soir s'orientant lentement, doucement sur une montée lunaire. Et c'est vers cette montée que partent les prières des jets d'eau, l'intime mouvement des lys. Non, le soleil ne peut participer à cette tendre et froide mysticité. Il ne pourrait consoler l'âme.

Sans doute y a-t-il un secret d'écriture qui concerne les *Serres Chaudes* puisque en effet, alors qu'à l'époque même où parut ce précieux livre, des critiques marquèrent des réserves sur un certain côté prose des *Serres Chaudes*, aujourd'hui, ces fragments ou mieux ces passages écrits en alinéas déterminés par des virgules ou divisés en parts subtilement symétriques, paraissent avoir plutôt gagné en intensité, en solidité, en pouvoir de surprise.

La *Princesse Maleine* se situe elle aussi dans le climat des *Serres Chaudes*. Les personnages de la pièce surtout le Prince Hjalmar et Maleine elle-même

sont en affinités poétiques certaines avec les figures solitaires et mystiques des *Serres Chaudes*. Mais dans *Maleine* nous voyons naître un double réseau d'action, puissamment disproportionné d'ailleurs en ce sens que l'action des choses, ou disons mieux, des objets de l'univers, de tout le monde ambiant est impérieuse, immense ou mieux peut-être, particulièrement occulte et assurée à la fois, puisque animaux et végétaux assument les perceptions souveraines, donnent des indications qui deviennent des ordres : il y a dans cette pièce en effet, une subconscience de la nature tellement riche, une puissance d'avenir dans les astres dont la souveraineté humaine cherche très humblement à saisir les signes. Mais l'action humaine, si elle est frêle, menue, timide, incertaine, prend néanmoins conscience de la situation. Les personnages se perçoivent poussés aux pièges de l'ombre. Les douleurs d'amour, les dévouements, de précieuses prières, d'angoissantes terreurs, créent de fiévreux réseaux sous les pluies d'étoiles, les rafales magiques. Mais s'il se voit porté vers l'incertain, il n'en reste pas moins que tout ce contact occulte prépare l'homme à s'écouter dans ses régions de sourde épaisseur, ou mieux peut-être à lever en lui d'autres zones éclairantes. Ce qui se fera chez les personnages de pièces ultérieures.

Dans *Pelléas*, les personnages sont eux aussi aux prises avec l'inconnu, mais davantage peut-on penser avec un inconnu qui peut-être plus intimement les concerne, puisque dans cette pièce le vieux roi Arkel vient à dire : « on se trompe toujours lorsqu'on ne ferme pas les yeux... nous ne voyons jamais que l'envers de nos destinées ».

Il faut aussi penser à l'histoire de l'anneau : l'on sait quel est le thème de *Pelléas* : une enfant inconnue, une princesse perdue au bord d'une fontaine, Mélisande, est recueillie par un fils de roi qui l'épouse. Mais son anneau un jour lui glisse du doigt : ce simple fait qui se charge de sens, domine la pièce. Mélisande, fatalement trahira sa parole et aimera Pelléas. Dans une scène fort belle, son époux Golaud la surprend, tue Pelléas et la blesse et malgré le pardon que lui demande le meurtrier, elle expire doucement, non de sa blessure, mais de son amour. Il faut aussi souligner le trouble et le doute qui s'emparent de Golaud devant Mélisande qui va mourir.

Dans *Pelléas* cependant, ainsi que nous le marquons plus haut, il y a déjà, discrètement formulés, des signes comme celui de l'anneau et aussi les paroles d'Arkel qui peuvent signifier. Il n'y a pas encore déplacement du centre de gravité des événements, mais il semble cependant que l'on soit déjà bien près d'atteindre cette précieuse limite où le mystère qui entoure l'être se rapproche de celui que l'être porte en lui-même.

Sous quelle action, cette évolution va-t-elle se dessiner chez Maeterlinck ? Il semble que la rencontre avec Georgette Leblanc, l'importante correspon-

dance qu'il entretient avec elle, l'éminente présence de cette figure, aient fait surgir une autre figure féminine de son théâtre : Aglavaine, qui à travers un drame d'amour subtil et tragique vient au bonheur, un bonheur il est vrai, toujours chargé d'arrière-plan. Oui, ce surgissement de Georgette Leblanc a dû susciter un grand ébranlement intérieur chez Maeterlinck, et il est permis de se demander s'il n'en est pas résulté en lui la formation d'une sorte de souveraineté du pressentiment ou mieux peut-être une souveraineté de l'écoute. Préoccupé toujours du monde de ténèbres qu'il porte en lui et qu'il s'attache à sonder, Maeterlinck, ce poète de l'invisible demeure toujours penché sur lui-même. Mais maintenant cette souveraineté de l'écoute lui donne de percevoir pleinement en lui les germes d'énergie, les croissances qui lentement, dans l'obscurité du subconscient se développent, viennent enfin apparaître à la surface et qu'il vienne, lui, à les voir vraiment. Mais le livre qui nous donnera de la manière la plus sensible et en même temps avec délicate et pleine justesse le sentiment de ce déplacement cette fois accompli du mystère de notre entour vers nous-mêmes sera *la Sagesse et la Destinée*. Cet ouvrage se marque d'une prenante intensité vitale. Maeterlinck à travers lui nous montre que la prescience humaine peut avoir sur les événements, ou mieux sur un certain aspect ou certains moments occultes de notre vie une action qui peut déterminer au moins ce que de tels moments deviendront en nous ou comment ils nous formeront.

Oui, l'homme de *la Sagesse et la Destinée* est bien en état d'exercer une action sur son sort. N'arrive-t-il pas que le sort tremble devant l'homme, hésite, se nuance, s'écarte ? C'est qu'alors il est advenu ceci : l'homme a atteint ce degré de prescience qui permet de suivre la vie dans ses mouvements, dans ses contours les plus intimes, et jusqu'à déceler le mécanisme de ses secrets les moins réductibles.

Synthèses, août 1962

L'expérience poétique d'Ezra Pound

La pensée poétique de Pound est sans conteste à rapprocher de celle de T.S. Eliot. On a parlé aussi de l'originalité de ses lectures, de leur spécificité, dirons-nous. En effet, nous savons qu'il a choisi d'ignorer pas mal de cultures au bénéfice notamment du confucéisme qui a créé à ses yeux une civilisation exemplaire, et au bénéfice aussi de Rome, qui inaugura dans le bassin

méditerranéen le sens de la responsabilité sociale. Ensuite il y a les grandes figures des créateurs de la poésie, ceux du moins qui ont su dégager ou susciter à travers leur œuvre, une sorte de grand Trésor commun à l'humanité et ce sans que l'on ait à parler directement à l'égard d'un tel Trésor, d'humanisme, mais bien plutôt de données traditionnelles et de mystères humains, à savoir Homère, Sapho, Ovide, Catulle, Propertius, Dante.

Dans son *Guide to Kulchur*, Ezra Pound se refuse à vrai dire à définir la culture; il nous dit qu'elle est autre chose que ce qui résulte en nous de la lecture pure et simple des livres et qu'elle commence avec l'oubli, ce qui est à la fois très confucéen et très taoïste. Oui, l'oubli à travers quoi se reforme la connaissance et l'expérience, à travers quoi se refait un choix des choses fondé sur les vertus intellectuelles du souvenir et du creusement des choses antérieurement assimilées.

Pound est né dans l'Etat d'Idaho, au Nord-Ouest des Etats-Unis, qui a pour frontière occidentale l'Etat de Washington dont la capitale est, on le sait, Seattle où se sont formés Mark Tobey et quelques autres peintres qui ont beaucoup voyagé dans le Pacifique et en Chine. C'est bien là l'un des phénomènes les plus attachants de notre temps que ce développement créateur sous le signe ou les signes de l'Extrême-Orient, et qui s'est manifesté en somme depuis le début du siècle en Californie, en Orégon, en Idaho et dans l'Etat de Washington. Il en est donc résulté cette Ecole du Pacifique dont Tobey est le principal représentant avec Morris Graves dont on connaît les *Oiseaux* qui ont quelque ressemblance avec ceux que peignirent les artistes de l'Epoque Sung. Certains ont l'air d'émerger de l'informel. Ces toiles nous retiennent, nous frappent par leur ligne, disons *établie*, étrangement surveillée mais cependant non volontaire.

Tobey, lui, reçut une initiation à la peinture chinoise à Changhaï même, auprès du peintre Teng Kweï. Et de même, Ezra Pound, mais bien avant Tobey et Morris Graves, a su toute l'importance et le sens du signe d'Extrême-Orient puisqu'il lui fut donné d'hériter des papiers de son compatriote Fenollosa qui avait voué sa vie à l'attentive étude des idéogrammes de la Chine.

Nous savons qu'il y a chez l'homme américain, qui a vraiment et pleinement élaboré son évolution personnelle, le désir profond de se libérer de l'obsession du mal et de la culpabilité issus du vieux puritanisme du XVII^e siècle. Et certes, il est permis de penser que tout l'effort de Pound a tendu à une telle libération. Et sans doute fut-il aidé en cela même encore, par le climat intellectuel régnant dans cet Extrême-Orient américain, beaucoup plus sensible que les autres Etats de l'Union au contact et à la réception des sagesse traditionnelles chinoises et nipponnes.

A vrai dire Pound, dès son adolescence, se sentit porté à la redécouverte des cultures du passé à la fois occidental et oriental, mais il choisit les cultures issues de civilisation raffinées et d'essence quelquefois hérétique ainsi qu'il en va pour les œuvres des troubadours cathares de la fin du XII^e ou encore pour tels fragments de Cavalcanti et Dante.

L'attrait de Pound pour l'Italie des XII^e et XIII^e siècles l'autorisa à nous livrer des commentaires pénétrants et éclairants sur tels poèmes de Cavalcanti par exemple dont il reprendra dans ses propres vers les données en les agençant de manière à en densifier le sens ou encore à réactualiser ce sens.

Oui, on a parlé à juste titre des rapports existants entre la poésie de Pound et celle de T.S. Eliot. Il y a bien en effet entre eux une façon parente de manier le langage de la poésie, et de penser aussi que le passé peut réapparaître en spectralité à travers tout le présent, l'actuel de la vie la plus ordinaire qui soit. D'où cette façon propre à l'un comme à l'autre de tenir toutes les époques pour contemporaines. Une telle vue des choses doit conduire à prendre la poésie en tant que *mouvement* de pleine continuité. Chez Pound notamment, on se rend compte que s'il souhaite beaucoup de liberté dans l'étude des arts, il veut toutefois une poésie, effective, signifiante et qu'elle soit aussi fonction éclairante pour la société, et qu'elle soit enfin pour le langage une libération définitive de l'entrave conventionnelle. Et le ton de la conversation, pense Pound, peut à cet égard se faire en poésie extrêmement efficace parce qu'il y a alors, grâce à lui, à la fois élimination du langage conventionnel poétique ou encore mise entre parenthèses de celui-ci et aussi densification singulière des paroles de la vie courante, qui se voient en effet *augmentées* par le fait qu'elles sont parfois dites par des morts qui dans le contexte apparaissent vivants à côté des personnages de l'immédiat actuel. Parfois enfin, le poème est traversé de références et citations ainsi qu'il en va par exemple pour l'évocation que fait Pound de la mort d'Homère en utilisant la traduction latine d'Andreas Pivus publiée à Paris en 1538 *in officina Wecheli*.

Pound nomme ses poèmes *Cantos* puisqu'il s'agit d'une manière de poésie épique à reflets métaphysiques et qui assume les cultures et l'histoire mais qui veut, encore un coup, choisir ses valeurs :

Ce que tu aimes vraiment demeure, le reste est scorie
Ce que tu aimes vraiment ne te sera pas ravi
Ce que tu aimes vraiment est ton véritable héritage.
A qui appartient ce monde, à moi, à eux, ou à personne ?
Au commencement fut le visible, puis le palpable
Elyrium, bien que ce fut dans les vestibules de l'Enfer.

Ce que tu aimes vraiment est ton véritable héritage.
Ce que tu aimes vraiment ne te sera pas arraché,

nous dit Ezra Pound dans ce Chant XXXI qui veut réveiller l'esprit de l'homme, lui offrir de nouveaux liens entre paroles et images afin que travaillent en sa conscience de nouvelles zones d'authenticité, oui afin que l'homme se libère des phantasmes d'un Moi de vanité, et s'approche toujours mieux de lui-même, d'un lui-même qui lui fasse aussi mieux comprendre ses rapports avec le social et l'histoire.

Le Journal des Poètes, octobre 1958

L'Appréhension poétique du Réel chez Hofmannsthal

Au moment où il s'associa au groupe de Stefan George, l'apport poétique de Hugo von Hofmannsthal ne laissait pas d'être considérable. Sa précocité, il faut bien le dire, est une des plus prestigieuses que l'histoire des lettres ait enregistrées.

Il avait débuté à l'âge de 17 ans, avec le drame lyrique *Gestern*. Il avait fait paraître aussi, vers le même temps, dans la *Moderne Rundschau* des vers et des articles de critique qui lui valurent l'admiration de Hermann Bahr. Et l'on voit, dans ses premiers écrits, se dessiner déjà la figure du poète qui allait être, jusqu'en 1904, un des principaux collaborateurs des *Blätter für die Kunst*.

Cette précocité, d'ailleurs, n'était point chez Hofmannsthal purement formelle. La lecture de *Gestern* nous révèle déjà assez clairement ce qu'Hofmannsthal attend de la poésie, les services qu'il croit lui pouvoir demander. Il ne s'agit nullement, pour lui, par exemple, d'entendre la poésie à la façon d'un exercice spirituel, de l'ordre de ceux auxquels se sont livrés quelques grands poètes avant de connaître leur substance. Et il en est même parmi eux, on le sait, qui n'ont jamais souhaité la connaître. Non, *Gestern* renferme virtuellement tout le contenu spirituel de l'œuvre poétique de Hofmannsthal et ses créations ultérieures ne feront que l'élargir.

Hans Heinrich Schäder l'établit en une très perspicace analyse de *Gestern* : « Il s'agit du sens de ce mot : *hier*, à l'intérieur duquel comme dans une fugue,

deux motifs sont mystérieusement accouplés : le motif du passé irrévocable et celui de l'élément qui continue d'agir à jamais ». Andréa se présente à nous sous les espèces de l'affirmateur passionné de l'aujourd'hui et de l'à présent, à qui, parce qu'il se donne sans réserve à l'aujourd'hui, l'hier apparaît tout ensemble irréel et haïssable.

A cette réaction vitale vient l'arracher la subite découverte de l'infidélité de sa femme. Il appréhende la signification et la dignité de l'hier dans l'instant même où pour lui cette signification et cette dignité sont minées, et, en même temps, il prend conscience du fait que, tout ruiné qu'il soit, cet hier n'en persiste pas moins, régit *l'aujourd'hui et le demain* : pour user du langage propre au drame antique, il a conquis la phrônésis, l'intelligence. Ainsi, comme le dit Charles du Bos, le plus simple des épisodes vécus est transféré dans la zone d'une relation éthique fondamentale, considérée dans toute son acuité.

La Mort du Titien est peut-être moins encore que *Gestern* une œuvre dramatique au sens ordinaire du terme. En voici le thème : le Titien est sur le point de mourir et ses disciples groupés sur une terrasse de sa villa, près de Venise, prononcent de graves et rares paroles en attendant l'instant de sa mort. Ils évoquent, en des vers qui atteignent la plénitude de la maturité, la façon merveilleuse dont le Titien sait révéler la nature à elle-même, à ce *Welt der Bezüge*, à ce « Monde des relations », dont parle Charles du Bos, et dont on trouve le signe justement dans le discours du Page du Prologue à la mort du Titien :

« Et pourtant, cette pièce me plaît, car elle me ressemble : d'un jeune aïeul, elle porte la couleur : elle est lustrée de l'émail des choses qui n'ont pas été vécues. Pleine d'une sagesse expérimentée et d'un doute précoce, c'est avec une grande aspiration toutefois qu'elle interroge ».

Lorsque l'on examine avec soin des textes déterminés de Hofmannsthal, on découvre en effet qu'il se plaît à ne retenir du monde que certaines données. On voit que ce qui prédomine chez lui, c'est une réceptivité d'un certain ordre : elle ne veut accueillir et connaître le monde que par les mouvements secrets de ce monde.

Mais le rêve aussi est une réalité essentielle, car si le poète sent que « l'univers vivant reflue sur lui » il sait aussi que lui à son tour « diffuse dans l'univers un rayonnement de pensées qui sont forces tout aussi réelles ». « Un homme, un rêve, une chose, les trois ne font qu'un » dit Hofmannsthal dans *Terzinen über Vergänglichkeit*.

C'est ainsi que cela se passe dans les deux lettres sur la peinture des *Prosaische Schriften*.

Hofmannsthal suppose là que les couleurs des tableaux de Van Gogh

l'émeuvent et accroissent les ressources de sensibilité et de vie de son être au même titre que l'exaltation de certains moments de douleur y peuvent amener.

Hofmannsthal affinait sa sensibilité et ce faisant allait sans cesse vers un état psychique supérieur. C'est d'ailleurs ce qui le différencie le plus peut-être de Stefan George et de plusieurs des autres disciples de ce dernier, que cet accroissement intérieur, car chez ceux-là la situation psychique était posée comme un absolu, au départ même de leur poésie.

Il y a un texte de Hofmannsthal, dont Charles du Bos nous donne le passage essentiel qui définit en profondeur ce processus interne d'accroissement. Il se trouve dégagé par lui dans *l'In Memoriam* à Raoul Richter.

En quelques pages, nous assistons à une rencontre puis à trois promenades où les fluctuations de la jeunesse et les prémices de la maturité se confrontent, se révèlent l'une à l'autre : Hofmannsthal a vingt-deux ans, Richter environ vingt-cinq, et, ainsi que l'observe Hofmannsthal, une différence de quelques années compte pour beaucoup à cet âge. Voici le fragment qu'il importait de mettre en évidence.

« La promenade ne m'agréait pas, tout m'était si indifférent, j'eusse préféré rester assis seul dans ma chambre à écouter le bruit de la fontaine ou bien à lire un livre. Quand l'infini ne m'emplissait pas, j'étais déçu ! En moi, autour de moi, tout sonnait creux, tout acérait ses pointes, tout sentiment d'amour était transi... Les arbres se tenaient là comme s'ils n'étaient que de bois, un nuage qui pendait mollement sur la vallée, rien n'existait. J'étais tel un joueur qui en une fois joue son va-tout ; pour moi, toujours à une ivresse sans nom il n'y avait d'alternative que le néant. Richter était tranquille, serein et concentré ; son regard se posait sur la forêt, plongeait dans la vallée, se relevait vers le ciel où bientôt les premières étoiles allaient paraître. Comme nous redescendions, lui vinrent aux livres perdes ou peut-être les choisit-il parce qu'il sentait avec quelle soudaineté l'imagination me projetait du *trop* au *trop peu* : il disait comment l'homme qui mûrit apprend à placer la plénitude au-dessus de la surabondance, le pieux contentement au-dessus de la vague nostalgie. Tout en parlant il marchait vite, les yeux, non sur le chemin mais devant lui, comme dirigés vers quelque chose, parfois presque fixes. C'était pour moi qu'il parlait mais sans s'adresser directement à moi. Il semblait qu'il s'avancât précipitamment vers une lumière dont au dedans de lui-même l'image s'éclairait toujours plus certaine ».

Evolution intérieure

A l'époque où Hofmannsthal écrivit cet ouvrage, *In Memoriam*, il était

loin d'avoir atteint la mesure d'une telle richesse intérieure. Il était effectivement soumis au *trop* et au *trop peu*, mais il avait le sentiment qu'il connaîtrait une maturation progressive. Ce sentiment lui venait peut-être du profond désir intellectuel qu'il avait d'y atteindre. Et la figure qu'il dessine de son ami Richter pouvait être considérée comme une sorte de projection de ce désir.

Plus tard, vers 1896, l'on verra Hofmannsthal se détourner définitivement du pur lyrisme. L'analyse de son œuvre nous a montré comment le poète, surmontant alors le subjectif, opérera le transfert de la *Überfülle*, en la projetant dans un temps pour se déployer une matière qui ne se laissera pas épuiser. C'est alors qu'Hofmannsthal commencera à dessiner poétiquement les figures d'*Alceste* (1894), d'*Electre et Chrysothémis* (1904), d'*Œdipe* (1906), d'*Ariane* et de *Bacchus* (1910), de l'*Hélène égyptienne* et de *Ménélas* (1918).

A ce moment l'esprit du poète perdra ses grands mouvements de nostalgie. Il ne connaîtra plus rien qui ne soit le présent. Il connaîtra l'extase même de la simultanéité.

Poésie lyrique

Mais il convient, avant d'étudier le stade de la maturation, de revenir en arrière et d'examiner attentivement les poésies lyriques de Hofmannsthal qui nous montrent le poète comme un visuel et un coloriste avant tout. « Il excelle à noter en artiste impressionniste les traits distinctifs d'un paysage. Ainsi il évoque de frêles pins et de petits rochers qui se profilent contre un ciel pur, un enfant qui se penche sur un puits obscur, des enfants endormis sous des cerisiers, deux statues au regard énigmatique qui gardent la porte d'une tour. »¹

Cependant la réceptivité étonnamment affinée de ses sens ne laisse pas de se marquer dans ces poèmes. Il semble que rien ne doive échapper à son oreille. Son cœur se laisse envahir par de sourdes et profondes résonances. Le monde des parfums densifie singulièrement certains de ses poèmes, et les sensations tactiles « qui, le plus souvent sont de tiédeur ou de fraîcheur, de contact soyeux ou moëlleux ».

Mais les moments les plus remarquables dans les poèmes de Hofmannsthal tiennent à la révélation de ce *Welt der Bezüge*, à ce monde des relations, des correspondances dont nous avons parlé. Il arrive ainsi que la couleur

¹ Cfr. L'Influence des symbolistes français dans le renouveau poétique de l'Allemagne.

s'associe au son et le son au parfum. Mais il n'y a pas que la couleur, le son et les parfums. Le souvenir, les pensées ne sont pas autrement traités par Hofmannsthal que ne le seraient à leur place des sensations physiques. C'est en effet plus de concrétisation qu'il s'agit ici que de personnification au sens ordinaire de ce terme. D'autre part, les choses de la nature peuvent être tenues de sentiments humains ainsi qu'il en va dans le prologue à *La Mort du Titien*.

Par ailleurs l'élément musical est d'une grande importance dans cette poésie. Outre l'harmonie verbale, il apparaît nettement que c'est par le rythme surtout que le vers de Hofmannsthal agit directement sur le lecteur.

Hofmannsthal et le groupe de Stefan George

L'association de Hofmannsthal avec le cénacle de Stefan George et les influences symbolistes françaises qui jouèrent chez lui très tôt peuvent expliquer les affinités que l'on découvre entre sa poésie et certains moments de celle de Baudelaire, de Mallarmé, de Verlaine et de Rimbaud. Parmi les premiers poèmes de Hofmannsthal il en est un qui ne laisse pas d'être curieux à cet égard¹. Hofmannsthal y décrit un jardin où les arbres sont d'or et le feuillage d'argent, où les ruisseaux sont de topaze et la rosée de diamants, où des lions de bronze rêvent éternellement, où dans la volière, les hérons étincelants ne boivent jamais dans la fontaine d'argent :

Schön ist mein Garten mit den gold'nen Bäumen,
Den Blättern, die mit Silbersäuseln zittern,
Dem Diamantenthau, den Wappengittern,
Dem Klang der Gong, bei dem die Löwen träumen,
Die Ehernen, und den Topasmäandern
Und der Volière, wo die Reiher blinken,
Die niemals aus den Silberbrunnen trinken...

Devant ces vers, on ne pourrait s'empêcher de penser aux paysages du *Rêve Parisien* de Baudelaire. Mais le goût de l'artificiel n'est point central chez Hofmannsthal. Non certes car il s'imagine deux beautés, l'une savante et artificielle, l'autre naturelle. Elles sont toutes deux présentes dans certains de ses premiers poèmes, dans *Die Töchter der Gärtnerin* et aussi dans *Psyché*, la première poésie lyrique de Hofmannsthal, qui ait paru dans les *Blätter für*

¹ Publiée dès 1894 par H. Batu dans *Studien zur Kritik der Moderne*.

die Kunst : « L'âme du poète est fatiguée et elle a envie de mourir. Pour lui rendre la force et le courage il veut lui faire boire un vin magique. Et ce vin magique, ce n'est autre chose que la vie elle-même dans ce qu'elle a de plus délicieux et de plus enivrant — la musique, la danse, les voyages, les tableaux, les belles femmes, les bijoux, les jardins dans lesquels rampent roses et lierres, les lacs d'un noir verdâtre agités par la tempête, les nuages violets. Mais la vie joyeuse et tumultueuse est sans charmes pour Psyché et elle lui répond tristement :

... alle diese Dingen
Sind schal und trübe und tot, das Leben hat
Nicht Glanz und Duft, ich bin es müde, Herr.

Et alors le poète propose de lui révéler un autre monde, celui des rêves :

... noch weiss ich wohl eine Welt
Wenn du die lebendige nicht gefällt ;
Mit wunderbar nie vernommenen Worten
Reiss ich die auf der träumen Pforten...¹

Voici que le poète, grâce aux mots ouvrira à *Psyché* un domaine enchanté, un monde de rêves. Mais ici, ce domaine de rêves est fait lui-même des aspects les plus mystérieux de la nature. Hofmannsthal en avait une profonde connaissance poétique.

Le stade de la maturité

Lorsqu'il passera de l'*hédonisme psychique* dont parle Charles du Bos, au stade de la maturité, on verra que celui-ci ne sera pas seulement marqué par certaines figures historiques, mythiques, humaines et psychiques. Non, il est quelques essais qui dominent à notre avis l'ensemble de l'apport de Hofmannsthal. Nous pensons à la *lettre de Philip, lord Chandos*, aux *Couleurs*, à l'essai intitulé *Le Poète et le Temps*.

C'est en de tels textes, nous semble-t-il, que l'on touche de façon sensible l'écart de tempérament qui existait entre Stefan George et Hofmannsthal. Cet écart était peut-être moins aisément décelable dans les poésies lyriques de Hofmannsthal. Voici de quoi il s'agit : alors que Stefan George, en 1904,

¹ Cfr. *L'Influence du Symbolisme Français*, p. 432-433, op. cit.

dans *Das Jahr der Seele* admettait bien l'évanescence et la mort comme caractères irréductibles du destin universel, dans le recueil suivant, *Der Teppich des Lebens*, il annonçait par contre la souveraineté de l'esprit qui donne aux hommes la possibilité de maîtriser la vie en leur apprenant à choisir entre les « possibles » qui s'offrent à eux¹.

Or, Hofmannsthal, on le sait, n'avait jamais cru à la puissance de la personnalité, ou plutôt, il tenait que cette personnalité ne valait que par l'envahissement qu'elle consentait, souhaitait, espérait, du monde en elle. Il s'appliquait à confondre la vie de l'homme avec celle de l'univers. Cela est perceptible dans la lettre de Lord Chandos. Dans l'espace et le temps historiques où il opère poétiquement dans cette lettre, on constate que les choses les plus insignifiantes sont, pour lui, aussi chargées de sens que les plus belles. Que l'on veuille songer, par exemple, à la bouleversante agonie de ce rat, qui nous est présenté dans la lumière d'un présent à son maximum d'acuité de présence.

Certains fragments de la lettre de Lord Chandos nous rendent d'ailleurs tellement conscients de la circulation de la vie universelle à travers les moindres choses, qu'il nous est permis de penser que nous sommes ici aux sources mêmes de l'acte poétique et que, ces sources, nous les pouvons en quelque sorte isoler. C'est là une découverte assez précieuse.

Afin d'achever cette trop brève esquisse de la figure poétique d'Hofmannsthal, il convient de marquer que sa démarche, loin d'abolir cette personnalité qu'il paraissait vouloir refuser, le conduit par d'autres voies à tels états d'augmentation intérieure qui, en réalité, donnent à cette personnalité, un poids mystérieux, une richesse d'arrière-plans souveraine.

Synthèses, décembre 1948

Signification de la dualité chez Gottfried Benn

Il s'agit d'un homme, d'un créateur qui n'a rien voulu éviter, du moins de ce qui constitue problème. Aucune illusion certes ne marque cette œuvre. Dès l'abord, dès les poèmes dont la publication remonte à 1912, l'on perçoit ce refus de rien concilier, ce refus de toute synthèse. A la différence de Kafka

¹ Cfr. op. cit.

qui, lui, s'inquiète sans cesse de cet ordre de rupture entre l'activité pratique et la vie personnelle, Benn affirme cette opposition. Il semble que l'écriture pour lui se conçoive d'autant plus assurée à partir de là. Au reste, l'origine et la formation de chacun des deux hommes légitime-t-elle pleinement cet écart dans la perception des choses. Du métaphysicien Franz Kafka nous passons au médecin Gottfried Benn. Alors que Kafka médite, discute la dualité, l'inconciliable, il est clair que Benn se conçoit à partir précisément d'une telle dualité, d'un tel inconciliable. C'est qu'il ne doit pas y avoir chez Benn d'angoisse métaphysique. Il y a, par contre, un sens singulièrement accusé de la souffrance humaine, de la précarité physiologique humaine.

Cette acceptation de toute dualité marque profondément le destin intellectuel de Benn. On ne perçoit pas qu'il en soit troublé. Il y a en lui une sorte de décision bien allemande, bien évidente. Il ne faut pas s'efforcer de vouloir vivre à tout prix l'unité de la personnalité. Ce qui compte avant toute chose c'est la création des formes, l'élaboration d'art. Elles surgissent, ces formes, selon lui, uniquement des pouvoirs de l'homme, de l'acte d'homme. Elles n'ont rien à voir avec l'univers naturel.

Il est, chez certains Allemands, un étrange refus de l'Histoire, on l'observe chez certains de leurs créateurs.

Gottfried Benn est bien dans ce cas. Il y a pour lui une Arrière Histoire qui seule peut s'intégrer à la conscience, nous laisse-t-il entendre dans la *Double Vie*¹. Aussi bien le personnage de Roenne se veut-il dès l'abord irréaliste. Le réel ne peut intéresser Roenne, le médecin d'armée de 1915/16. Il se fait partisan de l'artificiel. Il est prêt à lutter à cet égard contre lui-même. Peut-être y a-t-il ici primat écrasant de l'esthétique. Oui, Roenne tout comme Pameelen trouvera sa vie dans la recherche de l'expression esthétique de son être intérieur. Si notre corps demeure peu s'en faut, identique à soi, notre esprit par contre ne cesse de se découvrir et devant ces découvertes, devant ces révélations, l'homme politique, la politique et l'histoire sont peu de chose.

D'où nous vient cette richesse d'écriture de Benn ? De ce que cette écriture est liée à la vie d'un esprit qui veut accomplir sa voie, d'un esprit qui étudie minutieusement ses tâches, mais qui ne se veut en rien au delà de lui-même, qui veut accomplir son cycle.

Oui, il y a chez Benn un désir, un souci ardent de pouvoir tout dire. Il faut que toutes choses soient explicitées mais en quelque manière et toujours sous le signe de cette écriture vraiment créée et qui aux yeux de l'auteur les

¹ Ed. De Minuit, Paris 1954 (Trad. A. Vialatte).

qualifie seule.

Ainsi a-t-il poursuivi son chemin depuis ses premiers essais expressionnistes de 1912, depuis ses premiers poèmes *Morgue* et *Chair*, et son volume de nouvelles, *Cerveaux*.

On sait que tout comme Ernst Jünger il se refusa à émigrer au moment de l'accession au pouvoir de Hitler. C'est qu'au même titre que Jünger croyons-nous, il pensait que le réel ne pouvait lui donner de réponse définitive.

Il y avait en lui un creusement intérieur tel que, encore une fois, il ne pouvait pas tenir compte du caractère absorbant du national-socialisme. D'une certaine manière d'ailleurs, pourrait-on dire que Benn connut profondément en lui le primat du spécifique, de l'obscur, du fermé. Benn s'est toujours prévu en tant que poids, densité, énergie : selon lui il ne faut pas s'orienter vers l'au-delà mais bien vers un en-deçà de l'être. Il faut voiler l'individu psychologique, l'homme des catégories assurées.

Plus nettement encore, dirons-nous que l'*irréalisme* de Benn est lié à une méditation rapide, violente de la *modernité*, d'une modernité qui en quelque manière a tué toute possibilité d'*état d'âme* : la nature a perdu à ses yeux toute portée lyrique, sa puissance d'émotion s'est singulièrement diluée.

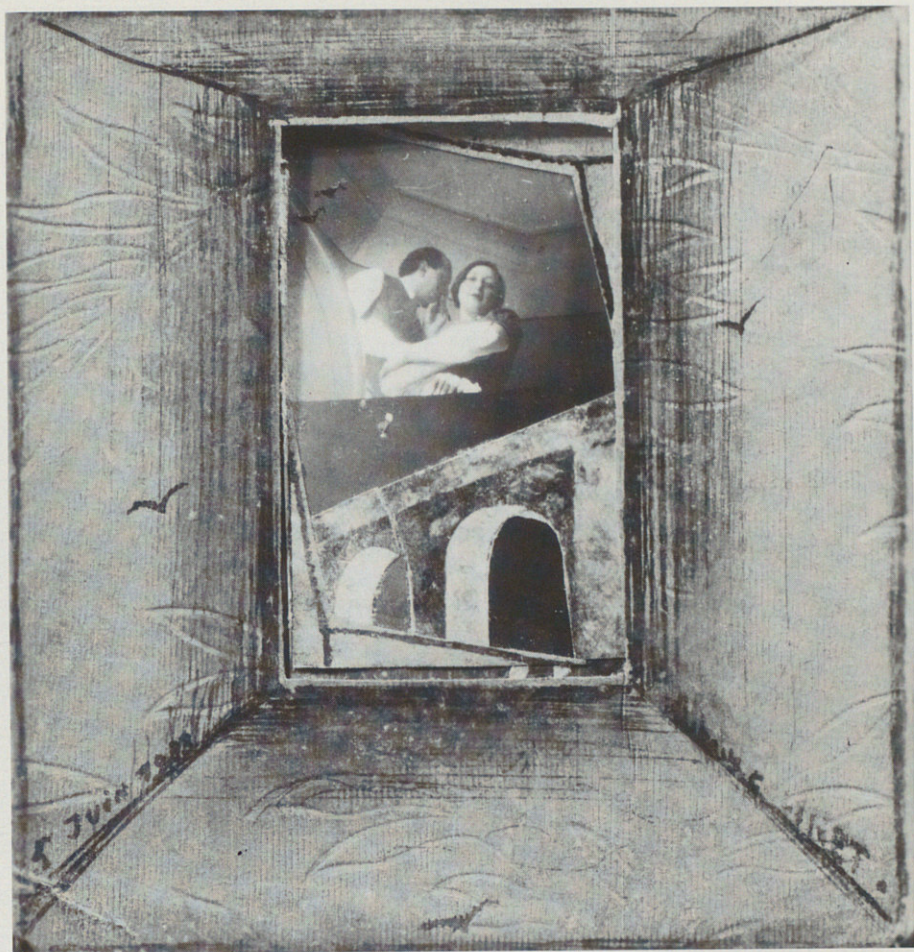
L'abolition de l'espace, d'autre part, par l'avion ultra rapide, par l'onde radiophonique, la possibilité pour l'homme de confronter en vertige en une seule journée plusieurs continents, a désolennisé nos vues, nos sentiments relativement aux concepts de nation, de peuple, de frontière, a désolennisé aussi nos vues sur l'Histoire. Il n'est dès lors d'autres propos pour l'homme, pour le créateur que d'éviter en lui la suscitation de contenus illusoire, le surgissement de fausses équivalences. Il lui faut amener bien plutôt son *moi* à créer ses formes, à vérifier, à renouveler leur pouvoir.

Il y a chez Benn une sorte de conception absolue de la prose. C'est pourquoi l'on ne saurait à vrai dire parler de romans en ce qui concerne ses œuvres. violemment tend-il à retirer sa prose de la durée. Il semble avoir trouvé chez Pascal les données d'une telle recherche, là, notamment, où l'auteur des *Pensées* dit vouloir créer le beau par la *distance*, le rythme et l'accent, par le retour de telles voyelles et consonnes, de tel ordre des mots. Peut-être faut-il penser aussi à propos de Benn, à une œuvre expressionniste très peu connue mais surprenante, à ce *Bébuaquin* publié en 1912 par Carl Einstein, où s'observe une étrange, une prestigieuse destruction de tous liens spatiaux, temporels, où toutes choses se disent très précisément sans aucun enchaînement temporel, où tout immédiatement s'appréhende.

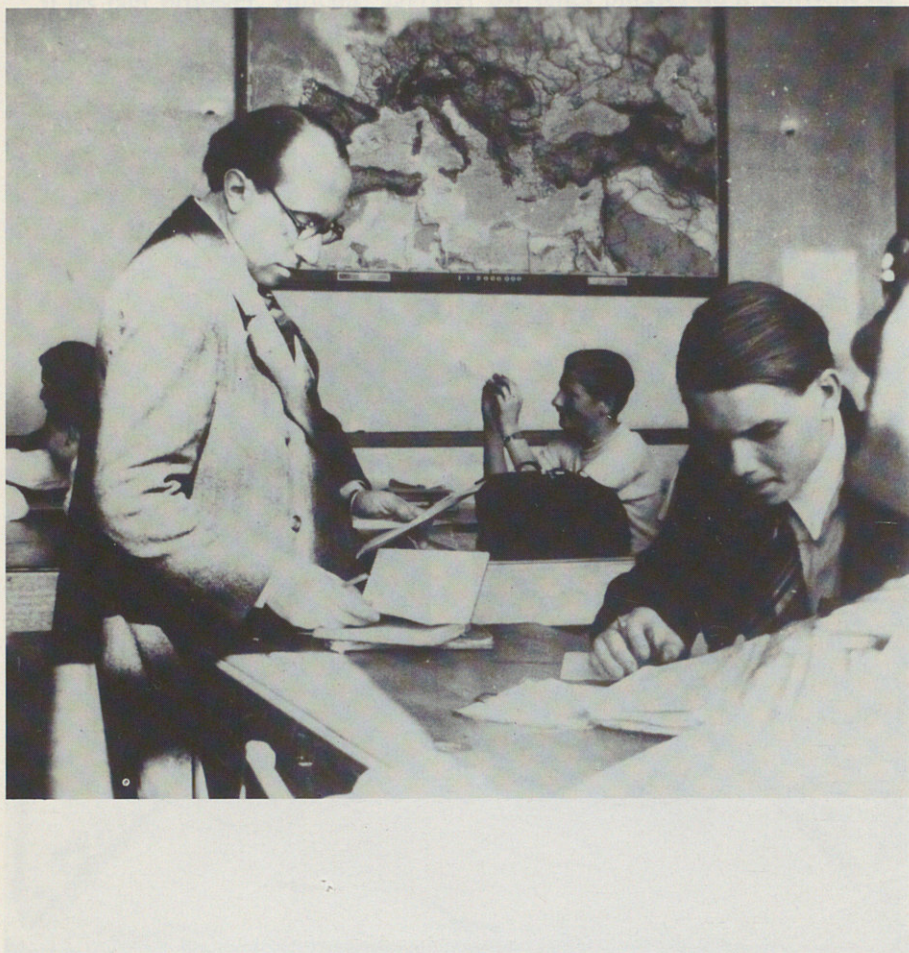
L'événement vécu se retire pour Benn. Seules, les images qui le concernent et le rêve qu'elles nous donnent, demeurent inépuisés. Celles-ci et celui-là

il les faut protéger, enrichir, aggraver par telles phrases qu'il convient de vouloir conçues, construites selon une méthode, une voie d'absolu. Ce *permanent* lui-même doit être intégralement *amené*.

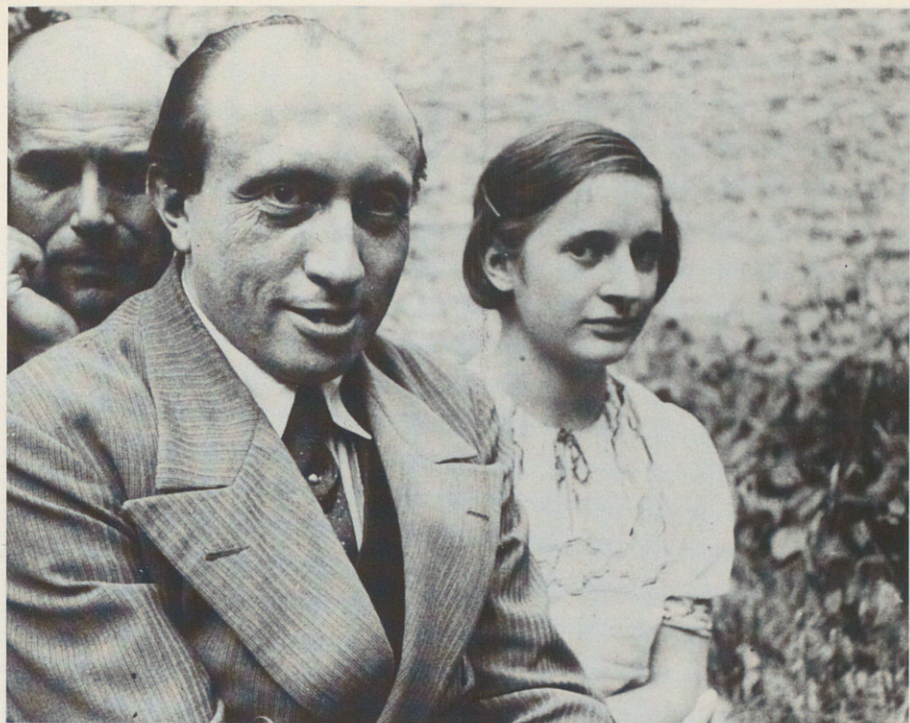
Le Journal des Poètes, novembre 1954



Marcel Lecomte et une amie. Collage de Paul Colinet (1933)
© A.C.L. Bruxelles

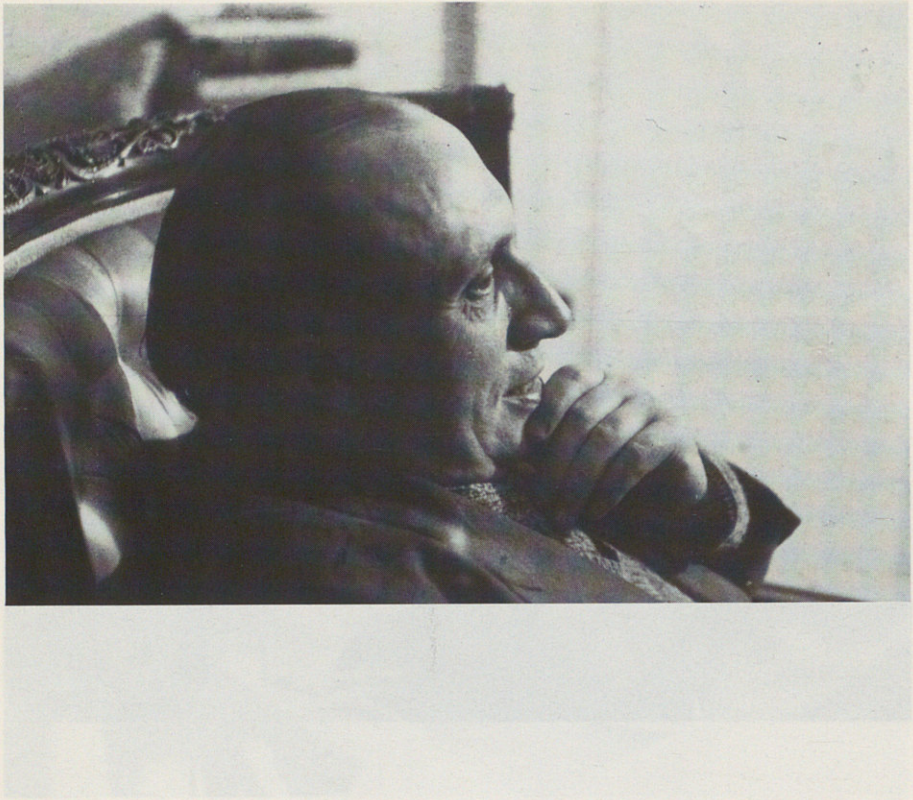


Marcel Lecomte, surveillant à l'athénée d'Etterbeek (vers 1940)



Paul Colinet, Marcel Lecomte et Marguerite Mathieu (1941)

© Archives de l'Art contemporain (Bruxelles)



Marcel Lecomte (vers 1947). Photo René Guiette
© Guy Schraenen



*Paul Neuhuys et Marcel Lecomte (vers 1960). Photo Georges Thiry
© Editions Yellow Now*



*Marcel Lecomte aux cinquièmes Biennales Internationales de Poésie.
Knokke-Le Zoute (1961). Photo Georges Thiry
© Editions Yellow Now*



*Marcel Lecomte et René Magritte. Extrait du film La leçon de choses
de Luc de Heusch (1960)*



Marcel Lecomte aux cinquièmes Biennales Internationales de Peinture
Marcel Broodthaers et Marcel Lecomte (1966)
© Maria Gilissen

Prose et Poésie chez Boris Pasternak

POINTS SENSIBLES DU ROMAN



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS

Prose et Poésie chez Boris Pasternak

Il y a chez Boris Pasternak tout le mystère et tout le destin de l'écrivain, d'un écrivain qui a élaboré profondément son écriture. Oui, elle fut tôt élaborée cette écriture mais il est permis de penser qu'elle subit des transformations importantes après 40. C'est-à-dire que Pasternak se donna le souci alors de mieux adapter sa prose ou la poésie de sa prose à l'espace du roman, d'un roman tel que celui dont on vient de publier une traduction intégrale, *Le Docteur Jivago*¹.

Oui, il semble bien que pour Pasternak, la poésie soit, en quelque manière, la prose, la prose dans son essence, dans sa sonorité, dans son dynamisme.

Mais il est clair que l'œuvre de Pasternak doit être lue et en somme écoutée avec la pensée sans cesse qu'elle a pris son départ à une époque antérieure à la Révolution de 1917, c'est-à-dire en un temps où le renouvellement de la création d'art et de la création littéraire se faisaient en Russie à travers une sorte de redécouverte générale des valeurs.

On se doit de souligner cette époque d'éveil qui assez curieusement coïncide avec la fin de la guerre russo-japonaise et la première révolution de 1905. C'est une période au cours de laquelle on peut parler chez quelques grands prosateurs et poètes et d'une redécouverte et d'une prise de conscience particulière de la langue littéraire russe. Cela est sensible notamment chez les grands créateurs que sont alors Biely, Rozanov, Merejkowski et quelques autres essayistes.

Il faut également prendre en considération, toujours à propos des débuts créateurs de Pasternak, l'évolution même des courants de pensée telle qu'elle se produit en Russie au début du siècle ; cette évolution s'est traduite par

¹ Gallimard – Paris 1958.

ceci que ces courants se polarisèrent et déterminèrent vers 1900 beaucoup plus nettement que ce n'avait été le cas pour 1870. Il y eut d'une part, en effet, les systèmes laïcisants, de l'autre, un engagement plus poussé vers la philosophie religieuse. Et à cet égard, le grand philosophe religieux de l'époque, Soloviev, pensera notamment qu'il est nécessaire d'accepter le mysticisme en plus de l'empirisme et du rationalisme pour qu'il y ait philosophie véritable.

Ainsi voit-on dès le début du roman de Pasternak, Youri Jivago, le héros central du livre, encore adolescent et installé pour le temps de ses études chez les Gromeko, professeurs appartenant à l'élite intellectuelle de Moscou, former, ainsi que le dit son oncle Nicolas Nicolaïcvitch Vedemiapine, une sorte de triumvirat avec la jeune Tonia Gromeko et leur ami Micha Gordon. Précisément, ils s'entretiennent l'esprit du *Sens de l'Amour* de Soloviev qui est un recueil de nombreux articles où le créateur de la sophiologie russe a exposé ses conceptions mystiques de l'amour et où il fait de l'amour une puissance magique, à savoir que l'amour est une force qui peut provoquer l'immortalité et qui peut atteindre son plus complet développement dans l'homme même, alors que la raison selon Soloviev n'apparaît pas comme une production propre à l'homme. De tels développements nous révèlent évidemment les tracés de la pensée de Fedrov chez Soloviev.

Il y a aussi un autre aspect des choses qui concerne tant Jivago que l'auteur, c'est cette prise de conscience chez Jivago, sourde et complexe projection de Pasternak lui-même, d'une révolution qui se produit nécessairement mais va inéluctablement échapper à ceux qui l'ont plusieurs fois appelée, souhaitée. Pour bien entendre cela, il nous faut essayer de nous rappeler quel renouveau de pensée, quel éclat de la création littéraire s'étaient produits dans la Russie du début du siècle ; il s'agissait à Pétersbourg et à Moscou, de cénacles de création et de critique ou encore de personnalités singulières, mais pleinement accomplies, qui avaient établi leurs systèmes, systèmes en général extrêmement vivants. Evidemment, ce qui leur importait avant tout était de pouvoir creuser leur expérience, développer leur aventure spirituelle ou poétique, et beaucoup d'entre eux, tout en appelant un renouveau social pour la Russie, demeuraient privés de tout contact sensible avec les milieux mêmes qui préparaient cette révolution en quelque sorte, techniquement.

Mais l'effort créateur était puissant et la recherche philosophique et religieuse très poussée. Ce qui marque cet esprit créateur, nous pourrions peut-être le déterminer dans le sens d'une double interprétation des choses, d'un élargissement du registre russe. On pensera ici en particulier à ce qui se dégage à cet égard des œuvres de Merejkowski et de Rozanov, et aussi des écrits et propos de Wjatcheslaw Ivanov et d'André Biely.

Le désir d'une vie communautaire savamment élaborée se dégageait bien sûr de la pensée et des créations littéraires de certains de ces auteurs, il y avait un refus très net chez eux, de tout individualisme et d'une conception individualiste de la liberté. L'un de ces créateurs les plus curieux à suivre dans ce sens était Wjatcheslaw Ivanov, dont Rudolph Kassner nous a beaucoup parlé et dont la dynamique est en affinité avec celle d'Ivanov.

A cette orientation donnée par Merejkowki et Wjatchelaw Ivanov et aussi peut-on dire par Rozanov s'opposait le personnalisme religieux de Berdiaev inspiré surtout, en dehors d'une influence dostoievskienne évidente chez Berdiaev, par une méditation de la gnose bohémienne qui, elle, pose en effet le problème de l'homme à travers des sources sémitiques et kabbalistiques et par conséquent en dehors de tout dyonisme alors que ce dyonisme est essentiel à W. Ivanov et à Kassner.

C'est dans ce temps que Pasternak s'est formé à la poésie et qu'il a aussi créé son éthique. Mais ce seront les premiers mois de la révolution de 1917 qui éveilleront ou mieux peut-être ébranleront profondément en lui toutes les zones de conscience et de subconscience.

Les premiers temps de cette révolution lui donneront l'occasion de se creuser, de multiplier ses rapports avec toutes choses et de vivre intensément le trouble qui lui vient de subir tant de nouveaux contacts, et de voir que les rapports qu'il est contraint d'établir se font avec un monde qui se transforme.

Le personnage du D^r Jivago, sourde projection de Pasternak s'est évidemment dès lors *choisi*, oui, tôt dans l'adolescence, il s'est formé à la vie de l'esprit et à la création poétique. Il a compris la poésie comme une donnée susceptible de rendre magiques les objets ordinaires du réel. On observe que Jivago, étudiant, puis jeune médecin, se sent partagé entre un goût secret pour une authenticité discrète mais d'autant plus assurée et aussi pour ce qui prolonge Dostoievski dans la poésie de Majakowski par exemple.

Mais le docteur Youri Andreievitch Jivago, fils d'un riche industriel qui s'est tué en sautant de l'express Orenbourg-Moscou sous l'effet d'une crise de dépression nerveuse et qui en quelque sorte a été *aidé* en cela par son avocat Victor Hippolitovitch Komarovski est élevé dans une famille de professeurs appartenant à l'élite intellectuelle du Moscou des années 1905/10, les Gromeko. Il épouse la fille de l'un des frères Gromeko, Tonia.

Mais Pasternak ne conçoit pas du tout son roman à la manière d'un récit linéaire. Bien au contraire, Jivago sera amené à entrer en relations avec un très grand nombre de personnes et l'intérêt du dialogue qu'elles mèneront avec lui résidera dans ce que, si variés, si différents soient-ils de lui tous ces êtres, il y aura toujours de lui à eux une donnée qui le concernera droit, lui

Jivago, ou mieux peut-être, une donnée faite pour l'éveiller à lui-même, le séduire, le menacer. Et plus profondément encore, il est permis de penser qu'entre lui et chacun de ces êtres il y aura quelque chose de particulier, quelque chose vraiment de commun, une affinité ou un rapport difficile à cerner mais cependant certain. Et quelquefois pour ce faire, l'auteur devra remonter loin dans son passé le cours de l'existence de l'un de ces personnages et révéler aussi les rapports qu'il a eus ou a encore avec tels autres personnages du livre.

On a dit en pensant au destin du héros central de ce livre que c'était un roman d'amour. Oui, mais c'est bien parce que tout d'abord Jivago dès l'adolescence a choisi la vie et non l'histoire. Et l'on pensera ici à ce très bouleversant poème de Breton, *Plutôt la vie* qui a paru jadis dans son recueil « Clair de Terre ». Oui, Jivago a pris le parti de la vie et aussi le parti de la création esthétique. Il s'est vraiment préféré comme eût dit Valéry.

Il y a chez Jivago un refus également de toute grandiloquence, de tout surhéroïsme. Et le sentiment que la subjectivité détient une sorte de secret, qui serait un secret de souveraineté paraît s'être très tôt formé en lui. Il semble qu'à certains moments Jivago vienne même à revendiquer cette subjectivité comme un des signes essentiels de la qualité humaine ou de la présence humaine au monde. Elle est en tout cas à ses yeux ce qui permet l'art. Il y a aussi dans tout ce qui touche ou retient l'esprit de Jivago, le témoignage du non-catégoriel : « L'appartenance à un type est la mort de l'homme, sa condamnation » note Jivago, et il poursuit : « si l'on ne peut faire entrer un homme dans aucune catégorie, s'il n'est pas représentatif, il possède déjà la moitié de ce qu'on est en droit d'exiger de lui : il détient donc une parcelle d'immortalité. » L'on a observé cependant un curieux phénomène de complexion dans le style, dans l'écriture de ce roman qui, il est vrai, doit avoir été une œuvre de longue haleine : c'est que si les premières parties du livre en effet contiennent maints passages dans lesquels se marquent les anciennes dispositions à l'imaginisme, à l'acméisme de Pasternak, telles que nous les décelons notamment dans tels de ses poèmes ou encore dans cet admirable fragment de sa première autobiographie : *Avènement du visage*, que Drieu publia dans la N.R.F. de 1942, dans une traduction d'Armand Robin, les parties suivantes du roman, tout en maintenant cette position de retour continu sur soi qui rend tellement signifiant le cas de Jivago, nous paraissent dépouillées de l'ingéniosité et des surprises poétiques imaginistes et acméistes du commencement pour se faire davantage prose descriptive. Il est vrai que Pasternak a vraisemblablement voulu rompre avec l'habitude qu'il avait eue jusque là de concevoir son œuvre par fragments. Et en somme, l'effacement métaphorique relatif des dernières parties du roman se fait au

bénéfice de l'approfondissement introspectif de Jivago lui-même et de son destin.

Larissa Guichard, *la petite fille d'un autre milieu*, sera la hantise de Jivago. Lara s'est faite infirmière pour tâcher de retrouver son mari Pacha Antipov qui a disparu au cours de l'une des dernières offensives russes de 1916, et Jivago, médecin dans le même secteur que Lara, et qui la rencontre souvent, comprend qu'elle est pour lui un être de destin. Plus tard, il la retrouvera longuement dans l'Oural. Ce sera une première fois à Jouriatine, puis plus tard encore, lorsque revenu à Jouriatine, après avoir été prisonnier des partisans, et ayant perdu toute trace de sa propre famille, il se rendra avec elle à Varykino, lieu de sa première installation avec Tonia, à l'époque où il croyait pouvoir *retourner à la terre* au cœur même de la guerre civile!

Mais Lara lui sera enlevée par le trop fameux Komarovski et Jivago terminera seul son destin dans un Moscou dont il se sent devenir progressivement absent.

Il y aussi en fin de volume, cette sorte de souveraineté délicate, cette sourde puissance qui émanent des poèmes de Jivago, où se joignent, vraiment faut-il le dire, personnage et auteur : leur sang est le même.

Synthèses, août-septembre 1958

Note sur Kafka et le rêve

La Métamorphose

« Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une formidable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et en levant un peu le tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte, divisé par des nervures arquées. »

Il y a là, sans nul doute des signes de rêve. Ceux-ci rappellent les thèmes favoris des premiers travaux qui parurent sur les rêves. On les expliquait surtout par la position du dormeur. On commentait, notamment le « phénomène de durcissement ».

Le personnage de *la Métamorphose* sent, en effet, son dos se durcir et tout son corps. Il ne lui reste plus que quelques millions de petites pattes pitoyablement minces et papillotantes devant ses yeux.

Quelle est ici la démarche profonde ?

A vrai dire, il arrive souvent qu'un homme, en s'éveillant n'ait pas tout à fait abandonné son rêve et que, sans trop percevoir cela, il se laisse aller à jouer encore pendant un certain temps avec les « données » de ce rêve. D'ordinaire, ce jeu, l'homme est amené à l'interrompre assez vite.

Mais l'on pourrait imaginer que le jeu soit poursuivi, singulièrement prolongé.

Kafka penserait-il ainsi ? Il semble qu'il y ait de cela au départ de la *Métamorphose*.

Grégoire Samsa, à demi réveillé, « creuserait » donc son rêve. Il pourrait se représenter qu'il est devenu insecte, tout en demeurant cependant lucide à l'intérieur de la repoussante carapace qui l'enveloppe. Il s'abandonnerait en esprit à ce monde second. Il se laisserait captiver par la représentation d'un phénomène demeurant en dehors de ses relations naturelles et de ses causes...

Il convient de ne pas perdre de vue que Kafka ne fait que très discrètement allusion au rêve — a-t-on vraiment voulu parfois expliquer Kafka en parlant uniquement « climat du rêve » ? — et que son art est d'une exactitude rigoureuse, d'une minutie extrême.

Que l'on veuille penser à cet égard au *Procès*, dont le personnage principal, K. commence d'ailleurs lui aussi par *s'éveiller* pour entrer dans un autre monde.

Cahiers G.L.M., mars 1938

Retour à Kafka

Œuvres complètes de Franz Kafka.

Le Livre précieux (Paris, 1964-1965).

L'on a singulièrement progressé dans la connaissance de Kafka depuis ces dernières décades. Son œuvre s'est formée en somme à l'intérieur d'un mince espace. Elle est partie du foyer de Prague. A une époque où l'on ne lisait pas encore partout les mêmes livres. Les poètes, les écrivains d'Europe centrale n'étaient pas encore tenus de se faire apatrides. Il est vrai que les capitales de cette Europe centrale étaient toutes des points sensibles de la littérature. Que l'on pense à cet égard au Berlin, au Munich, au Prague, à

la Vienne du début du siècle, et à tout ce qui hélas a suivi l'installation du régime hitlérien et qui a fait que les livres de Kafka n'ont commencé d'être lus et médités en Allemagne qu'après avoir été traduits et accueillis en France et aux Etats-Unis par quelques esprits attentifs. A cet égard le travail accompli par Marthe Robert à Paris ne laisse pas d'être essentiel.

Ce que l'on retient dès l'abord chez Kafka c'est un éclairage inattendu, singulièrement minutieux qui se porte sur un état apparemment normal mais dont la complication ou mieux la complexité se dévoile peu à peu et qui fait que toutes les apparences du sensé s'engagent bientôt dans un climat insolite, énigmatique, plein de prolongements où se révèle enfin le mystérieux confort de l'angoisse.

Mais il y a aujourd'hui un destin allemand de l'œuvre de Kafka, comme si la signification de celle-ci ne rencontrait plus en Allemagne qu'une intelligente adhésion relativement à la solitude, à la culpabilité, à la préoccupante passivité parfois de cet auteur. Mais cette passivité aussi bien chez Kafka couvrait un effort secret d'ascèse intérieure, voué précisément à la dilution de cette solitude, de cette culpabilité, de cette passivité mêmes. A travers cet intérêt pour Kafka, l'on croit déceler aussi que l'Allemagne a retrouvé sa maturité intérieure. Oui, ses meilleurs esprits ont retrouvé, ou mieux peut-être avaient su préserver en eux, le sens, à travers les pires moments, de l'effort, d'un effort individuel particulier, intime, répondant à l'appel de la vie riche et autonome. Il s'agit, il est vrai, dans certains cas d'hommes qui ont connu personnellement Kafka, tels Felix Weltsch et Max Brod et qui ont vécu en exil. Encore un coup, à l'époque de Kafka, la littérature allemande contribue puissamment à élaborer l'héritage européen, cet héritage européen qui, en Allemagne, allait être menacé pendant tout un temps de l'Histoire par la subversion à la fois populaire et luciférienne du national-socialisme.

Mais la préoccupation de Kafka fait parfois perdre de vue un homme de pensée qui était l'aîné de trois ans de Kafka, à savoir le Viennois Otto Weininger qui, peu après avoir terminé un manuscrit de six cents pages intitulé *Geschlecht und Charakter* (Sexe et Caractère), se donna la mort le 4 octobre 1903, à vingt-trois ans. Kafka et Weininger ne se connurent point mais dans cette Autriche où Freud avait déjà publié sa *Traumdeutung*, oui, dans cet Empire du Milieu où Prague et Vienne allaient manifester chacune leurs hautes valeurs, un merveilleux épanouissement littéraire, esthétique, musical de fin et de début de siècles allait se développer, que les deux guerres mondiales, avec leurs transformations géopolitiques profondes, ne purent à vrai dire compromettre, puisque Vienne nous révèle aujourd'hui Doderer et que dans Prague même une jeunesse inquiète et un peu clandestine se

réintéresse remarquablement aujourd'hui à Meyrinck et à Kubin, c'est-à-dire à toute une Allemagne secrète au cœur du pays slave. Kafka et Weininger, disons-nous, ont, l'un comme l'autre, vécu leur expérience intime. L'un et l'autre ont la conscience meurtrière. Chacun a aussi le sentiment que c'est à lui seul que l'acte incombe. Oui, il y a quelque chose qui les concerne personnellement. C'est à cette chose qu'ils ont affaire, et c'est pour elle qu'il leur faut entreprendre une action décisive.

C'est que pour Weininger notamment, il n'est pas de connaissance qui ne soit en même temps expiation en ce sens que l'homme puise dans le pressentiment d'une perfection infinie, la certitude de sa propre imperfection. Quant à cette perfection, en ce qui concerne Kafka, il semble que Dieu même l'ait oubliée et il ne lui paraît plus que Dieu veuille encore s'incarner dans l'homme pour lutter avec le néant.

Encore un coup, ce qui s'est passé dans cette Autriche des premières années du siècle ne laisse pas d'être extrêmement important. Il est vrai que de l'Autriche à l'Allemagne il y a alors un parfait échange. Oui, c'est tout de même de la pensée allemande qu'est venue la grande pulsion. Cela s'amorcera, semble-t-il, avec Schopenhauer pour qui l'âme humaine n'accueille pas seulement en elle des représentations qui viennent à se transformer et à se modifier en émotions (l'on se rappellera toute la signifiante du départ émotionnel comme révélateur du monde et créateur de culture chez Frobenius), mais qu'elle se marque aussi d'une poussée sourde et profonde, à laquelle Schopenhauer confère la qualification de volonté, qui sera chez Nietzsche, plus spécifiquement la pulsion dionysienne. Il est évident qu'un livre tel que *le Monde comme Volonté et comme Représentation*, de Schopenhauer ne laisse pas d'être un moment sensible de la vie de la pensée psychologique et métaphysique à la fois, en ce sens que, dans cet ouvrage, Schopenhauer rompt avec la dichotomie platonicienne, qui, elle, distingue dans l'âme, une part rationnelle et une part irrationnelle, alors que Schopenhauer met l'accent sur une donnée, une coloration particulière de la vie qui est à la fois plus simple et plus prenante : la jouissance, ou mieux peut-être, ce que l'on nomme en allemand *Lust*, qui est plus riche peut-être, plus dense que ne l'est le terme français.

Nul doute qu'il n'y ait eu là pour Freud un éclaircissement et qu'un tel ouvrage ne soit au départ de sa démarche profonde puisque cette notion de jouissance, lésée dans bien des cas, a pu lui apparaître comme étant le foyer même de maints troubles psychiques.

Il y a une obstination chez Weininger comme chez Kafka. Il est vrai que l'un et l'autre sont juifs. Chez Kafka l'on observe une fièvre de décision, une préoccupante susceptibilité, une conscience toujours plus exigeante, la peur

et la répugnance de toute impureté. Une délicatesse raffinée et en même temps une curieuse sévérité et implacabilité. Cela ne laisse-t-il pas d'être sensible notamment dans ses *Lettres à Milena* ?

Mais s'il y a chez Kafka une fièvre de décision, il y a aussi une bouleversante patience, l'impatience étant pour lui une lésion éthique grave. Et cependant il y a d'une certaine manière et malgré tout une impatience chez Kafka, mais c'est une impatience de vérité, de radicalisme. Elle est le signe, chez lui, d'une volonté de refuser la compromission, ce refus étant considéré par lui comme seule issue possible de sa crise intérieure ou de la crise intérieure que traverse le monde. Un tel refus donne aussi à l'écriture de Kafka un élan particulier qui finalement aide à produire cette sorte de rédemption dont nous éprouvons l'effet en lisant les livres de Kafka, en prenant le sentiment qu'à travers cette écriture se dessine comme en spectralité une nécessité pressante d'écrire en même temps qu'une étrange impossibilité d'écrire quoi que ce soit d'autre que ce qui relève de son inquiète recherche.

Il y a une toute puissance dans l'écriture kafkésienne et dans cette écriture un extraordinaire pouvoir de réticence, qui sans doute l'empêche d'agir sur la communauté. C'est que Kafka intervient à un moment où l'écriture, où la littérature en Europe centrale se renforce singulièrement à la suite d'une certaine déperdition religieuse, laquelle se manifeste en effet tant en Allemagne même que dans l'Empire du Milieu. Pensons encore à cette Prague de l'Ancienne Autriche-Hongrie où vivait Kafka, où il avait été élevé, d'une part, dans la tiédeur d'un sentiment religieux juif, de l'autre, au lycée allemand, dans un culte gothéen.

Cette capitale de la Bohême était à l'époque de Kafka une ville de haute richesse créatrice mais en même temps partagée en divers groupes humains : allemand, juif et tchèque qui établissaient entre eux d'invisibles barrières psychiques. Et Kafka dut avoir assez vite le sentiment de ces empêchements profonds qui marquent le destin des héros du *Procès* et du *Château* en vivant lui-même l'existence quotidienne de Prague, en se percevant, en tant que juif de formation allemande, suspecté, inquiété par les trois communautés. Oui, il dut apprendre à connaître l'incidence énigmatique de certains gestes, l'ambiguïté élaborée de tels propos. D'où vient sans doute cette expérience profonde de la peur qui est chez Kafka, la peur étant déjà par elle-même fautive. Kafka ne cesse de porter en lui l'image de cette bureaucratie autrichienne. Il semble qu'il soit aussi fasciné par le langage de cette bureaucratie qui chez lui s'accompagne parfois d'un étrange humour qui en vainc l'inauthenticité.

L'on a parlé, par ailleurs du nihilisme de Kafka. Mais à quel déploiement littéraire n'assiste-t-on pas chez lui si l'on pense aux ressources d'écriture

qui marquent ses livres, si l'on pense à cette sorte d'héroïsme de guerrier qui est quelquefois le sien et qui cherche à trouver la paix dans un espace qui n'est plus celui de la positivité, parce que Kafka ne veut pas de ce qui est *donné* et qui au contraire veut affirmer la négativité mais comme s'il s'agissait à vrai dire de la *construire* ainsi que le pourrait faire un homme qui se voudrait, lui, pleinement élaboré à l'air libre.

Mais quelle est cette négativité pour laquelle Kafka entreprend un tel effort d'affirmation? Ne commande-t-elle pas en lui une aspiration à une vie supérieure à celle de l'existence ordinaire? Cette négativité si bien élaborée en lui n'est-ce pas une donnée, une valeur par laquelle il puisse écarter ce qui fait obstacle à une prédisposition secrète, à la révélation d'une lumière qui devrait pouvoir resplendir aux yeux de tous les hommes.

Kafka, on le sait, est un homme du père. Il est à jamais marqué par la présence familiale et sociale de son père avec laquelle il ne peut lutter. Est-ce bien ce père qui a conduit Kafka au nihilisme? Il semble que oui car c'est bien la personne du père qui fait obstacle à la vocation profonde de Kafka, à cette sorte de souveraineté secrète qu'il a atteint par l'écriture.

Comme pour Weininger, pour Kafka aussi le monde est l'expression de l'homme mais il souhaite s'orienter sur la bonté et sur la sagesse en dépit du fait que la vie est une manière de procès indéfini. Il est évident que le conflit devait nécessairement s'ouvrir entre l'énergie active du père qui, elle, creusait sa voie dans le réel immédiat et savait se jouer admirablement des obstacles matériels et les données spirituelles de Kafka, lentes à mûrir en lui et qui, par des voies obscures, semblaient tout attendre d'une sorte de miracle issu du Rien. Mais il faut penser que pour Kafka, il s'agissait aussi de vivre, il s'agissait de la vie profonde.

Il y a, sans conteste, chez Kafka, une volonté de s'accroître mais toujours par l'écriture, par la souveraineté de l'écriture. C'est même peut-être par elle qu'il conserve sa jeunesse, qu'il la maintient intérieurement en lui, mais comme une donnée difficile. Le nihilisme de Kafka non seulement lié au père ne dériverait-il pas aussi en effet de l'impossibilité où il est d'intégrer pleinement son corps à l'âge adulte. Ne lui faudra-t-il pas longtemps avant de désapprendre la honte qui lui vient à la pensée de son corps physique? Il lui arrive de penser qu'il ne sera jamais vraiment initié à ce qu'est l'âge d'homme. Il ne peut se représenter qu'adolescent et vieillard.

En somme l'écriture de Kafka obéit à sa passivité. Mais c'est une passivité qui, assez curieusement, a une action en ce sens que celle-ci consiste en une précieuse surveillance de soi qui permet de percevoir les transformations délicates dont on est l'objet. D'où le sens du *Journal* chez Kafka. C'est au cœur de cette passivité même que écrire devient vraiment un acte éclairant.

Écrire est le signe même de la vocation kafkéo. Au reste la souveraineté d'écriture chez Kafka ne doit pas s'entendre dans le sens du bien écrire comme chez Flaubert, mais comme touchant à l'être même.

Le nihilisme kafkéo n'aboutirait-il pas à une sorte de merveilleux silence ? Ou mieux peut-être au désir de remonter aux origines de sa race pour y trouver un sol et une patrie ? Ceci à travers un scepticisme autrichien qui en même temps cependant prévoit la fin des temps, la fin provisoire au moins d'une subtile modernité dont la nostalgie se retrouve, encore un coup aujourd'hui, au cœur de l'Europe Centrale.

Le Journal intime permet de prolonger l'adolescence. Cela donne du champ, même à une vie brève comme le fut celle de Kafka en ce sens qu'il permet le minutieux déploiement de la vie intérieure, qu'il donne à l'être tous les moyens voulus pour développer ces états d'incertitude et d'angoisse, qu'il maintient en l'être une constante interrogation sur sa condition, sur ses rapports avec les forces de l'univers.

De toute manière il fallait à Kafka qu'il puisse écrire. Cela devait relever pour lui de l'exorcisme. Il y avait le père et, encore un coup, la bureaucratie de la Monarchie du Milieu, de l'Empire du Milieu, dans laquelle un homme tel que Kafka se sentait en quelque sorte en permis de séjour, anxieusement confortable, dirons-nous.

Alors que Hölderlin est un homme de la mère, d'une mère qui voudrait le voir devenir pasteur, Kafka dans son conflit avec son père met en cause son œuvre. Elle est pour lui la seule voie d'animation. Parce que son père l'a détruit, lui, Kafka, c'est à partir de cette destruction que se formera la sourde et singulière richesse qui lui permettra de créer. Et se sera là le retournement merveilleux et souverain qui qualifiera son œuvre et sa vie.

Synthèses, septembre 1965

De *La Marche de Radetzky* à *L'Homme sans qualités*

Assez curieusement les deux grands romans de l'Autriche ont paru peu s'en faut dans le même moment : au commencement des années 30. L'un était la *Radetsky Marsch* de Joseph Roth, le second *Der Mann ohne Eigenschaften* de Robert Musil¹.

La *Radetzky Marsch*² a été traduite bien avant l'énorme ouvrage de Robert Musil, de telle sorte que le lecteur français ne peut être conscient de la coïncidence de parution de ces ouvrages. La *Radetzky Marsch* commence à la bataille de Solférino et s'interrompt au moment où dans les premiers jours torrides d'août 1914, le lieutenant Carl Joseph von Trotta, fils de celui qui sauva la vie au jeune François-Joseph pendant la bataille de Solférino, tombe sous les balles russes, alors qu'il allait chercher de l'eau pour sa section.

Le secret de *Radetzky Marsch* est que la monarchie est déjà depuis longtemps virtuellement détruite bien que les rituels du culte impérial s'accomplissent toujours impeccablement. Le personnage de von Trotta a pour lui une force silencieuse, et la rigueur selon laquelle Joseph Roth conduit son roman est, semble-t-il, étroitement liée à l'intensité même qui marque constamment les moments de vie de von Trotta ; ces moments au cours desquels la force qui se crée en lui par la voie affective profonde, le rend à des sensations anciennes, précieuses d'une jeunesse qui lui apparaît quelquefois comme plus ancienne que lui-même mais qui le laisse aussi plus abandonné que jamais, lorsqu'elle vient à le quitter.

Que fut donc cette Autriche de la fin du règne de l'Empereur François-Joseph, si ce n'est un lieu où une réalité spirituelle seule pouvait encore être vivante. Oui, cette réalité était bien effective, mais elle l'était dans les frontières d'un Etat condamné par l'Histoire. En vérité, l'idée autrichienne, cette idée qui implique une croyance, un espoir en une Europe faite des données culturelles et esthétiques des Flandres, d'Espagne, de Prague et de Venise, et qui ne saurait se passer d'un afflux d'esprit allemand, naît dans la dernière décade qui prépare sa fin.

¹ Traduit sous le titre : *L'Homme sans Qualités*. Ed. du Seuil, Paris. 1957.

² Traduit sous le titre : *La Marche de Radetsky*. Plon, Les Feux croisés, Paris.

Et cependant cet Empire aux yeux des hommes d'Etat, dans l'opinion des cabinets diplomatiques était tenu pour susceptible de durer et de s'améliorer en durant. Il est vrai que cette durée était partiellement fondée sur la politique des autres puissances. Dans cet Etat, le souverain et la plupart de ses ministres préféraient maintenir autant qu'il leur était possible une structure de Saint Empire, gravement atteinte cependant par toute une série de crises administratives et politiques intérieures, plutôt que de préparer l'avenir à un Empire autrichien prévoyant une autonomisation judicieuse et savante des nationalités. Dira-t-on que le monde fut surpris par la précipitation de la dislocation de cet Empire ? Lénine lui-même, analysant la situation autrichienne en 1914, n'écrivait-il pas que dans les conditions de l'évolution intérieure de l'Autriche, il n'y avait pas de facteur assez dissolvant en elle pour amener la création d'Etats nationaux indépendants !

Ceci n'empêcha pas cependant l'expérience austro-hongroise de finir tragiquement : l'écroulement russe de 1917 allait abolir dans l'esprit des peuples slaves d'Autriche la crainte de se voir un jour brimés par les cosaques du Tsar. Et la double monarchie qui avait été si longtemps pour ces peuples slaves une puissante protection, rendue progressivement vulnérable cependant au jeu serré et de plus en plus lourd à porter des circonstances de l'époque, ne devait plus leur apparaître à partir de 1918, que comme obstacle affaibli et susceptible d'être parfaitement maîtrisé et détruit pour qu'ils pussent, ces peuples, passer eux-mêmes à l'état de souveraineté, pour qu'ils s'ouvrirent, allaient-ils croire, à un destin de plénitude.

Cette Double Monarchie devait donc périr pour s'être vouée avant toute chose à de trop hautes, à de trop savantes opérations de chancellerie, pour s'être rêvée trop parfaite.

C'est ainsi que ne s'accomplira point, que ne sera jamais fêté selon le rituel prévu, ce jubilé des soixante-dix années de règne de l'Empereur François-Joseph qui eût dû être l'aboutissement d'une campagne idéaliste et pacifiste prévue en haut lieu dès 1913 pour répondre, si l'on veut, au petit jubilé des trente ans de Guillaume II que l'on a appris que projette l'Allemagne. C'est là le thème qui constitue au moins la première partie du roman de Robert Musil, dont on a dit qu'il traitait le même sujet que celui de *Radetzky Marsch*. Le même sujet ? Certes, l'un et l'autre se sont donné pour objet de décrire l'univers d'une Autriche-Hongrie de peu antérieure à 1914. Mais le personnage central de *Radetzky Marsch* nous paraît singulièrement plus réductible que le *Ulrich*, de Musil, que cet *homme sans qualités* qui, lui, met l'accent non sur le réel immédiat, mais sur ses possibles.

Assez curieusement, Musil nous montre cela sourdement, les initiateurs et organisateurs de ce jubilé sont fascinés par la date de 1918 ; oui *l'Action*

Parallèle dénommée ainsi en tant que réplique, réponse à l'entreprise jubilatoire en faveur de Guillaume II, sera appelée à trouver son point d'accomplissement dans ce moment éminemment précieux, dans cette parfaite coïncidence d'un *moment* de 1848 à un autre de 1918. Mais dans la stricte réalité, le moment de 1918 coïncidera avec la fin totale des Habsbourg qui se sera produite le 3 novembre de cette année-là, quelques jours à peine avant celle de la chute de la Maison de Hohenzollern !

Oui, pensent le comte Leinsdorf et Diotime, cette Diotime que Ulrich apprendra à connaître et à haïr curieusement, il faut que 1918 soit une année autrichienne, l'année de la Paix, de la réconciliation des peuples, du triomphe des temps modernes !

Ulrich est amené à participer à cette Action parallèle. Il est engagé dans cette voie par son père, mais qui est Ulrich ? Qui est cet homme sans qualités, si ce n'est un homme qui s'interdit d'être quelque chose pour garder en lui le sourd espoir d'un *pouvoir être*. Oui, il y a chez Ulrich un vouloir à se rendre, à se tenir toujours disponible pour ne rien manquer de ses chances, de ses possibles ! Et sans doute cet Ulrich ressemble-t-il à l'auteur Musil qui a toujours eu souci, ainsi qu'il nous le marque dans ses *Esquisses pour une autobiographie*, de se maintenir à la fois créateur et critique et aussi indépendant qu'il lui sera possible d'une thèse esthétique particulière.

On a parlé de Proust également à propos de Musil. Mais il est clair qu'il n'y a de rapport entre *La Recherche du Temps Perdu* et *Der Mann ohne Eigenschaften* que dans le sens d'une opposition très sensible.

Alors que chez Proust la recherche du passé se porte sans cesse sur les moments privilégiés de ce passé, et que pour nous les montrer, il se les révèle tout d'abord à lui-même par la voie d'une mémoire merveilleusement réélaborante, nous comprenons que le passé autrichien de Musil s'imprègne d'une durée qui n'est pas nommée mais qui est celle de l'auteur au moment qu'il écrit. Oui, la Vienne de 1913, (laquelle n'est d'ailleurs pas nommée non plus dans le livre, en tant que telle, tout comme ne sont nommées davantage les *villes* des premiers récits de Kafka), oui, cette Vienne de cette année-là, qui est l'époque à laquelle commence le roman de Musil est en quelque manière secrètement ouverte sur tout ce qui a suivi. Tels signes de modernité nous montrent bien cette *ouverture*, ne serait-ce que par cette phrase qui amorce le deuxième paragraphe de la première page du livre : « Du fond des étroites rues, les *autos* filaient sous la clarté des places sans profondeur ». L'auteur perd ici de vue certainement qu'en 1913, ce qui pouvait frapper le regard d'un observateur eût bien plutôt été le défilé d'énormes quantités de voitures attelées auxquelles étaient seulement mêlées un certain nombre d'*autos* !

Il y a d'ailleurs chez Ulrich, une disposition que nous avons déjà marquée et qui rappellerait dans une certaine mesure la disponibilité gidienne, cette disposition au reste concerne également la manière selon laquelle le roman lui-même est écrit et qui, à certains moments, donne le sentiment de longs et minutieux commentaires. Gide eût peut-être rêvé d'écrire un tel ouvrage, lui qui dans ses *Faux-Monnayeurs* chercha à maintenir son roman toujours ouvert en faisant méditer les événements, et tels de leurs moments sensibles par le personnage d'Edouard qui tient journal, à l'intérieur même du livre.

Mais dans *L'Homme sans qualités*, le commentaire est sans cesse au cœur du roman, car Ulrich ne se hâte pas de se découvrir, mais veut connaître et maintenir sans cesse son esprit à tel point d'acuité, de force, qui crée en lui une attente, ce qui l'entretient dans une sorte de jeu belliqueux, lui conférant une sorte de droit imprécis, mais impérieux sur l'avenir.

On a parlé de l'ironie qui émane dès l'abord de la lecture de *L'Homme sans qualités*. Il semble bien que ce soit là la manière d'écrire que Musil ait vraiment choisie. Sans doute, une telle ironie tend-elle à interdire au créateur de s'aventurer à établir un système philosophique. Cette ironie marque aussi curieusement et de façon très nuancée l'esprit de certains personnages du roman et à cet égard nous aimerions isoler cette très curieuse scène au cours de laquelle le secrétaire du comte Leinsdorf, l'initiateur de l'Action Parallèle, est debout devant Son Altesse, un livre à la main. Il lui fait lecture d'un passage de Fichte qu'il a découvert dans les *Discours à la nation allemande* et qui conviendrait à la formulation idéologique de l'Action parallèle, n'était une phrase un peu trop protestante sur l'Eglise. Après s'être fait montrer le livre, le comte Leinsdorf déclare à son secrétaire qu'il leur faudra renoncer à Fichte pour le moment. « En refermant le livre, il referma aussi son visage. A la vue de ce visage muettement impératif, le secrétaire ferma le sien à son tour, en une révérence respectueuse et reprit le Fichte pour le desservir et remettre sur les rayons de la bibliothèque avec tous les autres systèmes philosophiques du monde ».

« Ainsi, dit le comte Leinsdorf, nous en restons pour le moment à ces quatre points : Empereur de la Paix, Borne de l'Europe, vraie Autriche et Capital-Culture. Réglez-vous là-dessus pour la circulaire. » Il y a donc ironie sous-jacente à ces propos, mais comment analyser un tel moment d'ironie ? En réalité, Leinsdorf ne peut se dissimuler à l'esprit, l'aspect concerté à l'excès qu'il se croit cependant tenu de conférer à l'*Action parallèle*, mais il est également sensible qu'il souhaite voir préservées les conditions propices à l'épanouissement d'un espace spirituel de la nation autrichienne, où se formèrent et créèrent Grillparzer et Stifter, Hofmannsthal et Rilke.

S'il n'y a, ainsi que nous le disons, d'autre rapport entre Proust et Musil

que dans le sens d'une opposition singulièrement marquée, le rapport qui concerne Musil et Gide est, lui plus on y pense, sensible, signifiant : n'y a-t-il pas en effet, à travers les *Faux Monnayeurs*, un ralenti qui ne laisse pas d'évoquer celui même que pratique Ulrich à l'égard de toutes choses ? Les personnages du roman de Gide poursuivent, tout comme Ulrich, des expériences privilégiées, ils cherchent à maintenir leur différence devant la vie, ils se refusent à coïncider avec elle, à s'abandonner à son déroulement. Il y a chez Gide comme chez Musil un entier dévouement à l'effort ou à l'attention ou à la paresse de leur ou de leurs personnages essentiels, à leur volonté de risque ou de chance, et à cet égard, l'on ne peut que souligner ce passage du Journal d'Edouard : « j'ai plus de regard pour ce qui pourrait être, infiniment plus que pour ce qui a été ». C'est que pour Gide, le possible, le futur sont infiniment plus intéressants que le passé, et nous irons jusqu'à penser que c'est bien souvent le possible plutôt que le futur qui lui importe, tout comme d'ailleurs chez Musil, où l'on voit Ulrich méditant sur le phénomène de la grande ville, venir à penser que ce qui se doit prendre en considération, c'est seulement l'étendue des possibles, c'est-à-dire ce qui *pourrait* et non ce qui *pourra* se produire. A partir de là il n'y a à peu près rien à raconter, mais tout, par contre est à commenter.

On a parlé également de Kafka à propos de Musil : peut-être a-t-on pensé à ce propos à l'extraordinaire précision des développements de la pensée et des sentiments d'Ulrich, mais l'écriture de Kafka a une qualité de souveraineté que ne possède pas à ce point ou de même manière l'écriture musilienne. Mais peut-être à travers Musil, est-il possible de mieux entendre certain aspect de la construction kafkéo, à savoir celui de cette administration du *Château*, à la fois méticuleuse et énigmatique qui nous fait rapprocher dans notre esprit ce que Kafka nous dit d'elle des allusions que fait Ulrich à l'Etat austro-hongrois, à cette Kakanie, à cet Etat sans caractère propre dont les activités, à première vue, ne font plus que s'imiter elles-mêmes, et dont les lois comme oubliées, marquent précisément de quelque immémorial *oubli*, le destin de K. l'arpenteur, lequel cherche en vain à obtenir des messieurs du *Château*, qu'il veuillent l'accueillir à l'intérieur du Château, puisqu'ils reconnaissent qu'il a été effectivement *appelé*.

Mais dans d'autres cas, dans celui du *Procès* par exemple ou encore dans le *Chemin de fer de Kalda*, les fonctionnaires, les bureaucrates kafkéo perdent plutôt leur spécificité autrichienne pour prendre telles allures gogoliennes, plus dérisoires à la fois et menaçantes. La Russie d'ailleurs inquiéta toujours fortement l'Autriche et il est arrivé à Kafka, à plusieurs reprises de susciter l'angoisse de ses personnages à travers une sorte de climat russe ou mongol, il est vrai, extrêmement onirique où l'homme connaît les affres

d'une responsabilité qui ne se laisse pas dire.

Mais revenons à une figure de ce livre qui fascine Ulrich : celle de Moosbrugger. « C'était un charpentier, un grand gaillard large d'épaules, sans graisse superflue, avec des cheveux comme une toison d'agneau débonnaire. Puissance débonnaire et goût de la justice se reflétaient aussi dans les traits de son visage. »

L'opinion publique s'inquiétait fort de ce cas : Moosbrugger avait tué une fille, une prostituée, et dans des conditions particulièrement atroces. La presse avait décrit minutieusement les blessures qu'elle avait encourues. Il avait été donné à Ulrich de voir sortir du tribunal ce visage « de véritable enfant de Dieu ». Aussitôt, Ulrich était revenu sur ses pas et avait offert quelques cigarettes à une sentinelle afin de pouvoir obtenir des renseignements sur cet assassin si étrange. C'est que, ainsi que nous l'avons dit, Ulrich a des soucis gidiens, et il lui semble déceler chez ce Moosbrugger cette goutte de lave originelle, oui, cet élément ténu mais tellement puissant et envoûtant pour qui le découvre, pour qui le peut percevoir présent en tel être et qui nous fait rêver du premier jour de la création.

Au reste, cette goutte de lave, la retrouvons-nous dans un personnage des *Exaltés*, pièce écrite par Musil en 1921. Il s'agit-là d'un drame dans lequel le professeur d'université Thomas se voit abandonné par son épouse Maria, pour un personnage douteux, un certain Anselme qui déjà avait enlevé la sœur de Maria, Régine, pour l'abandonner ensuite sans nul scrupule. C'est que Maria perçoit également chez cet Anselme, cet éclair particulier qui relève des premiers moments où l'homme est ému, surpris pour la première fois par la vie.

Mais revenons à l'*Action Parallèle*. Celle-ci s'associe un grand personnage, un capitaine d'industrie dont il est dit qu'il n'est pas autrichien et où l'on reconnaît une figuration de Rathenau.

« C'est un Européen, un esprit connu de l'Europe entière et c'était précisément parce qu'il n'était pas autrichien qu'on prouverait en se l'associant, que l'Autriche était la patrie de l'esprit. » Mais Ulrich refuse Arnheim-Rathenau qui est l'homme pourvu de toutes les qualités mais qui accueille aussi toutes les valeurs, même celles impliquant une libération de l'homme, pour pouvoir en figer, en cristalliser le sens ; aux yeux d'Ulrich du moins.

Rathenau au reste, ne fut-il pas, lui réellement, un post-Goethéen, mais il n'était pas comparable à l'*inventeur*, à l'*initiateur* Goethe. Bien plutôt était-il, lui Rathenau, simplement héritier de Goethe, disposant toutefois de techniques d'organisation toutes nouvelles, singulièrement efficaces.

Mais il nous restera à assister dans le cours des volumes à suivre du grand ouvrage de Musil, encore incomplètement publié dans sa traduction françai-

se, à l'élaboration étrange et merveilleuse chez Ulrich de ce *rapport à lui-même* que jusque-là il n'avait pu établir : ce sera à partir de cette époque où il se fera attentif à sa sœur Agathe, oui, à partir de son étrange expérience d'amour avec cette sœur, que lui sera révélée aussi la fin de l'*ironie*.

Synthèses, mai 1958

Trois Traités de Ernst Jünger¹

L'un des mérites de Ernst Jünger est de n'avoir jamais refusé d'affronter les problèmes de son temps. Il n'a rien écarté de ce qui se présentait. Il va même à la rencontre des choses. S'il s'est retiré depuis quelques années à Wilflingen, dans ce Wurtemberg qui est bien l'un des pays les plus beaux du monde, le pays des *Stille im Lande*, non loin d'ailleurs de Überlingen qui est au bord du Lac de Constance et où vit son frère Friedrich Georg, c'est pour méditer là sur l'expérience de notre temps. Mais il lui arrive assez fréquemment d'ailleurs de quitter Wilflingen pour visiter et étudier quelque point sensible d'Europe.

Comment faut-il entendre les premiers livres de Ernst Jünger, ceux notamment qui décrivent son aventure de la campagne de France en 14/18 : *Orages d'acier* et le *Boquetean 125* ?

On perçoit bien qu'à travers cette aventure, et à travers ces livres, Jünger cherche à comprendre l'essence de la guerre ; si chaotique que soit le spectacle qui s'offre à ses yeux, il cherche d'abord à percer l'apparence, il cherche l'unité profonde que la guerre lui dérobe peut-être. Ainsi se refusant à voir la bataille comme conflit pur et simple, pour la raison qu'elle oppose deux ennemis, il veut voir dans l'émulation dont elle anime les adversaires, un lien qui les unit et pourrait peut-être les réconcilier. Lorsque, parfois, la contradiction lui paraît insoluble sur le plan direct de la raison, il ne la tient pas pourtant pour privée de signification. Il nous dit alors qu'il nous faut aborder l'existence d'un irrationnel qui est, lui, dépaysement, et qui, tantôt nous appelle vers une complexité aux desseins mystérieux, tantôt se plaît à souli-

¹ I *Traité du Rebelle*. Ed. du Rocher, Monaco 1957.

II *Polarisation et Traité du Sablier*. Ed. du Rocher, Monaco 1957.

III *Le Nœud Gordien*. Passage de la Ligne, Monaco 1958.

gner pour nous cette sorte d'abîme que soudain parfois laisse entrevoir le Réel.

Mais d'autres livres naîtront et avant tout ce *Cœur aventureux* qui nous acheminera vers les *Falaises de Marbre*. Il s'agit dans le *Cœur aventureux*, d'une foule de pensées enchaînées les unes aux autres par des liens précieusement personnels. Il y a là rupture de style avec les précédents ouvrages. Ce *Cœur aventureux* se lie aux méditations de Jünger portant sur le monde de l'après-guerre 14/18, sur un monde qui vit d'ailleurs sous le signe de cette guerre. Et Jünger pour élucider le sens des choses de ce temps, remontera de cette époque à celle même de la guerre. Il convient de souligner ici son analyse du *nouveau*. Ce sera encore l'irrationnel, l'aspect irrationnel de notre nature, de notre monde, qu'une civilisation, héritière d'une forme de vie qui avait touché son plus haut sommet tendait à étouffer. Il nous faut apprendre à percevoir en même temps et dans un seul et même objet, deux qualités sensibles et cela grâce à un seul et même sens. Il nous faut entrer dans le monde des relations, des correspondances, des multiples réponses du Réel à l'homme. Nous n'aurons pas ici l'image éclair comme chez Eluard, mais bien plutôt l'analyse de l'image avec, en quelque sorte son dossier. Une suite de l'évolution profonde de Jünger nous sera donnée par les *Falaises de Marbre*. L'on connaît peu de livres éclairés d'une telle magnificence, où l'on doit souligner la richesse contenue dans chaque phrase, où chaque phrase fasse appel à un monde d'une étonnante intensité mais aussi d'une certaine, d'une mystérieuse légèreté. Car le drame des *Falaises de Marbre* se déroule dans une région où, si l'on veut, tout est symbole, mais où le symbole lui-même se rompt comme figure et appelle, pour le remplacer, des images changeantes.

La publication de la traduction des *Falaises de Marbre* remonte à 1942, et en 1948, parut ce petit volume, *La Paix*, dont on parla beaucoup à l'époque. Il semble qu'après avoir médité les *Falaises de Marbre*, l'on puisse méditer mieux *La Paix*, que l'on puisse ainsi recréer pour soi, en silence intérieur, l'origine du mouvement qui, chez Jünger est au fond au départ de ce petit livre. Cette *Paix* constitue non point exactement, ainsi que l'on pourrait croire, quelque bouleversante et fondamentale rupture. Elle est bien plutôt le signe d'une nouvelle époque, le signe d'une croissance de destin, du destin d'un homme qui écoute le monde et connaît profondément ses forces, ses pouvoirs. Ce petit ouvrage tend à faire entrer l'Allemagne nouvelle ou la jeunesse allemande dans le jeu grave d'un effort, à la faire participer aux nouvelles structures de l'Univers. Plus loin encore, nous dirons de Jünger, du mouvement profond de sa pensée qu'elle est marquée d'un mouvement d'alternance secrète que l'on voit à Corneille Agrippa, à

Trithème et qui veut retrouver ou recréer le lien occulte du *ceci* et du *cela*.

Mais comment situer Ernst Jünger dans le cours des événements idéologiques de l'Allemagne des années 20 et plus tard encore? Nous voyons que Jünger a appartenu à ce climat de la *révolution conservatrice* sur laquelle d'ailleurs son ancien secrétaire Armin Mohler a écrit un ouvrage extrêmement significatif. Oui, Jünger fut dans les années 30 notamment très près de Ernst Niekisch dont il est fort question dans le livre de Armin Mohler. Niekisch fut le promoteur du national-bolchevisme, dont la doctrine fut surtout vouée à combattre les dispositions et les mises en application du Traité de Versailles. Niekisch devait reprendre à Jünger la notion du Travailleur.

Déjà, avant la seconde guerre mondiale, Jünger, il faut bien le dire, ne paraît pas croire à l'urgence qu'il y aurait à maintenir indemnes les seules valeurs occidentales. L'Occident à ses yeux ne couvre pas toute la réalité Europe, et l'Europe est pleine d'alternances. C'est bien pourquoi disons-nous il se trouve être alors près de Ernst Niekisch, qui est l'auteur de l'*Ouvrier, troisième personne impériale*, ouvrage dont le sens est parent, mais de manière plus strictement politique, de celui du *Travailleur* de Jünger, livre paru en '32 et dont il fut dit à l'époque qu'il présentait une suite de vues et de méditations qui pouvaient concerner le national-socialisme à ses commencements tout autant que le soviétisme.

C'est la figure de ce Travailleur, de cet Ouvrier que nous retrouvons en plusieurs points des récents traités de Jünger.

Oui, Jünger reprend çà et là dans les traités dont nous parlons, le thème de l'*Ouvrier*, qui fut le thème de son grand ouvrage de '32. Cet ouvrier, ce travailleur est bien plutôt une Personne ou une forme d'humanité que le représentant pur et simple d'un état économique. Il est un résultat de la première guerre mondiale, il est issu de l'ampleur des moyens techniques mis en œuvre pendant cette guerre. Il est sorti, il s'est dégagé de l'écroulement qui se produisit à la fin de cette guerre. Il est en contact direct avec les forces primordiales du monde. Il sait les replis de la nature où ces forces se tiennent car, encore un coup, cet ouvrier n'est pas un simple travailleur. Il est vraiment l'homme de la nouvelle technique. Il est en état de maîtriser ou de déchaîner ces forces. Il lui est donné de pénétrer les arcanes de la nature par des moyens certes totalement inconnus au temps de Paracelse de Hohenheim ou de Novalis. Et néanmoins il se pourrait que cette notion même du *Travailleur*, provienne chez Jünger de son goût intellectuel pour la pré-Renaissance et la Renaissance où se rencontrent des types de travailleurs techniciens arrivés aux premiers degrés de formation du monde moderne. Mais revenant à notre notion de l'actuel Travailleur, nous dirons que celui-ci

est bien l'un des agents essentiels d'une transformation de l'univers et de la formation en l'homme d'une nouvelle prise de conscience du monde. C'est lui qui aux yeux de Jünger est au départ aussi des premiers succès militaires allemands de 39/40.

Mais dans le premier des trois traités de Jünger dont nous parlons, si l'*Ouvrier* réapparait, il n'est plus, loin de là, la seule grande figure de ce temps. C'est que Jünger, depuis lors a vécu la tyrannie totalitaire de Kniebolo, c'est ce Kniebolo qui figure Hitler dans les livres de Ernst Jünger, oui, il a vécu cette expérience très scrupuleusement et attentivement, et il nous montre comment ce régime a suscité pour longtemps le *Rebelle*, à savoir l'homme isolé et privé de sa patrie par une tyrannie. (Oui, cette suscitation du Rebelle se prolonge aujourd'hui sur plusieurs points du monde où la tyrannie policière resserre ses réseaux.) Et ce *Rebelle* est résolu à résister à l'adversaire, à engager la lutte contre la tyrannie et à avoir pour cela recours aux forêts. Mais ce *Rebelle* ne saurait être un simple partisan, il implique au reste une notion nouvelle de la liberté. Le propre de Jünger est bien de vouloir établir, de légitimer si l'on veut une réalité intemporelle qui, selon lui, se réinsinuerait toujours dans l'histoire, de telle sorte que ce *Rebelle* doit être nécessairement un type complet d'humanité à savoir un homme soucieux d'insérer une nouvelle liberté dans le réseau des nécessités.

L'un des traits de Jünger d'ailleurs est de souligner d'autant plus semble-t-il la valeur de l'individu humain, l'aspect irréductible de cette valeur, oui d'autant plus, dirons-nous que la société à laquelle celui-ci appartient se marquera de plus de contraintes. Mais quelle est cette forêt à laquelle le *Rebelle* a recours pour lutter contre le tyran et ses séides? Elle représente bien des choses. Il est même permis de penser que Jünger n'a pas perdu de vue les *Holzwege* de Heidegger dans la méditation de ce thème des forêts bien qu'il n'ait que très peu à voir avec la pensée métaphysique de Heidegger même.

Il est sensible que la forêt fait tout recommencer et tout retrouver à l'homme qui a fait choix de s'y terrorer. Et d'y vivre, d'y méditer et d'y agir, aboutira à ce que le *Rebelle* jüngérien retrouvera par exemple contact intime avec la fleur, l'arbre et leur magie. Oui il les rencontrera. Et il rencontrera la fable et l'arrière-histoire du Monde. Et il comprendra comment l'histoire à laquelle il participe touche à la Nature. Il comprendra la richesse des arrière-plans de l'histoire et il se ressaisira.

Mais avec plus de précision peut-être penserons-nous à déterminer le rapport dont nous parlons avec ce très beau texte de Heidegger intitulé proprement le *Sentier*. Ce sentier-là, il est vrai, tourne sur lui-même. Cependant Heidegger nous dit qu'il éveille un sens qui aime ce qui est libre

et en son lieu propice, surmonte même la détresse et la transmue en une dernière joie. Les hommes du sentier heideggerien sont à l'écoute de leur origine. Ils ne se veulent pas *esclaves* des structures mécanisées.

Avec le *Traité du Nœud Gordien* apparaît le thème de la lutte entre l'Est et l'Ouest : Ainsi que nous l'avons déjà marqué, Jünger estime que l'Europe est pleine d'alternances. L'Europe de l'Est s'est par ailleurs annexée un énorme territoire d'Asie. Et nous allons retrouver ici la vaste et complexe expérience militaire de Ernst Jünger qui longuement parle des aspects très particuliers que peut prendre la guerre à l'Est. Mais il y a aussi en chacun de nous une part d'Occident et une part d'Orient. Et il y a également que le chef occidental qui pénètre l'Est à la tête de son armée, se transforme lui-même et l'armée avec lui. Il n'y a, selon Jünger qu'Alexandre le Grand qui ait, passagèrement pu résoudre ce conflit Est-Ouest. N'a-t-il pas réussi à trancher le nœud gordien ?

Cette méditation longuement poursuivie sur la complexité de l'Europe paraît bien avoir conduit Jünger à penser que l'on ne peut que souhaiter pour l'Etat futur, une précieuse et mystérieuse connexion de la vie de progrès et de la vie conservatrice (ou mieux peut-être, traditionnelle !). A l'extrême complexité des moyens techniques devrait correspondre un accroissement de l'indépendance et de la liberté des domaines organiques. Cet ordre de choses devrait ressembler « à un mécanisme d'horlogerie ingénieusement conçu où la grande roue de la centralisation ferait bouger les petites roues de la décentralisation et où les valeurs conservatrices fonctionneraient non plus comme ancre mais comme ressort ».

De toute manière il faut penser que l'Ouest et l'Est en se rencontrant, en se répondant, se saisissent dans leurs nostalgies respectives, profondes. Oui Jünger nous montre que ce qui compte aujourd'hui c'est de pouvoir dépasser les catégories d'évaluation périmées, d'ordre purement national par exemple.

Ce qui ne laisse pas de rendre toujours plus complexes les rapports de l'Est et de l'Ouest, c'est qu'au stade actuel des choses, ils s'affrontent dans des perspectives tendanciennes entièrement retournées par rapport à celles d'autrefois puisque l'Est, dans presque toute son étendue a quitté à peu près le plan des données traditionnelles pour ne s'occuper plus que de son engagement de plus en plus poussé dans la voie progressiste alors que l'Occident par contre, une certaine intelligence d'Occident du moins et qui médite sur les données traditionnelles de l'Orient a en vue une réintégration des valeurs de sagesse de cet Orient à l'homme d'aujourd'hui et se voue dans son travail de réintégration à la *période* ou au *cycle* et non plus au progrès.

Le Traité du Sablier de Jünger se marque, lui, d'une sorte de climat alémanien, pour partie du moins. Le *Traité* ne s'ouvre-t-il pas en effet sur

un paragraphe soulignant l'affinité que l'on peut établir entre le sablier et la paix des études érudites ? Et Jünger évoque à cette occasion le témoignage de ces deux gravures illustres du Dürer : la *Melancholia* et le *Saint Jérôme* dans sa cellule : oui, le sablier ou la clepsydre de ces deux gravures distillent le temps de la cellule, le temps du recueillement, de la méditation et de l'élaboration intellectuelle si essentiels à l'Allemagne méridionale des XV^e et XVI^e siècles, et si signifiants pour l'Europe philosophique de l'époque.

C'est aussi le temps de l'Oasis, et l'on peut dans un certain sens rapprocher ce temps de celui des forêts où le Rebelle reprend contact avec la vie profonde et où par la contemplation méditative de la fleur et de la plante il se réintègre à lui-même. A ce temps de l'Oasis, à ce temps de recueillement qui le réaxe si bien sur lui-même fera à nouveau suite un jour pour le Rebelle le temps de l'horloge et de la montre, le temps de l'action qu'il supportera infiniment mieux que ceux qu'il aura à affronter et qui ont oublié l'arrière-plan du silence.

On mettra l'accent sur cet aspect de la méditation jüngérienne qui souligne ce fait que notre monde motorisé finalement ne peut détruire entièrement les formes traditionnelles de la vie. C'est que la structure intime de l'homme peut échapper au rythme proprement mécanique. Et Jünger de souligner que « la comparaison du cœur avec une montre, universellement appréciée, par exemple, ne laisse pas d'être boiteuse. Le cœur n'est pas une montre et son battement n'a rien à voir avec le tic-tac de l'horloge. Il est tout au contraire sensible au plus subtil mouvement du corps et de l'âme. Le cœur est plus durable et plus simple qu'un ressort d'acier ».

Cependant cette technicité elle-même, cette motorisation elle-même, peut susciter certaines ruptures émancipatrices en ce sens que la diffusion des machines est capable dans certaines régions éloignées du monde de modifier l'ordre des choses.

Il y a un exemple à donner à cet égard : L'arrivée des tracteurs dans certaines régions a rompu le vieil ordre patriarcal qui, depuis quelques millénaires a remplacé la civilisation matriarcale, (dont on sait qu'il reste quelques traces cependant en Lybie et au cœur de l'Afrique Noire) et a suscité par là un nouveau climat de conscience collective.

Les trois essais de Jünger sont riches de sens, d'expression et nous montrent vraiment quelques grandes figures humaines dans le jeu serré de leurs rapports entre elles.

Ces traités nous livrent toute l'ampleur de l'expérience jüngérienne qui a su à la fois intégrer à elle tout le sens profond de l'organisation matérielle du monde telle qu'elle se dessine depuis plus de quinze ans en même temps que le resurgissement de valeurs humaines directes, ce qui nous prouve que

les hommes sont loin d'en avoir terminé avec des prises de conscience aiguës qui les font aussi très différents de ce qui s'organise.

Synthèses, juillet 1958

Retour à Proust

L'Espace Proustien, par Georges Poulet (Gallimard, 1964)

L'on ne cesse pas d'écrire sur Proust. C'est qu'aussi bien l'on ne cesse pas de progresser dans le sentiment que l'on prend de la *Recherche*. Ce qui a dû troubler les premiers lecteurs de la *Recherche*, ce fut certainement le fait qu'ils n'y pouvaient retrouver l'affabulation romanesque à laquelle ils étaient accoutumés. Les règles ordinaires de la composition y paraissent en effet profanées avec raffinement. Il n'y a pas de situation dramatique à proprement dire mais par contre, en avançant dans la connaissance des nombreux volumes de la *Recherche*, on en vient à penser qu'il y a là une composition ou mieux peut-être une complexion s'étendant sur un champ infiniment plus vaste que celui que l'on a généralement l'habitude de rencontrer au roman, et qu'aux récits, fractionnés en épisodes dont il semble que ce soit avant tout le mécanisme parfois mystérieusement associatif de la mémoire lui-même qui les ait disposés, viennent se mêler d'autres scènes quelquefois assez bien étrangères à ce que nous lisons dans le moment même, lesquelles nous préoccupent d'autant mieux cependant que n'étant en rien moins élaborées quant au ton et au climat par rapport à ce que nous venions de lire, elles nous incitent à ne négliger ni le moindre instant, ni la moindre donnée de cette lecture. Et ce d'autant que nous devinons qu'elles auront sens plus tard. Proust s'est voulu vraiment écrivain. Il fut, de certaine manière un inépuisable lecteur, mais il inaugura avec *la Recherche*, dans la mesure toutefois où celle-ci se mua en lui peu à peu en méthode, un processus comportant une richesse d'additions qui a pu nous donner aussi le sentiment d'un vertige d'impartialité mais qui, en réalité, passait par un *Moi* dévorant mais qui refusait le discours résolu ou du moins un discours qui fût placé dans la zone d'atteinte d'une volonté directe. La méthode, s'il peut en être question, doit donc s'entendre comme se situant dans le cadre de précautions infinies, délicates et se tenant en tout cas dans le plan de l'immanence.

Une extrême attention aux choses et aux êtres nous détourne de la morale et Proust était avant tout hanté de saveur. Il percevait profondément que les zones substantielles ne sont pas dans les cieux (peut-être cependant dans les ciels) mais qu'elles constituent surtout les franges les plus précieuses de notre monde ou que peut-être en traversant notre regard, elles accèdent à une dimension autre qui serait celle de l'Imaginaire.

Mais sur ce dernier point, cela pourrait être seulement un *résultat* de la tension intérieure de Proust qui était devenue celle d'un écrivain voulant s'accomplir, et qui par là même se tenait à la limite de la perception intellectuelle des objets du monde.

Mais revenons à la morale : Proust certainement avait une générosité intérieure très grande, un goût de la justice et de la vérité. Même dans ses mensonges, il devait garder la passion de la vérité ou mieux peut-être, lui arrivait-il parfois de chercher à éclairer mieux une vérité surprise, par un mensonge qui ne lui apparaissait plus alors que comme la nécessité d'une violation, faite donc au bénéfice de cette vérité même. Ne savons-nous pas que la vérité doit pouvoir se marquer de tout le pouvoir de sa densité ? Et que pour que cette densité soit sûre, il faut parfois que cette vérité soit *risquée*.

Il s'agit aussi dans l'œuvre de Proust, bien sûr, de tout notre contenu de conscience et même de zones plus délicates encore, nous dirons d'une sorte de tissu qui se nourrit à tout moment d'éléments différents que nous rencontrons, du moins que rencontre notre inconscient, ce *tissu* précisément, et qui sont relatifs au désir, à la jalousie, à l'oubli involontaire ou sourdement intentionnel, au rêve, au sommeil, au réveil, à tels moments particuliers de lecture ou à une perception de la mort qui est donnée comme si elle-même se laissait surprendre quelque premier secret ou le seul qui soit.

Georges Poulet nous paraît penser que c'est par l'espace que Proust retrouve le temps, qu'il y a dans *la Recherche* un processus de spatialisation de la durée. Le temps proustien serait du temps spatialisé, juxtaposé. Il nous paraît que cette perception des choses chez Georges Poulet laisse certaines données proustiennes un peu à l'écart, celle notamment de l'atmosphère du récit proustien qui fait ressortir, à tel moment, bien des caractères temporels. Il y a toujours une lente, une minutieuse remontée de la temporalité à la mémoire du narrateur et de la *saveur* particulière de cette temporalité même.

C'est qu'il nous faut penser à la vie de l'auteur, oui, à la vie de Marcel Proust elle-même. Cette vie pendant quinze ou vingt années n'a pas laissé de se disperser dans les mondanités les plus futiles mais sans aucun doute aussi le cœur et l'esprit de Marcel captaient dans le même temps un autre immédiat qui, plus tard, se ferait saveur, et que, par l'exercice, par la voie

de la littérature, il nous serait donné de nous enchanter par exemple de la description du Bois de Boulogne et de Mme Swann s'y promenant au cœur de ce nuancement temporel des années 90/95 qui alors faisait partie de la futilité mondaine engagée dans le regard de Proust mais dont aujourd'hui, en le lisant, nous percevons toute la gravité de touche et toute la secrète cristallisation qu'il avait prise dans sa conscience précisément entre son point de surgissement en elle et son point d'accomplissement dans l'écriture et que nous, lecteurs, recevons à travers une autre durée.

Il nous semble, à la lecture attentive de *l'Espace Proustien* que Georges Poulet ne nous dit pas assez ni non plus d'une manière vraiment adéquate comme Proust a modifié l'échelle de la perception de la durée, de cette durée telle qu'elle existe et se maintient peu s'en faut encore à travers tout le roman du XIX^e siècle, comme se modifient aussi les structurations intimes de ses personnages.

Ainsi en va-t-il pour le personnage central de Proust, pour ce narrateur même dont la personne se partage, se divise étrangement, dont le Moi qui était sien hier lui paraît soudain étranger pour revenir ensuite et le hanter de jour et de nuit au long de douloureux loisirs.

Assez curieusement, Georges Poulet a tendance à nier l'influence bergsonnienne sur la *Recherche*. Il est possible cependant qu'il ait raison en fait mais ce que l'on ne peut se refuser à marquer cependant, c'est que Proust n'a pas laissé de parler de ces dimensions, de ces qualifications différentes que peuvent avoir les journées selon les passions et les vertiges intimes que nous ressentons ou non. N'y a-t-il pas une puissante augmentation qui marque nos jours de passion tandis que lorsque nous revenons à des habitudes plus courantes, il nous semble que le jour subit une réduction désolante ?

De toute manière, l'on ne peut se refuser à penser que la qualité dimensionnelle de la durée chez Proust répond à ce que souhaitait Bergson, surtout lorsque nous voyons Proust insister sur ce que les heures passées viennent apporter aux heures présentes la consistance de riches orchestrations. Cette façon, chez lui, de ne jamais isoler le présent du passé, de montrer que les impressions anciennes en restant présentes mais comme en spectralité dans les impressions actuelles, confèrent à celles-ci une profondeur ou une intensité qu'elles n'auraient pas autrement, nous prouve bien que Proust avait une façon qui lui était propre et qui en même temps est assez bergsonnienne de mesurer le temps, ne fût-ce que par la manifestation en lui d'une pesée particulière des forces du corps ou par la manifestation, au contraire, de leur mystérieux et souverain allègement.

Mais il faut cependant marquer qu'il y a chez Proust une plus grande spontanéité de la perception de la durée que chez Bergson, ou qu'il n'en va

tout au moins dans les exposés de Bergson. Car si Proust avait dû suivre strictement la voie bergsonienne à l'égard de la durée, nul doute que tels de ses textes à certains moments nous apparaîtraient comme singulièrement forcés.

L'on peut dire que dans une large mesure, c'est cette perception très élaborée de la durée qui qualifie l'écriture proustienne, l'ampleur et l'infini nuancement de tels de ses développements. Ce que Georges Poulet ne nous dit peut-être pas assez non plus ou qu'il ne souhaite pas en tout cas éclairer de manière suffisamment signifiante, c'est que le narrateur dans *la Recherche* ne revit pas toujours son passé dans la pleine continuité des années. Il y a des lacunes, d'immenses pans d'oubli comme il le dit lui-même. Il y a des lumières et des qualités d'atmosphère qui ne se laissent pas comparer, ce qui est la conséquence de cette spontanéité précisément dont nous parlons.

Proust s'est attaché à nous donner le sentiment de ces *différences* par la peinture qu'il nous en a donnée. Les divisions du temps chez Proust sont singulièrement plus riches, plus fines que celles qui nous ont été présentées par bien des romanciers antérieurs à lui. Que l'on veuille penser, par exemple, à l'aspect qui nous est livré par là de la typographie du roman proustien, (car l'on doit bien parler de roman à propos de *la Recherche*), de la spécificité même de cette typographie, oui, de cette spécificité comme il en est allé mais bien sûr à un tout autre égard encore chez Mallarmé.

Mais nous dirons cependant à la réflexion, à propos de Proust, qu'il ne s'agit pas à vraiment dire de typographie. Si nous avons pensé cela, c'est bien sans doute à cause du souvenir que nous avons gardé de la mise en page des premières éditions Gallimard de Proust, qui se présente en effet tout autrement que celle de l'édition de la Pléiade. Mais en somme, il s'agit bien plutôt que de typographie, de la structuration imprimée de la phrase ou mieux de certaines phrases de *la Recherche* dont le déroulement nous fascine et s'inscrit, dans ces premières éditions, remarquablement sous notre regard, comme une sorte de long circuit à la fermeture presque secrète, ou en tout cas, peu s'en faut, curieusement soudaine, et aussi comme s'il nous était enlevé parfois quelque recul pour la recevoir.

Il y a en ce qui concerne l'amour un piège de subjectivité chez Proust car il y a chez le narrateur de *la Recherche* le souci profond d'obtenir ce que l'on pourrait appeler le contrôle de fait d'une existence, un contrôle portant sur la vie extérieure d'un être comme il en va de la part du narrateur pour Albertine. Mais ce contrôle souhaite aller plus loin encore que l'extérieur car il s'agit d'apprendre tel aspect inconnu encore d'Albertine. Oui, le narrateur éprouve un grand besoin de savoir cet inconnu tout en appréhendant bien sûr de le connaître. Il surveille attentivement les regards d'Albertine. Il se

représente un sens caché à ses paroles. Il croit déceler qu'elle prononce telles paroles précisément dans une intention qui lui demeure secrète mais dont il devine cependant pleinement le caractère secret. Ainsi ira-t-il par son amour pour Albertine progressivement à la profanation du baiser de Combray, oui, à la profanation du baiser que sa mère lui donnait au moment qu'il s'allait coucher et qu'elle lui refusait quelquefois, comme il le raconte au début de *Swann*. (Mais ce refus devait se muer une nuit en un consentement à la fois touchant et bouleversant qui eut lieu sur la suggestion du père de Marcel, oui sur la suggestion de ce père essentiellement antirituelique et qui, de manière inattendue, et sans doute parce que en effet pour lui nul cérémonial ne comptait et que à ses yeux l'on pouvait tout aussi bien l'accorder que le refuser ce cérémonial, conseilla à la mère de Marcel de demeurer auprès de lui afin d'apaiser son anxiété, sa peine, alors que le père lui-même avait été dès l'abord cruellement cause de cette anxiété, de cette peine en obligeant Marcel à s'aller coucher avant l'heure convenue.) Mais ce qui se passait entre Marcel et sa mère était mieux qu'un cérémonial. C'était quelque chose de beaucoup plus intense et grave et le narrateur poursuivant son récit nous confie que cette sorte de triomphe qu'il avait remporté sur la résolution de sa mère, cette nuit-là, se marquait déjà à ses yeux d'enfant d'une déperdition. C'était une sorte de première fissure qu'il avait provoquée et qui se réduirait sans doute par la suite pour reparaître encore jusqu'au moment où il vulnérerait à jamais et clandestinement l'âme de sa mère, mais sa mère vivrait sourdement, muettement cette clandestinité dont lui-même ne nous parle pas directement. Mais revenons à ce piège de subjectivité qui est dans l'amour chez Proust et à la singulière disparition, par la suite, de la mère de Marcel à travers les développements de *la Recherche*. Au plaisir sensuel s'ajoute chez Marcel le désir de pénétrer dans une vie. C'est la raison pour laquelle il installe Albertine dans son appartement sans que l'on puisse exactement en donner le moment mais cela apparaît tout au moins avec le début de *la Prisonnière*. Et c'est à ce stade-là que s'accomplira la profanation du baiser de Combray, ou mieux même, s'est-elle déjà produite à travers une sorte de troublante substitution qui est celle de l'épisode de *Swann*, où la fille de Vinteuil qui vient de perdre son père mais qui a contribué par son inconduite à le faire mourir, incite son amante à cracher sur une photographie du défunt. C'est là un acte de transgression cynique. Et l'on devine toute la résonance de cet instant sur la conscience du narrateur, créateur de cet instant même et engagé par sa narration même.

Mais il conviendra peut-être de revenir une fois encore sur la spatialité proustienne. Nous dirons alors que l'expérience de l'espace demeure chez Proust sur un plan d'irréalité ou alors il faut penser au contraire à un Réel

beaucoup plus touffu, beaucoup plus dense que celui qui nous est donné au départ. C'est que ce qui peut être considéré en effet comme une perception de malade ou d'enfant en son départ chez Proust et qui est par lui-même marquée d'irréalité, lorsqu'elle se développe, s'amplifie à travers la maturité de l'auteur devient instant privilégié, révélateur d'un autre univers dont on peut dire qu'il est cependant comme un point sensible et secret de ce Réel même et où lieux isolés et *moments* peuvent trouver leur précieuse jointure.

Synthèses, novembre 1964

Une enfance sans grâce

Les Mots, par Jean-Paul Sartre (Gallimard, 1963).

Il s'agit d'un curieux retour sur soi, ou mieux sur l'enfance d'un écrivain qui est Sartre. L'on ne sort pas de cette enfance. Cette enfance est sans grâce. Par ce long exposé, Sartre fait l'examen de son propre scandale, le scandale d'une enfance mystifiée. Ce scandale lui apparaît-il entièrement connaissable? Il semble qu'il demeure une légère part de silence en tout cela.

Et c'est pourtant au nom de cette part même d'inconnaissable que Sartre a voulu cette élucidation, et nous assistons à ce phénomène singulier d'une conscience, oui de celle du Sartre actuel qui est regard portant sur cet *autre* regard qui fut celui de l'enfant Sartre sans que le regard de l'actuel Sartre puisse déceler le moindre moment privilégié dans ce que lui offre comme possible communication la vie de l'enfant Sartre. C'est que le mouvement profond de Sartre est décidément un mouvement de démystification. Mais c'est une démystification douloureuse. Et cela devient une méditation de destin.

Sartre, tout comme tels peintres relevant de l'Informel s'est toujours voulu voué à la surface des choses. Il s'est presque toujours agi pour lui de rendre la surface plus riche, plus complexe. Il tient qu'il n'y a pas de profondeur, du moins il ne veut pas l'accueillir en lui. L'on dirait que la prise de conscience chez Sartre se fait vraiment riche à partir du moment où il lui est possible d'attirer le plus grand nombre de données du Réel à leur propre surface. Car autrement la conscience est perdue et tout ce qui est tenu par l'essentialiste comme donnée de profondeur est considéré par la conscience

sartrienne comme étrangère à cette conscience même telle qu'elle se perçoit et s'éprouve. Mais la personne humaine cependant, ce que l'on est convenu de nommer *l'être humain* peut être immédiatement saisie à travers ses spectralités (entendez ses contours). Cela peut même s'accroître très fortement aux yeux d'un observateur. Oui, sous les yeux de celui-ci se forment alors telles mimiques, se dessine tel sourire, une qualité de regard, une voix spécifique dans ses nuancements, dans les expressions d'une humeur. Tout cela surgit aux yeux de l'observateur à la façon d'une surprise stimulante et c'est par ces expressions confrontées que le monde a seul chance de se remplir. Elles donnent, ces expressions humaines, leurs dimensions à ce monde où nous sommes et qui nous est en somme partiellement étranger de par les choses, les objets qui s'y trouvent, et qui nous peuvent donner la nausée comme le caillou dans la main de Roquentin, parce que le caillou pour Roquentin, ainsi isolé, dans sa main, est détaché de son propre devenir d'une manière non touchante, non poétique, et pas du tout non plus comme peuvent l'être la brouette ou l'arrosoir perçus par lord Chandos au cœur d'une campagne d'été, dans un plan d'ambiguïté poétique, mais bien comme une chose entièrement étrangère au destin humain et qui lève doucement le cœur au personnage de Sartre, Roquentin.

Mais les *Mots*, il nous faut les entendre comme une assez bouleversante protestation ou révolte contre l'inauthenticité de la jeunesse de Sartre. Le grand-père de Sartre est un bourgeois enseignant qui a été formé à la vie intellectuelle dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il avait de la littérature, en somme, une vue assez proche de celle que l'on avait commencé de prendre à la fin du XVIII^e siècle et aussi et surtout semblable à celle qu'en avaient les Positivistes, vers 1860, à savoir que la littérature devait être conçue comme étant destinée à éclairer, à faire progresser l'humanité. C'est-à-dire qu'il n'y avait pas à vrai dire de destin intime, à ses yeux, pour l'écrivain dans le sens d'une mise en relation de lui-même avec son œuvre.

L'on est loin de Proust avec l'enfance de Sartre. Encore un coup, l'on est loin de toute grâce. Mais revenons à Hofmannsthal et à sa *Lettre de lord Chandos*. On pourrait reprocher à Hofmannsthal de vouloir par cette *Lettre* impliquer une sorte de salut contre la dérision de l'Art (mais Hofmannsthal croyait cependant aussi, on l'a vu ailleurs, à un salut par l'Art). Mais il s'agit ici d'une expérience très particulière de vision des objets du monde, comme si le Moi corporel du contemplateur se spectralisait au bénéfice d'une certaine possibilité d'accueil intérieur permettant à l'être inversement, de s'immerger à son tour dans l'objet contemplé. Cette démarche ne laisse pas d'être riche. Elle suppose l'intervention en nous de zones secrètes, soudain actives et qui ne concernent pas la Nuit mais bien cette lumière du soir où

l'ombre adoucit à la fois le contour des choses et le révèle en même temps mieux que dans l'insistance absurde du Jour.

Encore un coup, l'on ne peut parler de grâce à propos de Sartre. Cependant l'enfant Sartre a avec sa mère des rapports touchants et dirons-nous presque fraternels qui corrigent quelque peu sa misère intérieure d'où en somme tout l'effort sartrien est parti, oui, s'est prodigieusement développé. C'est que Sartre, en vérité, s'est toujours perçu plus actif sans appui, sans aide, sans charme quelconque. C'est qu'il se veut strictement semblable aux autres hommes pour mieux assumer sa croissance.

Mais ce sont ses contacts avec les mots et les idées qui comptent pour lui. Il est curieusement privé de communication avec les choses. Il n'y a en lui non plus aucune essentialité exaltante ni aucune essentialité négative comme il en va chez Blanchot ou chez Bataille.

Il croit à la magie mais non pas au sacré. Il dit que l'homme est un être de cérémonie. Mais il n'est pas sûr qu'il accepte la cérémonie. Il est même très probable qu'il ne la supporte pas.

Mais revenons au thème des choses chez Sartre. Il n'y a pas, loin de là, chez Sartre, cette merveilleuse communication avec les objets de l'univers telle qu'elle existe chez Ponge, oui, cette communication et cette réconciliation de l'homme avec lui-même par les choses. Il n'y a certes pas de parti pris des choses chez Sartre.

Roquentin est à tout jamais marqué par une manière de découverte qui est celle de l'existence, de son existence et de sa liberté. Mais il perçoit que cette liberté qui est en lui n'est aussi que lui-même mis en présence de l'humain et d'un extra humain écrasant.

Mais revenons au thème de l'objet : l'aventure de l'objet avec Sartre tourne court, si bien qu'à la fin des *Mots* l'on ne peut plus parler d'aucune disposition de Sartre à cet égard. Les *Mots* sont définitivement débarrassés de Roquentin. Pourquoi ? Parce que Sartre n'a jamais voulu entrer dans la voie métaphysique et que Roquentin, dans la *Nausée* est sur le point d'y pénétrer pour éclairer ou mieux s'éclairer sur ce caillou qui lui est dans la main.

Mais quel est donc le rapport de Sartre avec la nature ?

L'on peut considérer que, de certaine manière il n'y a pas de rapports. C'est-à-dire que Sartre pense que l'on ne peut se représenter la nature en dehors d'une présence humaine. Et qu'en est-il dès lors de cette petite fille dont nous parle Sartre dans un essai et qui surveille le fond d'un jardin à travers l'orifice d'une serrure ? Nous sommes loin ici du *point blanc* des tableaux hollandais ou si peu loin, qui sait ? Cette petite fille surveille le fond de ce jardin pour essayer de le redécouvrir quand elle n'y est pas. Faut-il

penser que cette enfant entreverrait là une plénitude d'exception ? Peut-être le sentiment récent en elle qu'elle ne fait que commencer d'exister lui donne-t-il encore le goût d'un imaginaire qui se diluera en elle lorsqu'elle aura pris sens de la mesure ou mieux de la limite de sa liberté, limite qui sera cependant aussi pour elle ce resserrement grâce à quoi elle se fera, s'élaborera à travers telles circonstances temporelles et causales dont on pourra dire peut-être qu'elles lui formeront au moins un destin ne fût-ce que par résultat.

L'homme sartrien, du moins Roquentin, eût été disposé à s'enliser dans les choses, mais encore un coup, il n'en est rien pour Sartre lui-même parce que Sartre ne veut rien posséder non plus à la façon dont on possède un objet ou dont on est possédé *par lui*. Car ce qu'il veut n'est pas de l'ordre du *saisir* mais de ce qui se fait, s'élabore en nous à travers autrui, et longuement. Sans doute, oui, d'autrui à nous-même, et qui est l'œuvre d'un Cogito toujours en éveil.

L'on ne peut s'empêcher de penser par contraste, à propos des *Mots*, à l'enfance et à l'adolescence de Proust, qui, lui, bien sûr appartenait à un tout autre milieu bourgeois que Sartre, milieu de grande bourgeoisie lettrée mais libre dans ses jugements, dont certains tenants pouvaient être cependant quelquefois assez bornés mais qui fit éviter à Proust cette solennisation littéraire positiviste qui encore un coup rendait tout rapport profond de l'écrivain avec lui-même plutôt difficile. Proust, dans sa première adolescence put s'abandonner à la grâce pure d'une intuition de l'instant sans qu'un ordre impératif ne le vienne troubler dans une confiance, un bonheur ou une tristesse soudaine, irradiée pourtant du plaisir de vivre.

Synthèses, avril 1964

Valery Larbaud maître de l'attention

Valery Larbaud avait amorcé un examen approfondi de la littérature et du langage de la littérature. Il les voulait montrer et les donner à comprendre. Assez curieusement, cette recherche, cette attentive prospection coïncidèrent avec l'époque où un groupe de jeunes gens, créateurs, quelques années plus tard, du courant surréaliste, cherchaient à s'évader de la littérature. (Mais l'on a su depuis que l'on ne pouvait s'évader de la littérature que par elle-même.)

Il y a eu, chez Larbaud, une qualité d'attention, d'attention excluant, si

l'on veut tout désir d'action directe sur la pensée et sur la vie, mais s'attachant plutôt à former une connaissance, à réactualiser qui sait, ce que l'on tient pour mort mais qui, chez l'être attentif précisément, se fait passion de l'esprit et lui révèle bien plutôt ce qui demeure et qui se réanime, et nourrit à la fois secrètement et visiblement les formes du présent, les spectralités de ce présent. Toute l'érudition de Larbaud a tendu notamment à susciter semblables sous-jacences aux personnages de la littérature profonde. Mais le danger que présente pareil souci peut évidemment résider dans un relatif effacement, dans une atténuation quelquefois trop sensible des significances directes dont un auteur a marqué ses personnages, et qui sont par exemple fonction d'une inquiétude ou d'un trouble qu'il considère, lui, précisément comme problèmes réels, essentiels.

C'est ainsi que l'on voit Larbaud, par exemple, analysant le premier roman de Marcel Arland publié en 1924, *Terres Etrangères*, déclarer que l'auteur ici, n'admettant qu'un minimum de matières premières, s'est posé avant tout, un problème de pure forme littéraire, alors que les deux héros du livre, Lucien et Madeleine, l'artiste et la jeune femme fragile et fervente, se marquent précisément d'une inquiétude ou mieux peut-être d'un goût de sommation totale de la vie que Larbaud ne semble pas avoir voulu noter ou souligner, et qui, s'ils sont sans doute partiellement inspirés par Arland à ses personnages, en fonction de méditations gidiennes, n'en étaient pas moins également dans l'air de l'époque et reflétaient le sens profond d'une prise de conscience des rapports de l'être avec l'univers, particulière à la jeunesse attentive de ce temps-là.

Mais l'important de Larbaud n'est tout de même pas là, mais bien dans de précieuses méditations notamment sur des auteurs révélés, traduits par lui-même, et aussi dans ces récits merveilleux tels que *Enfantine*, *Fermina Marquez*, *Beauté mon beau souci*, quelques autres encore : *Mon plus secret conseil*, *Amants*, *heureux Amants*, ces derniers faits de monologues et surtout de dialogues où il n'y a nulle trace d'action dramatique, mais où règnent de subtils échanges d'idées, de sentiments et de rêveries, et aussi une lente, minutieuse reconstitution ou confrontation de destins, mais avec toujours quelle secrète distance entre les êtres, et cette liberté créatrice de charme ! Ailleurs encore, ainsi qu'il en va dans *Allen*, la conversation se renouvelle, se libère de toute faiblesse à travers de continuelles reprises assurées, autorisées par un déplacement spatial de Paris au cœur de ce *Bourbonnais* situé lui-même au cœur de la France.

Les thèmes évoqués par les cinq amis qui dans *Allen* font le voyage, ne laissent pas d'être riches : ne traitent-ils pas en effet de la vie des provinces françaises et en particulier de la vie du *Bourbonnais* ? Ils viennent à compren-

dre par leur entretien comment le duché s'est mué en province, et aussi ce qui proprement demeure de la province dans ce *Bourbonnais*, et comment se pourrait reformer en celle-ci une véritable vie de l'esprit, sans que soit abordé entre eux bien entendu un point de vue ésotérisant traditionnel, relativement à la vie profonde de ce pays, point de vue qui était étranger à Larbaud. Larbaud n'eût pu être en effet guénonien parce que trop lié pour cela à l'amour des Lettres, à un amour passionné pour elles et au désir de justifier cet amour par une prospection continuelle de leurs valeurs.

On perçoit toute l'importance intellectuelle de Larbaud, toute l'importance de ce sens qui lui était propre de l'inventaire des valeurs, si l'on vient à relire notamment les pages au cours desquelles il réexamine un ouvrage tel que le *Paludes* de Gide, qui date de la fin du siècle dernier, et qui n'eût à l'époque où il parut qu'une audience fort restreinte; l'on voit fort bien comme Larbaud a su déceler admirablement à travers les données de ce livre, celles qui, de toute évidence, étaient bien faites pour le toucher, pour le retenir et préfigurer, qui sait, telles zones de conscience de son *Barnabooth*. Larbaud, en effet, nous montre comme *Paludes* traitait en 1896 de certains problèmes qui n'avaient commencé de hanter qu'un très petit nombre d'esprits, et seulement ceux de quelques très jeunes gens de cette époque. Et Larbaud isole admirablement la solution donnée par Gide à ces problèmes et qui se peut formuler de la sorte: le contrôleur, le contrôlé, celui qui veut lever les contrôles, et celui qui ne peut y échapper, sont également dérisoires. Mais ne l'est point, ne le sera jamais cependant, celui qui échappe aux contrôles malgré lui, parce qu'il ne peut pas ne pas y échapper, par ce qu'il ne peut pas faire autrement. Ce sera celui qui, dès qu'il est libre, sort de la ville parce qu'il est comme aspiré par les gares, entraîné par les grands rapides. Ce sera celui qui échappe au contrôle parce que c'est sa destinée, et qui ou bien ne s'aperçoit même pas qu'il y échappe, ou encore regrette d'y échapper et s'en excuse. C'est à ce dernier que devra aller sans nul doute, la secrète sympathie de Larbaud. L'on ne pourra non plus d'ailleurs éviter de penser à propos de ce Barnabooth essentiel à Larbaud, à propos de ce personnage, dirons-nous, insaisissable, et aussi, étrangement léger, de Barnabooth au *Lafcadio des Caves du Vatican*.

Nous connaissons l'ennui poétique de *Barnabooth*. Ne pourrait-on au reste parler à propos de Larbaud de sa capacité singulière à *densifier* l'ennui, ou mieux peut-être à densifier le silence, un certain silence de l'ennui d'où partent les paroles de *Barnabooth*, lancé dans une méditation infinie, créatrice d'une distance d'avec êtres et choses qui lui permet cependant de voir et de vivre dans une aspiration poétique vers une joie mêlée à ce sentiment que rien jamais ne la pourra combler, et qui, à de certains moments marque le

visage du héros de Larbaud des signes délicats de la violence secrète et de l'inéluctable nostalgie.

Le Journal des Poètes, septembre 1957

L'Esthétique joycienne

Il n'y a pas de doute pour moi que l'un des livres qui m'ait le plus touché, voici quelque vingt ans et plus, est l'*Ulysses* de James Joyce. Ce qui, dès l'abord me retint, ce fut dans *Ulysses*, ce thème des coïncidences, des rencontres. L'on y voit en effet des personnages se croiser à plusieurs reprises dans la même journée, mais sans se connaître. Ces rencontres, ces coïncidences apparaissent d'autant plus riches que Joyce les laisse en quelque manière à elles-mêmes.

Il y a dans *Ulysses* un quotidien cosmique, un quotidien dynamique qu'il ne nous est pas donné d'épuiser.

Mais *Ulysses* est longuement préparé par d'autres livres. Il semble qu'une attentive lecture de *Stephen le Héros* qui est une première version, au reste très fragmentaire, de *Dedalus*, nous donne cependant de nous entretenir, de méditer sur cet univers Joycien, où ésotérisme et réalisme paraissent avoir une égale et mystérieuse importance.

Stephen le Héros, n'a pas été, dirons-nous, élaboré au même titre que *Dedalus*. L'évolution intellectuelle, psychologique et philosophique de Stephen est, dans *Dedalus*, en quelque manière plus objectivée qu'en ce premier essai. Par contre, nous le suivons ici de façon beaucoup plus minutieuse.

Il s'agit en somme du compte rendu des deux années que Joyce a passées au Collège des Jésuites de Dublin. Les conversations qu'il entretient avec ses camarades sont marquées de pessimisme et de haine contre la pédagogie dogmatique à laquelle il se trouvait soumis. Il est assez étonnant de constater à ce propos, à quel point Joyce s'était écarté du climat de Renaissance gaélique régnant tout particulièrement à l'époque de sa jeunesse. Par contre, nous le voyons, au cours de ses promenades solitaires, établir une curieuse philosophie ne soutenant aucun rapport avec celles de son entourage. Il convient de marquer, au reste, qu'elle est demeurée pour ainsi dire inchangée jusqu'à la fin de sa vie. Cette philosophie esthétique se forme en quelque manière, prend son départ, sur une thèse thomiste : au cours d'une promenade avec Cranly, un intime de Stephen, ce dernier lui explique la structure

de son univers : « Tu sais ce que dit Thomas d'Aquin : la beauté requiert trois choses : intégrité, symétrie, rayonnement. Je développerai quelque jour cette formule sous forme de traité. Observe le comportement de ton esprit en présence d'un objet hypothétiquement beau. Pour appréhender cet objet, ton esprit divise l'univers entier en deux parts : l'objet et le vide qui n'est pas l'objet. Tu sépares nécessairement cet objet de tout le reste et tu perçois alors que c'est une chose intégrale, cet objet. Tu reconnais son intégralité. »

Ensuite, l'esprit considère l'objet dans son entier et dans ses parties, par rapport à lui-même et à d'autres objets : il examine l'équilibre des parties, contemple la forme de l'objet, visite tous les replis de sa structure. L'esprit reçoit ainsi l'impression de la symétrie de l'objet. Il reçoit ce que Joyce appelle sa *claritas*, sa *quidditas*. Enfin, après cette analyse de la deuxième qualité, l'esprit établit sa synthèse et découvre la troisième qualité. Et c'est là l'instant de la grâce, de l'*Epiphanie*.

Cette conception de l'*Epiphanie*, au reste, ne laisse pas d'être curieuse. C'est là le surgissement d'une vision qui, tout en ayant un départ thomiste et singulièrement objectivée, se fait profondément personnelle. Il s'agit ici du point de départ d'une donnée que nous retrouverons alors vraiment accomplie dans *Ulysses*. Joyce établit à certains moments de son texte des sortes d'instantanés automatiques qui se forment au cours des conversations, des contacts quelquefois les plus triviaux qui soient, mais qui, pour Joyce, peuvent représenter une soudaine manifestation spirituelle se traduisant par une étrange vulgarité de la parole et du geste, mais riche d'arrière-plans.

C'est dire que pour Joyce, l'*Epiphanie* se produit au moment où l'objet isolé ou la scène décrite, retravaillée, élaborée, rassemble soudain ses apparences successives, lesquelles viennent ainsi à se confondre en une seule vision pour se constituer en une sorte de mythe, de corps glorieux. Les divers artifices techniques dont Joyce fait usage dans *Ulysses* sont autant de données susceptibles de réaliser plus ou moins directement une telle transmutation. Ainsi Gertie M. Dowell et Mrs. Bloom, au cœur même du quotidien, entreront en ce climat mythique lorsque le lecteur aura été amené à percevoir qu'elles sont respectivement et spectralement Nausicaa et Pénélope-Gaïa. De même, une conversation au sujet d'Hamlet, tenue dans la salle de la bibliothèque de Dublin, tendra à nous suggérer, à nous amener à nous représenter l'identité profonde en dépit du pluralisme des incarnations historiques, du père et du fils (comme dans la Trinité), de l'enfant et de l'adulte, de Stephen-Télémaque et de Bloom-Ulysse.

Nous savons en effet qu'Ulysse, qui est en principe le récit homérique d'une longue circumnavigation méditerranéenne, est ramené chez Joyce dans le cadre de vingt-quatre heures de la vie de Dublin.

On a tendu à rapprocher singulièrement l'œuvre d'Eliot de celle de Joyce, et l'on a dit notamment que cette dernière était dominée tout comme l'autre par l'impossible désir du retour en arrière. Il semble cependant que les modalités des problèmes de l'un et de l'autre ne soient pas à ce point identiques. Car chez Joyce, il y a, dirons-nous, une sorte de progrès et une sorte de corrélation, de communion cosmique. Il y a une coexistence des êtres, une coïncidence des gestes dans l'espace-temps, alors que dans Eliot, il appert que tous les signes tendent vers le même dernier rappel, la même ultime sommation, le « il est temps ». Le temps d'Eliot n'est point mouvement ou succession. Il est négation théologique, c'est-à-dire religieuse dissolution. L'avenir, pour Eliot, s'est *déjà* produit. Oui, alors qu'Eliot semble bien s'être installé dans une perspective intemporelle, dans une sorte de non-dialectique du non-temps, dirons-nous, Joyce, par contre, nous impose une dialectique du Temps-Espace qui, si elle veut aboutir elle aussi à l'intemporel, conduit cependant à créer cet intemporel, à le créer poétiquement, métaphysiquement, à le fonder en structure ruinant toutes blessures humaines.

Le Journal des Poètes, décembre 1953

Le Procès-Verbal

par J.M.G. Le Clézio (Gallimard, 1963)

Dès l'abord, à la lecture de ce livre, l'on prend le sentiment d'une grande puissance d'écriture. Mais l'on n'est pas souvent dans le cas de suivre les évolutions d'un personnage comme celui du *Procès-Verbal* qui se marque d'un tel refus, d'un tel refus de participation à la vie. Il s'agit d'un personnage un peu clochard, mais en même temps extrêmement attentif à cette vie même, à laquelle il refuse une participation effective, active. C'est qu'en effet, il peut être extrêmement efficace de ne se promener que dans un espace réduit. Non, il n'est pas toujours nécessaire de voyager au loin pour percevoir. Il est clair que le spectacle quotidien cesse de se présenter sous un aspect convenu à partir du moment où l'on ne le perçoit plus dans un plan pragmatique direct. Toutes choses prennent une autre dimension. Une sorte de sous-vie apparaît alors, dont on peut dire qu'elle est à la fois signifiante et non parce que c'est là un univers partiellement fait de simili-sensations et de sentiments qui

peuvent difficilement se dire, et de moments intuitifs qui, d'autre part, donnent de curieux éclaircissements.

D'une certaine manière donc, il ne serait pas nécessaire de se cultiver pour atteindre la vie profonde mais l'on pourrait se débarrasser de l'utile et abdiquer toute *intention* dans le choix des promenades ou encore n'avoir qu'une intention vague à partir de quoi cependant une certaine détermination se produirait dans la conscience mais qui cependant impliquerait ou supposerait que l'on demeure dans une disponibilité à peu près totale, bien que périlleuse. Alors, au bout de quelque temps, l'on en vient tout de même à choisir et l'on prend des habitudes. Cependant, si le rituel ne peut être observé tel ou tel jour, cela ne gêne pas tellement et l'on fait d'autres découvertes, oui d'autres perceptions interviennent du moment que la solitude est maintenue, c'est-à-dire la possibilité de faire retraite le soir venu, dans quelque pièce d'une maison inoccupée sur la hauteur mais cependant proche de la mer. Cette désoccupation est, il est vrai, dans l'air de notre temps. On la retrouve, par exemple dans les récits de l'Américain Nelson Algren. Le genre de jeunes personnages qui y paraît, souhaite exécuter des travaux qui n'engagent pas, qui n'inquiètent guère l'esprit comme laver des voitures ou encore, s'ils sont à l'école, être le dernier en classe, ceci pour pouvoir maintenir leur intelligence à son tour propre, inédit, et par là même s'élaborer en quelque sorte en vue d'une non-participation, en vue d'un comportement marginal. Cela n'exclut nullement bien sûr que de tels garçons s'engagent parfois dans de soudaines lectures qui, dans cet état de disponibilité où ils sont se font éclairantes, en ce sens que n'ayant pas l'esprit conceptualisé, ils font tout de suite le joint avec le Réel direct et ses sous-jacences. Non, ils n'éprouvent pas d'embarras intellectuel. Ils ont l'audace voulue pour accomplir ce processus, et cela leur donne une curieuse voyance du côté bas de la vie. Et c'est bien le cas d'Adam Pollo, lui aussi, le garçon du *Procès-Verbal* qui commence par se taire fortement, et pour qui tout est spectacle. Il est de ceux qui ont désolennisé tous sentiments, mais qui les retrouvent sous un aspect à la fois incernable et direct. Mais ce qui est sensible, c'est la qualité de vision des choses qui résulte de cet état d'effacement délibéré ou mieux d'étrange *éloignement* chez Adam Pollo. C'est en somme qu'il est indifférent à l'égard de ce qui se passe autour de lui : et c'est bien ce qui lui permet de s'attacher à ce chien dont il est longuement question dans le livre. S'il est indifférent à la vie *utile*, l'on ne saurait dire cependant que Pollo le soit à l'égard de certains *signaux*. Il est en effet particulièrement sensible aux incidences solaires, à un vol de pigeons, aux clochards des portes cochères. Il y a chez lui une sorte de micropsie et l'on devrait parler à ce propos bien plutôt de schizoïdie que de délire

paranoïa que comme croit pouvoir le faire l'une des étudiantes en psychiatrie qui l'interroge dans les derniers moments du livre.

Mais cette disposition d'esprit en somme, est-elle tellement récente ? (Ceci en dehors, bien sûr, de toute schizoïdie assumée.) Cette recherche marginale est-elle le fait de quelques hommes seulement depuis dix ou vingt ans ? A cet égard, il semble bien au contraire que l'on puisse remonter aux années 80 de l'autre siècle, et notamment à J.K. Huysmans, c'est-à-dire au dandysme de ces années-là que celui de Baudelaire avait sans doute préparé. Certes, en 1880, l'on ne se promenait pas en blue-jean ou en pantalon de toile avec en poche un paquet de gauloises bleues. Non, l'on avait alors le souci de l'impeccabilité vestimentaire mais cela n'empêchait pas de s'adonner au spectacle apragmatique des rues, et chez Huysmans, encore un coup, il arrive qu'il y ait dans ses textes *parisiens* un peu plus ou un peu moins qu'un croquis en ce sens que la vie directe y est traitée en quelque sorte dans ses moments d'errance précieuse, ceci, bien sûr, pour qui sait lire ce qu'il arrive qu'un texte ne prévoie pas toujours détenir en lui-même.

Il n'y a donc pas lieu de parler seulement à propos de Le Clézio, de Nelson Algren et de certains autres Américains d'aujourd'hui qui, bien sûr, se différencient tellement de ceux du XIX^e siècle car ceux-ci étaient encore profondément imprégnés du climat littéraire anglais du XVIII^e siècle, bien qu'avec déjà de curieuses spécialités comme l'existence, par exemple, dans l'œuvre de Poe d'un climat portuaire, très présent aussi chez Melville où là apparaît vraiment le sens de l'échange maritime, oui, du destin de la marchandise maritime, véhiculée par delà les océans, et la révélation aussi de ce que l'on pourrait appeler une humeur originale, proprement américaine.

Mais Le Clézio n'était évidemment en rien tenu de se ressouvenir de tout cela ni même d'en être informé. C'est qu'il appartient seulement au lecteur attentif d'entreprendre une telle méditation. Et ce lecteur percevra avant tout cette différence qu'à l'époque de Huysmans, c'est en fonction même d'une culture extrêmement poussée, telle que celle de des Esseintes, qu'interviendra cette contemplation microptique de la vie, cette amplitude donnée à la spectralité d'un geste, cette bouleversante insignifiance d'un soulier laissé au ruisseau et redécouvert à l'aube par tel dandy étonnamment disponible et dont nous ne nous demanderons pas ce qu'il pourrait advenir de lui alors que chez Adam Pollo et les jeunes Américains, ce serait plutôt le fait de l'inculture, d'une certaine inculture qui livrerait la vision.

Et revenons à Adam Pollo : il voit à de certains moments une fille, Michèle : elle n'est pour lui qu'une sorte de témoin avec des moments charnels. Il lui écrit quelquefois, il téléphone à une autre qui est une amie de Michèle. Mais il est évident que l'on ne saurait parler d'un développement

quelconque de ses rapports avec Michèle ou avec quelque fille que ce soit. Il s'intéresse à la circulation de ce chien dont nous avons parlé. Il y a une sorte de jeu occulte entre ce chien et lui et l'on ne peut s'empêcher de penser à ce propos à certains moments du *Maldoror* de Lautréamont. L'on ne peut même parler d'une expérience de la solitude chez Adam Pollo, sauf peut-être dans le cas de la rencontre avec le noyé de la plage.

Mais viendra le moment où Adam Pollo, pour qui parler ne servait à rien, soudain violemment se désocculte. Et cela deviendra alors la parole inépuisable. Oui, Adam sortira de son alchimie intime. Il ne se souvient plus de son silence. Cela se termine par un internement dans les premiers jours duquel un interrogatoire qui lui est fait nous révèle sa culture secrète. Cette culture mystique, assez curieusement, l'avait porté vers l'en deçà peut-être pour obtenir plus sûrement un Niveau et non Dieu.

L'on peut dire encore ceci : faudrait-il se préoccuper du fait qu'il y a dans le *Procès-Verbal* une allusion à ce que Adam Pollo a pu accomplir un service militaire en Algérie ? Cela importe-t-il tellement si l'on pense que l'on peut aussi très bien supposer que d'après certains moments du livre il a déjà fait un séjour dans un centre psychiatrique, et de toute manière un tel souci qui s'est marqué chez certains lecteurs du livre, selon ce qui nous a été rapporté, ne se situe-t-il pas hors du roman lui-même. Sans compter qu'il peut très bien arriver que *tout* se produise après un service militaire ? Par contre, il semble que l'on n'ait pas toujours perçu à la fin de l'ouvrage, l'acuité d'action de la jeune étudiante interrogeant Adam Pollo au cours d'une séance d'examen psychique dans l'asile où on l'a fait entrer après son arrestation, suite à son discours public. Il semble que nous retrouvions là une figure proche de ces jeunes femmes de Kafka et de Blanchot qui tentent de communiquer profondément avec celui qui va être condamné et qui va mourir et qui souhaiteraient l'amener à un éclaircissement suprême quant à lui-même, mais qui viennent à échouer dans l'immédiat ou de la manière la plus quotidienne qui soit.

Synthèses, janvier 1964

ASPECTS DU
NOUVEAU ROMAN
ET DE LA
CRITIQUE ACTUELLE

Robbe-Grillet

L'œuvre de Alain Robbe-Grillet ne laisse pas de nous retenir depuis son début. Rappelons-nous son premier ouvrage, *Les Gommès*¹ sorte de roman policier, mais placé dans un climat de simultanéité extrêmement curieux et où l'insolite ne se pouvait vraiment isoler au cœur du réel, comme par contre, l'a toujours souhaité rencontrer, ou reconnaître André Breton. Car il s'agit, en ce qui concerne *Les Gommès*, de dédoublement et de multiplications de circonstances ou de personnages nous faisant accéder à un monde où l'anodin et le drame mènent leurs jeux sur des données bien plutôt fonctions de *mouvements* que de *moments*.

Mais le livre suivant de notre auteur, nous restituait, lui, pleinement à *l'aventure littéraire* au sens où nous l'attribuons à l'œuvre de Proust, toutefois ici par un comble de rigueur.

Rappelons les données de ce livre extraordinaire. Il s'agit du *Voyeur*². Ce voyeur est en réalité un voyageur en montres-bracelets qui va passer une journée dans l'île même où il est né. Il a voulu tout prévoir. Il a voulu préparer minutieusement sa journée. Il devait vendre toutes ses montres dans le cours de cette journée, et reprendre le bateau le soir. Mais rien ne tient de ce qu'il avait prévu. Un autre Réel, un tout autre rigueur aux rouages à la fois plus mystérieux et plus serrés intervient, lui fait signe, et dont les images prépareront, amèneront la scène meurtrière qui, elle-même d'ailleurs s'accomplira dans un temps indécélable, puisqu'elle s'est élaborée avec lenteur, par données successives bien avant l'instant où elle a pu se produire. A la vérité, il n'y a plus d'instant, et cette scène se laissera voir, transparaîtra à travers les circonstances, les visages, les corps rencontrés par le voyageur

¹ Editions de Minuit.

² Editions de Minuit.

au cours de sa randonnée.

Oui, nous avons ici une démarche créatrice inverse de celle de Proust et que nous retrouverons dans le plus récent roman de Robbe-Grillet, *la Jalousie*¹ (dont nous parlons ensuite), avec d'ailleurs ce nuancement-ci que l'éclaircissement du livre est donné cette fois par un narrateur qui, explicitement ne peut se soucier de *chronologie*. Le Voyeur ne songe pas à intérioriser l'univers ; à l'intégrer. Ce monde lui présente une résistance singulière. Ne s'agit-il pas de bien plus qu'une résistance ? A vrai dire, le voyeur ne cesse pas de découvrir les choses, mais il ne les décèle, il ne les découvre pas du tout à la manière du romancier réaliste pour qui les objets de l'univers ont évidemment des formes (qui parfois ne sont que trop évidentes et par là même se privent de tout mystère), des odeurs, des propriétés tactiles. Nous dirons que l'objet, chez Robbe-Grillet, a une nature telle que sa présence se charge non plus exactement du drame de l'homme, mais que, en quelque manière, il arrive qu'il porte l'homme à son drame, qu'il l'implique par exemple dans le réseau d'un meurtre. Ainsi en adviendra-t-il de tel signe en forme de huit, gravé sur la paroi de la digue que le voyeur aperçoit au moment où il va s'embarquer pour l'île, et que l'eau abandonne et submerge tour à tour. Ce signe répondra à la configuration du chemin parcouru à travers l'île, il sera également cette manière de double circuit dont l'un nous est connu et dont l'autre nous est précieusement voilé, ou se voile si l'on veut pour le voyeur lui-même. Ce sera aussi, sur chaque porte qu'il lui faudra ouvrir, les deux cercles que viennent à y former les fibres du bois ou la peinture qui imite les irrégularités et les nœuds. Ce huit surgira sous l'aspect du quadruple anneau de fer où sont passés les jambes et les bras de la fille qu'il tourmentera, maltraitera et fera mourir sur un point à peine déterminable de l'espace. Il est enfin dessin précieux du regard. Car il y a un singulier pouvoir des yeux chez Robbe-Grillet.

Les objets de cet univers semblent non plus liés au temps proprement dit, mais bien plutôt se trouvent mis en *relation spatiale* avec les mouvements, les déplacements du personnage du livre sans que l'on doive perdre de vue cependant que l'un de ces objets, à un certain moment, peut constituer une donnée supplémentaire et devenir signe éminent, tel le huit dont nous parlons : qu'il surgisse en effet sous l'aspect *chemin* ou *sinuosité de terrain*, il entraînera le voyeur à quitter son parcours normal pour se trouver alors *nécessairement* en présence de l'adolescente qui lui rappellera tels traits, telles mimiques parentes de celles d'une autre adolescente de jadis, à peine autre

¹ Editions de Minuit 1957.

d'ailleurs!

Le voyeur est donc absent du temps, de ce qui devrait être son temps. L'action meurtrière du voyeur ne fait que s'intégrer à sa randonnée spatiale.

Quant à l'objet, il se voit conférer dans le *Voyeur*, un irréductible primat optique. Il se voit curieusement *dépragmatisé*. Il est vidé de toute utilité directe, tout en conservant bien entendu, intégrales, ultra-visibles, les qualités mêmes de cette utilité, du *service* qui le concerne. Mais il n'est plus perçu par le Voyeur que dans sa valeur de franchissement ou de signe silencieux. Ainsi en ce livre, tout est-il minutieusement décrit, tout est-il voué à l'optique de sa surface. Il n'y a plus de profondeur, il n'y a plus de perception en *abîme* de la matière.

Robbe-Grillet a détruit la conception classique du paysage. Si nous voulons essayer de qualifier celle qui se forme dans le *Voyeur*, nous dirons qu'elle tend à rendre la lecture des éléments du paysage plus absorbante. Alors que dans la description que nous fait l'écrivain classique d'un paysage, toutes choses sont situées, installées de manière telle que l'on puisse cerner l'objet, l'élément, et qu'il se livre sur cet objet à d'attentives investigations affectives ou analogiques, chez Robbe-Grillet en revanche, nous voyons l'objet rencontrer fatalement le Voyeur, se rendre à lui éperdument visible, tout l'espace se faire sourdement actif. D'une certaine manière, Robbe-Grillet pourrait être Ponge romancier!

Que dire de la *Jalousie*? Il y a dès l'abord, ainsi que nous l'avons marqué, cette modification, cette différence d'avec le *Voyeur* dont nous avons déjà parlé: l'existence du narrateur, du mari de A... Il demeure en scène du commencement à la fin du livre. Il nous est permis ici de penser qu'il reste presque toujours au premier plan, sauf à quelques très rares moments où on le devine un peu en retrait par rapport aux personnages qu'il observe et aux paysages. Mais il est présent, comme l'est assez curieusement l'interlocuteur de la fille du *Bar des Folies-Bergère* dans le tableau de Manet que nous connaissons. Cet homme, on le sait, n'apparaît pas dans le premier plan du tableau, mais seulement sous l'angle droit du miroir qui est placé derrière le comptoir où se tient la fille, et auquel elle est en réalité adossée. L'illusion dépassée, on éprouve toute la densité de cette scène montrant la fille penchée vers cet homme dont on ne voit que le reflet et qui est un peu comme le témoin du peintre.

Il semble que la *fascination spatiale* éprouvée par le narrateur de ce roman de Robbe-Grillet soit en quelque manière légitimée ici par l'obsession affective dont il est tenu à l'égard de sa femme A... qui dans la maison reçoit, accueille Franck, l'époux d'une Christiane peu visible mais dont quelques paroles demeurent présentes à l'esprit de A. Ce sont celles où Christiane lui

rappelle que des vêtements moins ajustés que ceux qu'elle porte lui permettraient de mieux supporter la chaleur (Il faut dire que le récit se situe sous un climat de tropique). « Mais A. s'est contentée de sourire elle ne souffrait pas de la chaleur, elle avait connu des climats beaucoup plus chauds – et s'y était toujours très bien portée. Elle ne craint pas le froid non plus, d'ailleurs. Elle conserve partout la même aisance. Les boucles noires de ses cheveux se déplacent d'un mouvement souple, sur les épaules et le dos, lorsqu'elle tourne la tête ».

Il y a plusieurs visites de Franck sans Christiane, ceci à cause de l'enfant ou encore des troubles de santé de Christiane qui s'accommode mal du climat humide régnant dans la région ou enfin par suite des ennuis domestiques qu'elle doit à des boys et serviteurs peut-être trop nombreux et dont les activités, dans l'ensemble s'agencent mal.

Inlassablement le narrateur, spectateur effacé, sans nom, sans visage, accueille les gestes, les mimiques et nous montre la signifiante, le relief que prennent dans l'univers de sa perception, tasses, verres et fauteuils sous la main de A. qui en les déplaçant éclaire ou livre par là, la mesure secrète de ses rapports avec Franck.

Non, le narrateur ne tient plus compte de la durée : les arrivées de Franck pour le déjeuner ou pour le dîner ne sont pas comptées, ne sont pas situées. Nous ne pouvons plus nous inquiéter de chronologie, mais chaque fois ces arrivées sont décrites selon les lois d'une même attention. Et à cet égard, on ne peut s'empêcher de rapprocher du roman de Robbe-Grillet un texte de Paulhan, ancien déjà, et où se décèle, se forme là aussi une curieuse modification du sens du réel, parente peut-il sembler de celle de notre narrateur : il s'agit d'*Aytré qui perd l'habitude* : deux sous-officiers coloniaux, celui qui raconte et Aytré, escortent à travers tels paysages de Madagascar, un convoi de femmes sénégalaises. Ils font halte dans un village où vit une Française, Raymonde Chalinargues que tous deux connaissent. Pendant leur séjour, elle est assassinée. L'enquête n'aboutit pas et le convoi reprend sa route. C'est Aytré qui tient le journal de route. Et c'est en lisant ce carnet, en méditant sur certains de ses passages que son compagnon décide à coup sûr qu'Aytré est le meurtrier de Raymonde, car à partir du moment du crime, le journal est devenu un journal véritable. Ce crime de la jalousie a été suivi chez son auteur d'une modification du sens du réel. Plus rien dès lors ne lui paraît ordinaire. Il éprouve qu'il vit, il éprouve qu'il est difficile de montrer un objet, un être, de les décrire lorsque tout pour l'homme redevient problème, existence ou nécessité de cette existence.

Mais le narrateur de Robbe-Grillet lui, ne fait qu'observer et interpréter minutieusement toute donnée avec une discrétion bouleversante. C'est ainsi

qu'il reprend, réexpose à quelques reprises le thème du voyage en voiture de A. avec Franck. Elle avait désiré faire quelques achats urgents en ville.

Le narrateur attend vainement dans la soirée et dans la nuit le retour de A. et de Franck. Ils devraient être rentrés depuis longtemps. Ils sont partis de très bonne heure, afin de disposer du temps nécessaire pour leurs courses et de pouvoir cependant revenir le soir à la plantation : le narrateur s'exprime avec une extraordinaire objectivité à l'égard de cette absence : « mais des retards sont toujours à redouter avec ces mauvaises pistes. Même s'ils se mettent en route à l'heure prévue, aussitôt après un dîner rapide, les voyageurs peuvent très bien n'être rentrés que vers une heure du matin, ou même sensiblement plus tard. »

Ils ne rentreront que le lendemain matin.

« En attendant, la maison est vide. Toutes les fenêtres de la chambre sont ouvertes, ainsi que ses deux portes, sur le couloir et la salle de bain. Entre la salle de bain et le couloir, la porte est aussi ouverte en grand, comme celle donnant accès depuis le couloir sur la partie centrale de la terrasse ». On voit que Robbe-Grillet a depuis longtemps pris parti pour la surface des choses. Et ces choses donnent le sens de nos rapports avec autrui. S'il n'y a plus ici de psychologie en soi, l'on peut dire que tout nous est donné, révélé par les objets eux-mêmes liés au destin humain, liés à toutes les intensités de présence ou d'absence humaine. Le narrateur du roman nous donne aussi à penser : cette jalousie qui le tient et qui l'induit à ne se faire plus que *regard* n'est plus à vrai dire vécue comme telle ; elle s'est muée en une souveraineté de perception, elle est ce que l'on pourrait nommer une victoire d'effacement.

Synthèses, mai 1957

Samuel Beckett

Alors que Joyce nous montre dans *Ulysses* que tout est *relativement* dérisoire, mais *absolument* plein de signification, nous voyons Beckett nous marquer que l'absence de signification est dans la signification elle-même. Beckett a livré, rompu le plan catégoriel. Molloy se tient hors du choix mais demeure cependant étrangement fidèle à la vie. C'est qu'il veut en lui tout obscurcir.

Molloy nous fait toucher, rencontrer cette réalité fondamentale qui se

propose sourdement, allusivement à nous, mais dont nous nous écartons, contre laquelle se forment nos moyens, notre langage clair, nos mimiques précises, sûres. Nous ne pouvons supporter la parole qui ne fait plus que s'épuiser en l'homme, qui ne le porte plus, qui aussi ne l'atteint plus, qui nous donne soudain le sentiment de l'*indifférence*, préfiguration du non-humain et de la mort.

Le roman de Molloy se présente en deux documents séparés mais où les événements du premier se retrouvent, peu s'en faut, dans le second selon peut-être un système plus vif, plus concret.

Le héros de ce second moment qui est un certain Jacques Moran, reçoit un mystérieux message lui enjoignant de retrouver Molloy. Cependant il ne sait qui est Molloy ni dans quelle direction il importe de le rechercher. Il part, accompagné de son fils, bientôt la paralysie le gagne tout comme Molloy. Il envoie son fils à la recherche d'une bicyclette et en attendant s'installe près d'une grotte. Un étranger se présente à lui. Il le tue dans une sorte d'état d'absence puis repart sur le porte-bagages de la bicyclette jusqu'à ce que son fils l'abandonne. Il lui est alors ordonné de retourner chez lui, ce à quoi il ne parvient qu'au bout de mois ou d'années, l'on ne sait. Lentement dépouillé de tout, et de plus en plus infirme, il sera peu à peu réduit comme Molloy à la même bouleversante promenade à travers chemins et forêts.

Il y a une sorte de fascination du sordide chez Molloy, une sorte d'égarement merveilleux, un abandon à la nature, à la pluie, à la boue, à l'immense enlèvement du monde et des choses et qui conduit l'homme désarmé sur les chemins concrets du silence.

Nous avons commencé de connaître Beckett par sa collaboration à certaines traductions d'un fragment de Joyce publié par la N.R.F. dans le courant de 1937. Au reste, semble-t-il bien vivre encore aujourd'hui à Paris dans un milieu que Joyce connut ou indirectement suscita dans les années 30.

L'on ne peut dire cependant que Beckett soit en quelque manière disciple de Joyce. (Au reste, Beckett semble-t-il bien avoir définitivement choisi d'user du français.)

Sans doute l'*Ulysses* de Joyce est-il une suite de défis. Il semble que Joyce dès l'abord ne redoute point de mettre tout contre lui. Il n'appréhende point d'intégrer la plus grande vulgarité. (Il dessine admirablement toutes les données de son ouvrage.) Mais il y a dans *Ulysses*, une structure, une sous-jacence ésotérique, étrangère à Beckett, étrangère à *Molloy* et à *Malone*. En l'homme de Joyce, se déroulent des phénomènes qui, en somme, reproduisent sur le plan des modifications internes, délicates, l'évolution d'une nation, peut-être même celle des grands cycles humains. Aussi bien

explique-t-on par là l'intérêt tout particulier que C. J. Jung a pris il y a quelques années à *Ulysses*, et dont il a nourri tels de ses essais sur le subconscient humain lié toujours selon lui au criticisme cosmique.

Non, le *Molloy* de Beckett représente une toute autre aventure. C'est le roman de l'absurde désolennisé. L'on a parlé aussi de Kafka à propos de *Molloy*. Mais justement ce rapprochement nous permet d'isoler, de situer vraiment le cas Molloy. En effet, alors que chez Kafka, le personnage du *Château*, par exemple, poursuit ses démarches, et promenades en surveillant le moindre incident, en construisant en quelque manière très minutieusement son échec, échec ayant d'ailleurs une signification profonde, métaphysique, puisque l'homme kafkéen doit vivre entièrement un tel échec par destin, Molloy, lui, met peu d'obstination dans ce qu'il fait. Il semble traiter l'absurde en lui déniait toute densité particulière. Il désolennise toutes choses violemment. Il se tient dans une sorte d'entre-deux. Molloy pourrait être taoïste, mais sans rien connaître du Tao doctrinal : il s'entend en tout cas à merveille à priver le réel et l'absurde dans le réel de toutes catégories véritables, sérieuses.

Molloy est peut-être un livre décevant, de lecture ingrate (mais cela est dû aux mouvements internes, riches, absorbants de son écriture). Cette écriture, nous avons entendu Jean Duvignaud en souligner l'intérêt, la portée au cours des entretiens de Cerisy sur les voies de la prose. Il y aurait peut-être à parler un jour de certains écrivains d'origine étrangère mais qui, ayant vécu en France, ont choisi le français pour écrire. Ils l'ont, en quelque manière, pris du dehors. Ils en ont une expérience dont le point de départ se situe à tel moment déjà de leur évolution créatrice.

L'écriture de Beckett, dont nous dirions à première vue qu'elle est celle du *caprice* n'en décide pas moins de ce monde où circule Molloy. Nous dirons aussi que ce qui la caractérise est de refuser le courant, tel courant où l'on aurait tendance à la situer. Oui, cette écriture vient fatiguer tout courant, elle le veut excéder. Elle abîme aussi tout espoir, tout projet raisonnable. Il y a que rien ne peut prévaloir contre elle, contre son mouvement propre. Rien, pas même ce sentiment d'infériorité durable que Molloy tend lui-même à nous imposer par retour mais qui *n'aboutit pas*. L'écriture de Molloy désolennise violemment l'angoisse.

Le Journal des Poètes, septembre 1953

L'Observatoire de Cannes

par Jean Ricardou (Ed. de Minuit, 1961)

L'Ecole du Regard, c'est d'abord le renoncement à la métaphore, à la recherche analogique, au moins sur le plan rhétorique. Cette fois en effet l'on ne compare plus, l'on ne fonde plus. (A moins que ce ne soit à travers la structure interne du livre lui-même que se construise sourdement une voie d'analogie comme il en va bien semble-t-il pour le présent livre.)

Mais de toute manière, il n'est plus rendu compte des aspirations des personnages. Il en résulte que la présence humaine tourne à l'obsession, à la répétition, à une constante reprise des mouvements, des mimiques. Comment faut-il supporter ces personnages qui ne témoignent plus de progression vers la conscience (il est vrai que tout leur est peut-être déjà donné, que tout est dès l'abord entendu?). Mais de toute manière, il faut se décider pour le monde extérieur, du moins en ce qui concerne Ricardou car pour Robbe-Grillet, le dévoilement est aussi revoilement, et l'abondance des signes ainsi qu'il en va dans le *Voyeur* par exemple, nous montre que pour Mathias, le héros du *Voyeur*, tout est non seulement préparé, mais joué dès l'abord et que la durée a déjà assumé toute son aire, et que le refus chez Mathias de prendre conscience de son acte de viol et de meurtre se mue pour lui en un absorbant, en un irréductible réseau occulte fait du resurgissement de tous les signes figurant au départ du livre. La culpabilité dangereusement s'inverse en lui.

Chez Ricardou, il n'y a guère de signes mais un inlassable répétitif avec allusions et sous-entendus divers cependant. C'est obstinément le même moyen qui est employé pour nous présenter le réel. Et ce réel a parfois une puissance d'inertie singulière mais Ricardou cependant progressivement le dévoile et sans qu'il y ait ici repli ultérieur. Certains moments isolés ont simplement une signification indicible.

Il n'est pas possible au lecteur de se percevoir lui-même à travers une telle description. Oui, le lecteur est remarquablement exclu de sa lecture. Il ne peut plus percevoir à travers elle ce langage sourd, ce langage fait d'associations délicates d'idées, de sentiments, d'assonances qui est d'habitude l'écho d'une lecture recueillie. D'autre part, quel est ce personnage en creux, décrivant sans arrêt dans le roman de Ricardou? A la différence de Robbe-

Grillet chez qui au moins nous savons pour deux livres quels sont ceux qui parlent, à savoir l'époux dans la *Jalousie* et, dans le *Labyrinthe* ce médecin qui n'est point praticien d'ailleurs mais dont la présence nous est donnée par les premières lignes du livre (il est vrai que c'est seulement à la fin et par retour que l'on perçoit que c'est lui qui parle), chez Ricardou, par contre, il semble s'agir d'un personnage dont on peut penser à première vue qu'il rejoint celui de la description classique ou réaliste, bien que ce réel encore un coup se veuille privé des irradiations, des rayonnements par quoi il accroche l'homme et son destin. Mais l'on s'aperçoit bientôt en cours de lecture que l'on a plutôt affaire à un personnage d'une mobilité idéale. Ainsi que nous le marquons plus haut, il y a intention analogique dans le mouvement interne du livre. Il y a dévoilement, dénudement progressif d'un paysage et d'une jeune femme que marque tout un temps ce paysage.

Nous sommes, bien sûr, dans l'univers inépuisable du regard, mais les références sont multiples. Il y a donc dévoilement minutieux d'un panorama dont on ne cesse de reprendre le détail. L'on est à même de le confronter, de le vérifier d'ailleurs, ce paysage, sur une table d'orientation en céramique, celle précisément de l'observatoire de Cannes, sur une fresque ornant l'un des murs de la gare. Il est aussi reproduit en photographie au moins pour une grande part, sur un album que contemple un voyageur. Et l'on passe d'une donnée à une autre, mais de telle manière que la perception du lecteur s'est sans cesse discrètement altérée et que pour se sauver il faut que cette perception s'adonne à une sorte de jeu implicite avec tout ce qui lui est présenté, jeu d'après lequel elle doit obtenir la complicité de chacune des données, sur lesquelles se présente l'image qui est donc tantôt réelle, tantôt photographique ou apparentielle et relevant qui sait de l'imaginaire. Non. Ce regard ici n'a plus de secrète souveraineté comme celui du mari de la *Jalousie*, au reste bien troublé, bien répétitif lui-même dans son incessant examen, dans sa bouleversante neutralité, laquelle le mène pourtant à cette souveraineté dont nous parlons.

Le personnage en creux de l'*Observatoire de Cannes*, qui ne cesse de décrire et qui se joue de la perception du lecteur est partout présent où l'ambiguïté peut jouer entre photographie et vision du réel direct. Que penser de cette mise à nu du corps de la jeune fille dans l'obscurité nocturne du wagon? L'on répondra que sans doute, le sortilège d'un tel livre est d'en venir à nous dire, à nous décrire, un paysage, la mer, un visage, un corps dénudé selon une sorte d'étrange égalité, selon une égale attention. Ainsi le langage écrit se charge-t-il à tout coup d'allusion, de suggestion où la nature et l'humain prennent départ l'un sur l'autre.

Synthèses, octobre 1961

L'Après-midi de Monsieur Andesmas

par Marguerite Duras (Gallimard, 1962)

Marguerite Duras a toujours chéri certains moments de vie. Elle se tient surtout au cœur du monde, ou mieux au cœur des circonstances; elle s'attache là à quelques éléments scéniques, à quelques figures qu'elle tire du réseau de circonstances qui, évidemment est pour une certaine part aussi, l'Imaginaire. Dès ses premiers récits elle a un contact très particulier avec le monde, elle en refuse toute vue objective ou tout au moins: s'il y a objectivité il n'y a jamais objectivation en ce sens que à tel de ses récits par exemple elle laisse prévoir la possibilité de toute une suite de solutions autres que celle qu'elle donne.

Ce qui est même particulièrement prenant dans tel moment sensible de ses livres, c'est ce *frémissement* qui vient de tout ce qui se tient malgré tout de très vivant et qui est caché derrière ce qui se déroule dans l'instant qu'on achève la lecture d'un roman ou d'un récit d'elle. Il n'y a pas de fermeture délibérée dans les livres de Marguerite Duras, mais une touffeur.

En somme, les personnages n'arrêtent pas de se nommer à nouveau ou au moins de s'appeler éperdument. Il est vrai que pour l'Anne Desbarèdes de *Moderato Cantabile*, elle ne peut que pousser un cri final ne tendant qu'à reproduire ce qu'elle ne peut nommer ni décrire.

Il y a une lenteur propre à Marguerite Duras: elle est très sensible déjà dans l'un de ses premiers textes publiés, un récit intitulé *Les Feuilles*. Mais une telle lenteur est singulièrement efficace. Ici il n'y a pas encore de dialogue: l'homme dont la femme va mourir est tout regard vers le dehors, vers ces feuilles d'arbres qu'il aperçoit du haut d'une plate-forme et qui se font pour lui objets de vie rapprochée. Il porte sur elles un regard qui lui rend soudain le temps précieux. Il les perçoit innocentes, nouvelles. Il y a en lui ce goût d'un recommencement de rapports avec le monde et les choses qui nous tient quelquefois si violemment dans certains moments un peu occultes de notre vie. Cet homme dirons-nous, respire ce spectacle des feuilles sans connaître de remords à l'égard de l'être qui déjà aura cessé de vivre à la fin du récit. Mais dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, l'on voit un vieillard prendre peu à peu conscience de toutes choses autour de lui. Et cependant il allait s'éteindre dans la mort ou si l'on veut dans ce climat

d'habitudes mécaniques qui prépare un vieil homme à la mort. Et voilà que dans cet après-midi-là une série de rencontres le mettent en éveil, et il est amené à écouter et à parler de telle sorte que se crée par le langage une situation ou mieux les dimensions secrètes d'une situation. Le départ du récit est donné dans l'anodin ou tout au moins par un discret peuplement, par l'arrivée d'un chien notamment qui sort de la forêt. La maison, elle est sur le flanc d'une colline. De cet endroit on voit une grande plaine, un village, la mer, et le soir, les lumières des villages de la montagne. Une terrasse doit être construite devant cette maison que M. Andemas a achetée pour sa fille Valerie.

Après le chien, c'est la fille de Michel Arc qui se présente à M. Andemas dont le corps ne bougera que très laborieusement du fond du fauteuil d'osier. M. Andemas est touché par cette petite fille engagée dans une enfance illimitée et qui semble devoir se maintenir à jamais. Pourrait-il disposer de ses sentiments en faveur de cette enfant? Mais il n'est pas en état de souveraineté bien qu'il soit ce jour-là traversé d'une lucidité très nuancée qui lui fera se rappeler longtemps ce jour. Le personnage qui pourrait peut-être se marquer d'un tel état souverain, serait plutôt la femme de Michel Arc. On en prend le sentiment progressivement par sa conversation avec M. Andemas. Mais c'est par un troublant détour qu'elle y arrive, à travers le prestige d'une blessure attendue, à peu près voulue. La petite fille et sa mère, c'est Michel Arc, l'entrepreneur, qui les a envoyées à M. Andemas avec qui il a rendez-vous. Il s'agit de le faire patienter pendant que lui danse sur la place avec Valerie Andemas au milieu de la fête du village. Et la jeune épouse de Michel Arc est là devant le vieillard, à lui parler, à lui raconter Valerie traversant pour la première fois cette place : elle a su que dans le même temps qu'elle voyait, qu'elle regardait Valerie, s'ouvrirait pour elle une autre vie, c'est-à-dire qu'il y aurait destruction, d'une part, de sa vie intime avec Michel Arc, et qu'il y aurait de l'autre, à travers ce malheur, un surgissement d'autonomie pour elle. Elle en prend un curieux sentiment de distance à l'égard de son mari et de Valerie. Elle se dit que l'un comme l'autre sont passés à une autre identité. C'est-à-dire qu'ils ont fait surgir en eux-mêmes d'autres zones, d'autres états qui ne les travaillaient pas antérieurement. Il y a en eux, pense-t-elle, une certaine maturation qui les rend insondables, qui fait qu'avec eux la *communication* n'est plus du tout la même. Et Mme Arc laisse entendre cela à M. Andemas, mais à la manière de quelqu'un dont la liberté se serait établie en manière de discret labyrinthe de protection. Elle ne veut pas non plus léser M. Andemas et leur conversation chemine en trichant un peu à la rencontre l'un de l'autre.

Le récit demeure ouvert. Il y a une sorte d'incertitude : qui arrive en

somme à travers la forêt au soir tombant vers M. Andemas et l'épouse de Michel Arc ? L'on dira que c'est Michel Arc et Valerie si l'on s'en réfère à une structure classique de récit. Mais l'on devine très bien qu'il y a une sorte de secret décalage comme à l'intérieur des mots mêmes et que l'auteur se détourne brusquement de cette continuité il est vrai pleine de réseaux, qu'il nous a offerte pour nous laisser au frémissement des possibles d'une scène.

Si pour Madame Arc, l'on peut penser que s'ouvre maintenant en elle ce moment à la fois prenant et redoutable où elle croit pouvoir à présent disposer de son destin, (dans la mesure où l'on peut *disposer* d'un destin), il n'en va pas de même pour M. Andemas dont la si intense lucidité d'un jour ne lui sert de rien, si ce n'est de permettre à Marguerite Duras d'élaborer et clore son livre, ce qui ne laisse pas tout de même d'être précieux.

Synthèses, mars 1962

Les voies de la littérature

Répertoire II, par Michel Butor (Ed. de Minuit, 1964)

Nul doute que Michel Butor ne soit doué d'une prodigieuse mémoire littéraire et qu'il ne soit tenu, d'autre part, du souci de s'approcher de la littérature même par des voies multiples, ou, mieux encore, la littérature aurait pour lui de multiples voies d'accès aux autres arts dont il chercherait à détecter les moments de précieuse connexion.

Au reste, ne nous semble-t-il pas que nous soyons arrivés à un moment d'exégèse particulièrement riche de la littérature ? Il y a, à cet égard, l'exégèse de Butor qui pense qu'un changement est intervenu à l'intérieur de la modernité même, impliquant que l'homme d'aujourd'hui dispose d'une si grande quantité d'informations qu'elles doivent pouvoir être situées les unes par rapport aux autres et ce, par le moyen de multiples pistes de lectures. L'on a vu cela dans *Mobile* et dans *La Description de San Marco*. L'on a même décelé dans le cas du second ouvrage une manière un peu inquiétante chez Butor de rechercher une sorte de point de rupture entre l'homme spectateur envahi de simultanités et les données les plus raffinées de l'art. Mais serait-ce pour les retrouver autres ?

Il nous faut méditer aussi les travaux récents de Michel Foucault qui pense qu'il y a eu à la fin du XVIII^e siècle un événement singulièrement important, à savoir la rupture entre la rhétorique classique qui impliquait jusque là

l'insertion de l'œuvre littéraire dans un cadre d'idées générales. L'événement de rupture dont parle Michel Foucault se produit avec Sade, et naît alors ce que l'on peut appeler vraiment le Livre.

L'œuvre de Sade demeure sans fatigue dans sa contestation des idées générales classiques dont Rousseau est, lui, l'extrême aboutissement. Elle appelle même d'autres profondeurs.

Il faut dire aussi que chez Michel Foucault nous assistons à une réinsinuation de la pensée de Georges Bataille dans sa pensée à lui, Foucault : il est vrai qu'il y a encore bien d'autres données riches chez Michel Foucault : une référence profonde à Mallarmé, un retour à la Grèce, aux Présocratiques à la manière de Heidegger. Il y a chez Foucault encore une attitude intellectuelle non dialectique qui, vraisemblablement relève de la pensée de Bataille et qui lui fait tendre à ruiner le Dualisme Cathare et qui lui fait dire que le Dieu blanc et le Dieu noir sont *le même*, sont une seule image secrète et absorbante. Oui, il nous faut nous pencher sur cette *Prose d'Actéon* dans laquelle Michel Foucault entreprend une méditation du *Bain de Diane* de Klossowski et où la figure active de la construction klossovskienne, Actéon, nous apparaît comme appelant en quelque sorte Diane à s'incarner dans son démon. Oui, Actéon suscite pour lui-même un destin de sacrifice, d'immolation. Mais il ne peut résister à cette fonction de suscitateur, parce qu'il sait que Diane ne peut s'incarner que par lui dans son démon. Dès lors il est à la fois l'agent de la nécessité et l'holocauste.

Mais Michel Foucault décèle aussi à notre époque une autre révolution littéraire : celle-là est en quelque sorte spatiale avec Joyce et les écrivains du nouveau roman, c'est-à-dire que ce qui constitue la durée chez ces écrivains (et il semble bien chez Faulkner aussi) s'est spatialisé et la très savante élaboration à laquelle se sont longtemps attachés nos romanciers d'une scrupuleuse mise en chronologie de la durée d'un jour ou de plusieurs dans leurs romans ne saurait plus jouer à travers la dilatation spatiale où ceux dont nous parlons plus haut s'engagent aujourd'hui.

Chez Proust, nous dirons que l'expérience de l'espace demeure sur un plan d'irréalité ou alors il faut penser au contraire à un Réel beaucoup plus touffu, beaucoup plus dense que celui qui nous est donné au départ. C'est que ce qui peut être considéré en effet comme une perception de malade ou d'enfant en son départ chez Proust et qui est par là même marquée d'irréalité, lorsqu'elle se développe, s'amplifie à travers la maturité de l'auteur, devient instant privilégié, révélateur d'un autre univers dont on peut dire qu'il est cependant comme un point sensible et secret de ce Réel même, un point d'épanouissement pleinement intégrable à ce Réel et qui mieux *l'informe*.

Mais revenons à Butor, et notamment à cet essai de *Répertoire II* intitulé :

les œuvres imaginaires chez Proust. Il s'agit là surtout de la Sonate de Vinteuil dont nous savons qu'elle devient à certain moment un Septuor; il y est également question d'un tableau d'Elstir: *le Port de Carquethuit* et du passage de la Sonate dans le tableau, tableau dans lequel, aussi bien, mer et terre s'inversent en quelque sorte dans leurs rapports profonds, en ce sens que la flottille de pêche, par exemple, qui est figurée là, a moins l'air d'appartenir à la mer que les églises de Criquebec qui paraissent, elles, sortir des eaux comme dans un climat à la Monet.

Nous savons, bien sûr, qu'avec l'Impressionnisme s'amorce le début de la décomposition de la peinture traditionnelle mais cet Impressionnisme aboutit d'autre part à une nouvelle relation du peintre avec la peinture qui est, de certaine manière, un nouveau départ lequel va représenter une autre jeunesse de cette peinture même, le moment auquel se dessinera l'éclosion de sa souveraineté en tant que telle. Pour la première fois peut-être, le spectateur attentif entrera en contact direct avec le peintre. Il sera là au cœur des soirs d'été, sur les plages, ou, encore au bord de la Seine, sous les gloriettes d'Argenteuil à emplir ses regards de la fine vibration des rames sur l'eau giroyante, toute faite de bleus et verts, mêlés de mauves attendris.

Mais en lisant et en méditant cet essai de Butor nous repénétrons l'intime climat proustien lui-même. Nous y retrouvons Mademoiselle Vinteuil. Elle nous fait souvenir que l'œuvre de Proust est une profanation. C'est qu'il y a chez Proust une irréductible hantise du plaisir.

Chez Proust, le baiser que sa mère lui donnait, enfant, chaque soir est profané par son goût des plaisirs délicats, un peu secrets avec des jeunes filles lesbiennes ou qu'il soupçonne être telles. Mais la profanation du baiser maternel s'accomplira presque totalement lorsque dans *Swann*, l'amie de Mlle Vinteuil, par laquelle celle-ci se fait caresser dans ses vêtements de deuil, crachera sur la photographie de M. Vinteuil qui vient de mourir. La fille de Vinteuil prend ici la place du narrateur et Vinteuil est substitué à la mère de Marcel. De même que l'installation dans la maison, du vivant de son père, de l'amante de Mlle Vinteuil est parallèle à celle d'Albertine dans l'appartement du narrateur qu'est Marcel. Mais il y a un effacement de l'image de la mère de Proust en ce sens que la mort de celle-ci ne nous est pas vraiment dite, et que alors, toute l'attention de Proust se reporte sur sa grand-mère tandis que la souffrance et la mort de Vinteuil nous sont longuement rapportées.

Proust a cependant marqué une curieuse révérence à l'égard de l'être qui donne du plaisir à un autre. C'est pourquoi il met le mot *vice* entre guillemets à propos de Charlus, tout en révélant cependant et montrant la progressive dégradation de Charlus à travers la *Recherche*. Il est vrai que les rapports

entre homosexuels mâles n'ont rien d'exaltant chez Proust. Que l'on veuille penser à cet égard à la rencontre de Charlus et de Morel, dont l'implacable vulgarité blesse le narrateur ; que l'on veuille penser aussi à quelques scènes noires qui concernent Charlus dans *Le Temps Retrouvé*. Non, s'il y a véritable plaisir érotique, il se forme manifestement entre filles, mais demeure très secret. Il est un choix souverain et atteindra son point d'acuité ou de crise dans la profanation. Il sera alors une sorte de sourd et bouleversant réconfort résultant de la transgression même.

Mais Marcel lui-même, quand retrouvera-t-il la paix du cœur ? L'on ne sait. Kafka ne nous dit-il pas qu'il faut cesser de désirer pour recevoir. Mais cela ne nous donne-t-il pas le sentiment d'une incomplétude déchirante de la vie humaine ou mieux peut-être d'une énigmatique et bouleversante complétude, si nous venons à penser qu'après avoir entretenu en lui un tel amour pour Mme de Guermantes qui ne lui accordait même pas toujours un regard, Marcel, ayant, oublié cet amour, obtient de Madame de Guermantes toute liberté de l'approcher, de la joindre, de lui parler. Il ne lui était plus donné de retrouver rien de concerté à chaque pas. Cela n'impliquait-il pas une dérision de la substance intime de sa vie ?

Synthèses, juin-juillet 1964

A propos du *Michelet* de Roland Barthes

Avec Roland Barthes, nous avons un créateur de surprise. Cela s'est manifesté en particulier ces temps-ci. Ces surprises, nous dirons qu'elles sont dues à une qualité très particulière d'attention qui est bien le fait de Roland Barthes, d'une attention qui il est vrai a peut-être abouti à un système, mais à un système qui se fait plutôt réconfortant, agissant.

Nous éprouvons beaucoup de satisfaction à lire son « *Michelet* », beaucoup plus même qu'à lire son « *Degré zéro de l'écriture* ». Oui, Roland Barthes s'attarde à ce que nous pourrions désigner sous le signe des *réalités* Michelet. Nous pourrions dire également que Roland Barthes restitue Michelet à lui-même, non exactement à son intériorité, à une intériorité qui elle aussi pourrait fort bien se figer, mais à ses humeurs, à la physiologie de l'homme Michelet. Au reste, une telle physiologie dans la mesure où elle concerne le

sang, le problème du sang est-il dans la voie d'une initiation propre à Michelet lui-même.

Barthes marque très bien en effet ce mouvement si particulier à Michelet qui le fait s'orienter vers la profondeur populaire. La démarche de Barthes tend donc à une recherche de la spécificité de l'écrivain appréhendé. Loin de vouloir situer l'œuvre de Jules Michelet dans un univers d'extériorité, dans un ensemble *théorique* ou historique trop rigoureusement cohérent, il la veut très exactement *ressaisir*, pour en retrouver minutieusement les données, et nous les montrer.

Certes, il y a une sacralité propre à l'œuvre de Michelet. Il me semble très précisément, à propos de cette sacralité que Barthes nous montre admirablement le sens que Michelet pouvait avoir de l'action, de l'action poursuivie en Histoire. Nous sommes bien loin ici à cet égard de tout marxisme scientiste. Mais nous découvrons, d'autre part, à travers les dépaysantes citations que nous fait Barthes des livres de Michelet, que si cette action ne peut être entièrement fondée sur les sentiments, la fonder avant tout sur l'intérêt nous conduirait à perdre de vue la raison même sans laquelle cet intérêt ne se rapporterait à rien. A savoir que si les hommes agissent pour vivre, cette vie même n'est pas réductible à des besoins qui épuiseraient ses mobiles.

Cette vie, de par l'Histoire a en somme même sens, même trouble, et éblouissement que la poésie, celle-ci bien entendu conçue comme matière elle-même transmutée.

Mais il y a chez Michelet une opposition essentielle à la servitude politique et sociale. Il est avant tout l'homme qui s'est voué au *grand moment* de la Révolution, mais Barthes nous révèle admirablement que ce refus de l'autocratie, chez Michelet, s'était fait autant au niveau de l'existence qu'à celui des idées, qu'il ne prenait en quelque sorte son sens qu'à ce niveau existentiel lui-même.

Pour Michelet, la Monarchie est enflure et l'Empire cirrhosité. La réprobation en lui s'est faite nausée. La sacralité royale s'est affreusement diluée. Michelet éprouve en lui profondément le malaise de la fin, des dernières années du grand Royaume.

Ensuite la part secrète, toute la richesse des courants ésotériques de la fin du XVIII^e siècle, fonde à ses yeux ce déni même d'un Passé proche qui ne mettra plus que quelques années ou quelques mois à connaître son écroulement. (Tous les initiés de ce temps n'étaient pas, il est vrai, de même opinion sur le destin de la monarchie. Certains la voulaient voir surtout modifiée, adaptée mais précieusement maintenue. Il n'est à cet égard que de penser à l'attitude de Cazotte en 92.) Michelet en tous cas appréhende, découvre le

Réel historique par sa propre physiologie, par les lois de son propre sang, par ce que son corps espère.

Oui, l'ésotérisme *micheliste* se lie profondément à ce que Michelet perçoit, éprouve en lui-même des secrets du sang. De tels secrets le conduisent à penser que l'homme entièrement réalisé, que l'homme véritablement accompli, c'est-à-dire à la fois accompli et ouvert à l'entendement du monde, doit pouvoir opérer en lui une fusion précieuse de sagesse et d'instinct. Et à ses yeux, c'est l'homme du peuple qui est le plus capable de produire en lui cette union, qui a en lui les deux sexes de l'esprit, et dont l'action sera dans l'avenir décisive pour le destin du monde, du moins cet homme du peuple étroitement lié à la masse dont il porte alors en lui les signes subconscients essentiels, signes de transmission, de redécouverte.

Le travail effectué par Barthes vaut donc, ainsi que nous le disions au début de cette étude, avant tout par la qualité d'une attention dépaysante. Il ramène les démarches de critique et de création sur un plan d'intériorité qui en quelque sorte se surprend lui-même, en ce sens que l'opération *barthienne* comporte elle-même une tentative de démystification de toute intériorité conventionnelle. Elle révèle à notre esprit une intériorité souveraine, celle qui fait véritablement bouger l'homme.

Le Journal des Poètes, janvier 1955

1. Publications en volumes

Œuvres
Éditions
Préfaces
Extraits

2. Publications en périodiques et journaux

Périodiques et journaux français
Poèmes, proses et récits
Chroniques littéraires et artistiques, notes de lectures, etc.
Chroniques politiques
Traductions

BIBLIOGRAPHIE

3. Commentaires

4. Textes et traits collectifs

5. Notices d'exposition

BIBLIOGRAPHIE

1. Publications en volume

Œuvres
Traductions
Préfaces
Extraits

2. Publications en périodiques et journaux

Périodiques et journaux recensés
Poèmes, proses et récits
Chroniques littéraires et artistiques, notes de lectures, tracts
Chroniques politiques
Traductions

3. Communications et entretiens

4. Textes et tracts collectifs

5. Notices d'exposition

1. Publications en volume

Œuvres
Traductions
Préfaces
Extraits

2. Publications en périodiques et journaux

Périodiques et journaux français
Poèmes, proses et essais
Chroniques littéraires et artistiques, notes de lectures, extraits
Chroniques polonaises
Traductions

3. Communications et entretiens

4. Textes et textes collectifs

5. Notices d'exposition

1. Publications en volume

Œuvres

- Démonstrations.** Anvers, Ça Ira, 1922, 69 p.
- Applications.** Avec deux dessins de René Magritte. Louvain, J. Vandoren — Paris, Les Écrivains Réunis, 1925, n.p. [32 p.].
- L'homme au complet gris clair.** Bruxelles, R. Henriquez, 1931, 55 p.
- Les minutes insolites.** Avec trois bois d'Elisabeth Ivanovski. Bruxelles, A l'enseigne du Paradis-Perdu, 1936, 56 p.
- Le vertige du réel.** Bruxelles, Les Cahiers du Journal des Poètes (série poétique, 21), 1936, 42 p.
- Lucide.** Paris, Les Écrivains Réunis, A. Henneuse, 1939, 12 p.
- La Servante au Miroir.** Quatre récits, dessins de Léon Spilliaert. Bruxelles, Editions des Artistes, 1941, 68 p.
- Le Règne de la Lenteur.** Paris, Sagesse (Les feuillets de Sagesse, 78), 1943, n.p. [6 p.].
- L'Accent du Secret.** Paris, Gallimard (Métamorphoses, 21), 1944, 126 p.
- Rencontre dans Paris.** Avec un dessin de Raoul Ubac. Bruxelles, Editions des Oublis, [1944], 16 p.
- Rachel Baes.** 21 peintures. Paris, E. Collet, 1947, 35 p.
- Le sens des tarots.** Avec deux illustrations de Pierre Alechinsky. Bruxelles, E.N.S.A.A.D., mai 1948, n.p. [16 p.].
- D'un nouvel espace.** Douze dessins de Henri Kerels. Bruxelles, Ex-Libris, 1956, n.p. [4 p. + 12 pl.].
- Univers et signes de Rem.** Bruxelles, Editions des Artistes, 1957, n.p. [14 p. + 13 ill.].
- John Fitzgerald Kennedy, un homme de bonne volonté.** Bruxelles, Séminaire du Livre (Pages d'Histoire), 1963, ill., n.p. [130 p.].
- Le Carnet et les Instants.** Préface de Jean Paulhan. Paris, Mercure de France, 1964, 146 p.
- Le cœur et la main.** Avec un dessin de Jane Graverol. Bruxelles, Les Lèvres nues (Le fait accompli, 5), 1968, n.p. [8 p.].
- Le sens de la vie.** Avec un dessin de René Magritte. Bruxelles, Les Lèvres nues (Le fait accompli, 10), 1968, n.p. [8 p.].
- Le suspens.** Paris, Mercure de France, 1971, 144 p.
- Edgar Gevaert.** Introduction de Paul Eeckhout. Bruxelles, Arcade, 1974, ill., 146 p.
- Œuvres — L'homme au complet gris clair, La servante au miroir, Le carnet et les instants.** Préface de Henri Ronse. Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, 167 p.
- Les minutes insolites et autres textes.** Note de Jean Paulhan, avec cinq collages de Gilles Chapacou. Cognac, Le temps qu'il fait, 1981, 137 p.
- Le lac des lignes.** Avec trois photographies de Marcel Mariën. Bruxelles, Les Lèvres nues, 1985, n.p. [16 p.].
- Connaissance des Degrés.** Bruxelles, Le Cormier, 1986, 55 p.

Traductions

- Karel Van de Woestijne, **Poèmes choisis.** Bruxelles, Editions des Artistes, 1965, 111 p.
- Herman Teirlinck, **Ode à ma main.** Bruxelles, Editions des Artistes, 1967, 95 p.

Préfaces

Claude Seigne, *La chambre de lune*. Illustrations de Lucien-Léandre Sermon. Bruxelles, Cercle d'art, 1942.
L'œuvre de Suzanne Van Damme 1920-1946. Bruxelles, La Boétie, 1946.
Nojorkam, *Pages lusitanes*. Illustrations de l'auteur. Bruxelles, Editions des Artistes, 1956.
Théodore Koenig, *Dix manières dans l'art de*

considérer la vache. Avec un « Sans doute » de M.L. Paris, Libr. Le Minotaure-Bruxelles, Libr. La Proue, [1959].
Nocola Pauly, *Paumes ouvertes*. Bruxelles, Livre du temps, 1964.
Fernand Toussaint, *Anima*. Bruxelles, Editions des Artistes, 1965.
I.M. Volkovski, *Solitudes*. Bruxelles, G. Houyoux, 1965.

Extraits

P. Vanderborcht, *Anthologie de la Lanterne sourde*. Bruxelles, Editions Gauloises, 1924.
L. Demeur et G. Norge, *Florilège de la nouvelle poésie française de Belgique*. Bruxelles-Maastricht, A. Stols, 1934.
G. Vanwelkenhuyzen, *Pages choisies des écrivains français de Belgique*, Bruxelles Vanderlinden, 1937.
Anthologie de poèmes inédits en Belgique. Bruxelles, Pylone, 1940.
Bruno Capacci. Bruxelles, la Boétie, 1946.
R. Guiette. *Poètes français de Belgique de Verhaeren au surréalisme*. Bruxelles, Lumière, 1948.
A propos de Guy Huyghens. Bruxelles, G.L., 1952.
Jane Graverol. Verviers, Temps mêlés, 1953.
Anthologie de la deuxième décade — 1940-

1950. Bruxelles, La Maison du Poète, 1954.
Anthologie poétique de l'Exposition. Bruxelles, La Maison du Poète, 1958.
Anthologie des poètes de la N.R.F. Paris, N.R.F., 1958.
Un demi-siècle de poésie IV. Bruxelles, La Maison du Poète, 1959.
K. Jonckee, *Gemini*. Bruxelles-Anvers, Manteau, 1960.
Anthologie de la troisième décade — 1950-1960. Bruxelles, La Maison du Poète, 1963.
M. Th. Bodart, Marcel Lecomte. Paris, Seghers, 1970.
C. Bussy, *Anthologie du Surréalisme en Belgique*. Paris, Gallimard, 1972.
M. Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*. Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979.

2. Publications en périodiques et journaux

Périodiques et journaux recensés

Action et Impressions, Bruxelles, 1921. — *L'Arc*, Aix-en-Provence, 1958-1967. — *Arts spectacles* (ensuite *Arts*), Paris, 1953, 1963. — *L'Avant-Poste*, Bruxelles, 1936. — *La Bataille littéraire*, Bruxelles, 1923. — *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 1948-1949. — *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, 1964. — *Les Cahiers blancs*, Bruxelles, 1936. — *Cahiers G.L.M.*, Paris, 1938. — *Les Cahiers du Journal des Poètes*, Bruxelles, 1936, 1940. — *Les Cahiers de la*

Pléiade, Paris, 1948, 1950-1951. — *Cahiers du Sud*, Marseille, 1945, 1955. — *Les Carnets du Séminaire des Arts*, Bruxelles, 1945. — *La Carte d'après nature*, Bruxelles, 1954-1955. — *Cassandre*, Bruxelles, 1937, 1939. — *Le ciel bleu*, Bruxelles, 1945. — *Correspondance*, Bruxelles, 1924-1925. — *Degré zéro*, Bruxelles, 1965. — *Le Disque vert*, Bruxelles, 1953-1954. — *Distances*, Paris, 1928. — *Documents*, Bruxelles, 1933-1936. — *Edda*, Bruxelles, 1958. — *Empreintes*, Bruxelles,

1951. — *L'Essai*, Liège, 1965. — *Etre libre*, Bruxelles, 1958, 1963-1964. — *Le Fait accompli*, Bruxelles, 1968. — *Fantasmagie*, Bruxelles, 1960-1967, 1979. — *Festival*, Bruxelles, 1947. — *La Flandre littéraire*, Ostende-Bruges, 1924. — *Hermès*, Bruxelles, 1934-1937. — *Hvedekorn*, Copenhague, 1962. — *L'Invention collective*, Bruxelles, 1940. — *Le Journal des Poètes*, Bruxelles, 1931-1933, 1949-1966, 1971, 1980. — *Journal des Ingénieurs*, Bruxelles, 1955-1966. — *La Lanterne*, Bruxelles, 1944-1947. — *Les Lettres françaises*, Paris, 1964. — *Les Lèvres nues*, Bruxelles, 1969. — *Le Livre*, Paris, 1948. — *London Bulletin*, Londres, 1939. — *Lumière*, Anvers, 1922. — *Ma*, Vienne, 1923. — *La Maison*, Bruxelles, 1949-1966. — *Marginales*, Bruxelles, 1970. — *Marie*, Bruxelles, 1926. — *Mercure de France*, Paris, 1964. — *Messages*, Bruxelles, 1942. — *Mesures*, Paris, 1938-1939. — *Monde nouveau*, Paris, 1955-1957. — *Montparnasse*, Paris, 1922. — *Mouches à miel*, Paris, 1938. — *Néon*, Paris, 1948. — *La Nervie*, Bruxelles - Braine-le-Comte, 1920-1921. — *Nord*, Bruxelles, 1929. — *La*

Nouvelle N.R.F., Paris, 1954, 1958. — *La Nouvelle Revue Française*, Paris, 1926, 1938, 1960, 1962, 1965. — *Nouvelle Revue Wallonne*, Liège, 1957. — *Le Peuple*, Port-au-Prince, 1955. — *Phantomas*, Bruxelles, 1955-1962, 1965. — *Le Phare dimanche*, Bruxelles, 1948-1949, 1959, 1966. — *Planète*, Paris, 1962. — *Plus*, Bruxelles, 1957. — *Quadrum*, Bruxelles, 1959, 1966. — *84*, Paris, 1949-1950. — *Réponse*, Bruxelles, 1945. — *La Revue générale belge*, Bruxelles, 1950. — *La Revue graphique*, Bruxelles, 1966. — *La Revue vivante*, Dison, 1951. — *Rhétorique*, Tilleur, 1962-1963, 1966. — *Le Rouge et le Noir*, Bruxelles, 1932-1938. — *Savoir et Beauté*, Bruxelles, 1961. — *Schismes*, Bruxelles, 1963-1965. — *Sélection*, Anvers, 1923-1927. — *Sept Arts*, Bruxelles, 1923-1924. — *Singnaux de France et de Belgique*, Anvers, 1922. — *Solstice*, Bruxelles, 1945. — *Synthèses*, Bruxelles, 1948-1966, 1968. — *Temps mêlés*, Verviers, 1958, 1963, 1964. — *Tribune*, Bruxelles, 1945. — *Troisième Convoi*, Paris, 1946, 1947. — *Le Vocatif*, Bruxelles, 1973-1974, 1982. — *Život*, Sarajevo, 1965.

Poèmes, proses et récits

1920

Une Renaissance. *La Nervie*, août 1920, p. 141.

1921

Humanité. *La Nervie*, janvier 1921, pp. 13-14.

Élégie. *Action et Impressions*, n° 2, 1er mars 1921, p. 14.

Bataille. *Action et Impressions*, n° 3, 1er mai 1921, pp. 21-23.

Homosexualité. *Action et Impressions*, n° 4-5, septembre 1921, p. 35.

1922

Nuances. *Lumière*, n° 4, 15 janvier 1922, [n.p.].

Irène. *Signaux de France et de Belgique*, n° 10, 1er février 1922, pp. 519-520.

A l'état d'exil. *Montparnasse*, n° 15, 1er septembre 1922, p. 3.

Ether. *Lumière*, n° 2, 20 décembre 1922, [n.p.].

1923

Application. *La Bataille littéraire*, n° 5, mai 1923, p. 110.

Nécessaire étonnement. *La Bataille littéraire*, n° 7, juillet 1923, p. 156.

Sommés-nous si purs? *Sélection*, n° 2, décembre 1923, p. 134.

A menyei fény [*La Lumière céleste*]. *Ma*, n° 2, 1923.

1924

Virgile. *La Flandre littéraire*, n° 8, mars 1924.

Education, *Une maison pour l'œil au bord de la mer*. *Sélection*, n° 1, octobre 1924, pp. 60-62.

1926

L'Amoureuse. *Sélection*, n° 4, janvier 1926, p. 268.

Aventure ou la maison du sculpteur. *La Nouvelle Revue Française*, n° 152, 1er mai 1926, pp. 543-549.

Exerçons-nous, lisons lentement, attentivement. *Marie*, n° 1, juin 1926, p. 2.*

1927

Le voyage. Sélection, n° 4, janvier 1927, p. 278.

1928

La pureté de l'espoir. Distances, n° 1, février 1928.

Le voyageur immobile. Distances, n° 2, mars 1928.

Le mystère éveillé des gestes. Distances, n° 3, avril 1928.

1929

L'Egoïste. Nord, n° 1, avril 1929, pp. 7-23.

1931

La Pose du Silence, La Pureté de l'Espoir, Mystère éveillé des Gestes. Le Journal des Poètes, n° 9, 30 mai 1931, p. 2.

1932

Le Spectateur effacé, Le Sens de l'Invisible. Le Journal des Poètes, n° 13, 20 février 1932, p. 4.

La rencontre quotidienne. Le Rouge et le Noir, n° 122, 5 octobre 1932, p. 3.

1933

Le Voyage rapide, La Statue endormie, Le Crépuscule du Matin, Dans la Chambre du Rêve, Le Personnage et son climat. Le Journal des Poètes, n° 12, 26 février 1933, p. 2.
Description de mouvements humains — La servante au miroir. Le Rouge et le Noir, n° 179, 6 décembre 1933, p. 3.

1934

Impressions d'Italie. Le Rouge et le Noir, n° 216, 31 octobre 1934, p. 3.

Les minutes insolites. Documents 34, n° 2, novembre 1934, pp. 52-55.

1935

L'homme penché. Le Rouge et le Noir, n° 241, 4 avril 1935, p. 3.

1936

Atmosphère d'Eupen-Malmédy. Documents 36, n° 7, février-mars 1936, pp. 1-5.

Atmosphère de Yougoslavie. Le Rouge et le Noir, n° 295, 13 mai 1936, p. 3.

Les minutes insolites, Le rite du billet de chemin de fer. Le Rouge et le Noir, n° 310, 16 septembre 1936, p. 3.

Chair bourdonnante, illuminée... Le Rouge et le Noir, n° 317, 4 novembre 1936, p. 7.

Proses brèves et un poème. Les Cahiers blancs, n° 1, novembre 1936, pp. 46-50.

Le Rayon du Silence. L'Avant-Poste, n° 3, mai-juin 1936, p. 15.

1937

Le Règne de la lenteur. Le Rouge et le Noir, n° 328, 20 janvier 1937, p. 4.

Visite à ma cousine¹. Cassandre, n° 5, 30 janvier 1937, pp. 5 et 12.

Rue Bonaparte. Le Rouge et le Noir, n° 369, 24 novembre 1937, p. 3.

Dans le monde du souvenir. Cassandre, n° 46, 13 novembre 1937, pp. 5 et 11.

1938

La confrontation. Le Rouge et le Noir, n° 385, 16 mars 1938, p. 3.

Le règne de la lenteur. Mouches à miel, n° 2, juin 1938, pp. 26-27.

Quand les neutres mobilisent. La Nouvelle Revue Française, n° 302, 1er novembre 1938, p. 874.

1939

La servante au miroir. Mesures, n° 1, 15 janvier 1939, pp. 99-106.

¹ Dans une lettre à Jean Paulhan datée du 24 février 1937 (M.L., pièce n° 5757/5), Lecomte regrette que l'on ait changé, sans son accord, le titre qu'il avait prévu pour cette nouvelle. « C'était Scènes de famille » précise-t-il.

Ronald le rêveur. *Cassandre*, n° 6, 11 février 1939, p. 11.
Chirico, Max Ernst et Turin. *London Bulletin*, n° 14, mai 1939, p. 11.

1940

Le Vertige de l'Instant, L'Autre Lecture. L'Invention collective, n° 1, février 1940.
Le Vertige de l'Instant, Le Règne de la Lenteur, Le Voyage de Grèce, L'Objet familial, Le Retour. *Les Cahiers Nouveaux de France et de Belgique*, n° 1, février 1940, pp. 333-339.

1942

La crise. Exercice du Silence, 1942.

1945

Images du destin. Le ciel bleu, n° 1, 22 février 1945, p. 2.
Depuis mon adolescence... Réponse, printemps 1945, pp. 17-20.
La confrontation. Le ciel bleu, n° 7, 5 avril 1945, pp. 1-2.
Carnet 1936-1944. Solstice, n° 1, automne 1945, pp. 7-8.

1946

Carnets (1936-1944) - fragments. III^{ème} Convoi, n° 2, janvier 1946, pp. 9-10.

1947

Bal dans les Galeries Saint-Hubert. Festival, n° 4, 21 juin 1947.

1948

La confrontation. *Les Cahiers de la Pléiade*, n° 5, été 1948, pp. 157-162.
Le Vertige des Tarots. Néon, n° 2, février 1948, p. 3.

1949

Le Lac des Lignes, Grilles. *Le Journal des Poètes*, n° 6, juillet 1949, p. 3.

1950

Carnet 1936-194... 84, n° 15, octobre 1950, pp. 92-93.
Climat d'Allemagne. *La Revue générale belge*, n° 60, octobre 1950, pp. 924-928.
Lettre d'Allemagne. 84, n° 16, décembre 1950, pp. 94-96.

1951

Le Lac des Lignes. Avec une illustration de Richard Lucas. *La Revue vivante*, s. n., 6 janvier 1951.

1952

Ambiance madrilène. *Le Journal des Poètes*, n° 2, 15 février 1952, p. 2.
Le Vertige de l'Instant. *Le Journal des Poètes*, n° 10, décembre 1952, p. 4.
Journal (Fragments). *Synthèses*, n° 79, décembre 1952, pp. 242-248.

1953

L'agression. *Le Disque Vert*, n° 1, avril 1953, pp. 7-11.
Le Greco (Extrait d'un Carnet d'Espagne). *Arts spectacles*, n° 417, 26 juin-2 juillet 1953, p. 5.

1954

Buste lucide. *La Carte d'après nature*, janvier 1954.
L'écureuil et le langage. *La Carte d'après nature*, n° 7, octobre 1954.
Fragments d'un Carnet d'Espagne. *Synthèses*, n° 93-94, février-mars 1954, pp. 405-409.

1955

La vérité dans son bouquet de jasmins. *La Carte d'après nature*, n° 8, janvier 1955.
Une maison pour l'œil au bord de la mer — Le jeu suprême... *Phantomas*, n° 4-5, Été 1955, p. 3.
La robe du soir, Le maître d'école, Le chef-d'œuvre. *La Carte d'après nature*, n° 9, août 1955.

1956

L'Humeur espagnole — Aux confins des choses. Synthèses, n° 126-127, novembre-décembre 1956, pp. 114-118.
Traversée difficile. Phantomas, n° 7-8, Hiver 1956, p. 9.

1957

Nouveaux Fragments de Journal. Synthèses, n° 134, juillet 1957, pp. 207-214.

1958

La rencontre. La Nouvelle N.R.F., n° 66, 1er juin 1958, pp. 1128-1129.
D'un journal intime. La Nouvelle N.R.F., n° 68, 1er août 1958, pp. 366-368.
D'un journal intime. La Nouvelle N.R.F., n° 71, 1er novembre 1958, pp. 949-950.

1960

La compagne. Phantomas, n° 15-16, janvier 1960, p. 56.
Tous les soirs vers cinq heures... Le Journal des Poètes, n° 3, mars 1960, p. 7.
Méditations. La Nouvelle Revue Française, n° 89, 1er mai 1960, pp. 995-996.
A Skoplie. L'Arc, n° 9, hiver 1960, pp. 9-10.

1961

L'autre lecture. Le Journal des Poètes, n° 3, mars 1961, p. 7.
Fragments. Fantasmagie, n° 7, octobre 1961, p. 20.
Fragments. Fantasmagie, n° 8, décembre 1961, p. 16.
Ronald le rêveur. Phantomas, n° 26-30, décembre 1961, pp. 189-203.

1962

Carnet. Rhétorique, n° 4, janvier 1962, p. 15.
La Cascade. Rhétorique, n° 5, avril 1962.
Étude. La Nouvelle Revue Française, n° 113, 1er mai 1962, pp. 941-942.
Poèmes. Phantomas, n° 31-34 (L'Humour vert), juin 1962, p. 57 et 104.
Veninden [Les Amies]. Hvedekorn, n° 4, août 1962, p. 133.

1963

Le premier miroir. Rhétorique, n° 10, octobre 1963, p. 9.
La promenade dans le faubourg. Fantasmagie, n° 14-15, octobre 1963, pp. 2-3.

1964

Une leçon secrète. Mercure de France, juin 1964, pp. 241-251.
Un coin de café. Schismes, n° 6, novembre 1964.

1965

Quatre poèmes — Il est un espace..., Il y a une morphologie secrète..., Tout est en jeu..., Il faut s'échapper... Le Journal des Poètes, n° 1, janvier 1965, p. 3.
Zemlja Tijela [Terre de chair]. Život, n° 3, mars 1965, p. 98.
Une éducation du regard. La Nouvelle Revue Française, n° 151, 1er août 1965, pp. 236-241.
A la base de la dimension de la vie. Phantomas, n° 51-61, décembre 1965, p. 244.

1966

Nos nombres, Dans un tea-room de Florence. Rhétorique, n° 13, février 1966, pp. 12-18.
Images d'un rêve — Une force sans justice. Le Phare dimanche, n° 1063, 15 mai 1966, p. 4.

1969

Ce que cache la mini-jupe. Les Lèvres nues, n° 1 (nouvelle série), janvier 1969, p. 3.

1971

Été lucide, Pourquoi, La Forêt, Exerçons-nous, lisons lentement, attentivement, Le Vertige de l'Instant. Le Journal des Poètes, n° 1, janvier 1971, p. 7.

1972

Dans la chambre du rêve. Phantomas,

n° 118-123, décembre 1972, p. 62.

1973

Souvenir de vacances. *Le Votatif*, n° 21, septembre 1973.

1974

Déchirure. *Le Votatif*, n° 55, mars 1974.
O toi Leilah... *Le Votatif*, n° 66, mai 1974.

1978

Avant la lecture. *Le Votatif*, n° 173-174, juillet 1978.

1980

[Féminin singulier]. *Le Votatif*, n° 208, mars 1980.

Le Spectateur effacé, Le sens de l'invisible.
Le Journal des Poètes, n° 7-8, 1980, p. 8.

Chroniques littéraires et artistiques, notes de lecture, tracts

1921

« Le Retour des Hommes, par Luc Durtain ». *La Nervie*, janvier 1921, p. 32.
« Chants du Désespéré, de Charles Vildrac ». *La Nervie*, avril 1921, p. 175.
« Pays du soir, par René Arcos ». *La Nervie*, mai-juin 1921, p. 246.
« L'Apologie de la Presse — Clément Pansaers ». *Action et Impressions*, n° 4-5, septembre 1921, p. 35.
« L'Anathème, par Albert Autrin ; Tibériade, par Gonzague Truc ; Marguerite, par Marcel Boulanger ». *La Nervie*, novembre 1921, p. 556.

1923

« Note sur Clément Pansaers ». *7 Arts*, n° 20, 15 mars 1923, p. 2.
« Le Bon Apôtre, par Philippe Soupault ». *7 Arts*, n° 7, 22 novembre 1923, p. 1.

1924

« André Gide et Jacques Rivière ». *7 Arts*, n° 14, 10 janvier 1924, pp. 1-2.
« La Mort et Jean Cocteau ». *7 Arts*, n° 18, 7 février 1924, p. 2.
« Choléra, par Joseph Delteil ». *7 Arts*, n° 23, 13 mars 1924, pp. 1-2.
« Jean Paulhan ». *Sélection*, n° 8, juin 1924, pp. 228-229.
« Paul Morand : Poèmes ». *Ibid.*, p. 291.
« Clin d'œil à la littérature d'après-guerre et d'une négligence de Monsieur Philippe Soupault ». *Correspondance*, vert 3, 10 décembre 1924.

1925

« Plainte contre inconnu et de l'inconvénient peut-être de trop d'application ». *Correspondance*, rouge 6, 10 janvier 1925.
« D'une conférence de Monsieur André Lhote ». *Correspondance*, orange 9, 10 février 1925.
« Quelques recherches dans la conscience des héros de Conrad ». *Correspondance*, rose 12, 10 mars 1925.
« John Brown — quelques confidences avant nos manifestations et nos manifestes ». *Correspondance*, orange 15, 10 avril 1925.
« Joseph Delteil ». *Correspondance*, blanc 18, 10 mai 1925.

1933

« Après la peinture. Pour tout simplifier ». *Documents* 33, n° 1, avril 1933, p. 19.

1934

« Comment on forme un acteur complet ». *Le Rouge et le Noir*, n° 186, 24 janvier 1934, p. 4.
« Le Théâtre prolétarien ». *Le Rouge et le Noir*, n° 187, 31 janvier 1934, p. 6.
« Perception et sentiment de la vie (Pont traversé, de Jean Paulhan, Nadja et Vases communicants, d'André Breton) ». *Documents* 34, n° 10, février 1934, pp. 15-16.
« Esquisse du sentiment de la poésie chez Hugo von Hofmannstahl ». *Hermès*, n° 3, mai 1934, pp. 71-78.

1935

« A propos de la conférence d'Aragon. L'écrivain dans les Soviets ». *Documents* 35, n° 3, mai 1935, pp. 20-23.

« Pierre Jean Jouve, *Sueur de Sang* ». *Hermès*, n° 4, mars 1935, pp. 77-78.

1936

« De l'émotion optique dans un poème de Paul Van Ostaïjen ». *Hermès*, n° 1, janvier 1936, pp. 103-105.

« Antonio Aniante — *La poésie, l'action et la guerre* ». *Le Rouge et le Noir*, n° 290, 8 avril 1936, p. 4.

1937

« *Vie et Aventures de Marco Polo*, par Antonio Aniante ». *Le Rouge et le Noir*, n° 346, 26 mai 1937, p. 4.

« *Les Fleurs de Tarbes*, par Jean Paulhan ». *Hermès*, n° 4, juillet 1937, pp. 107-108.

1938

« A la recherche de leurs auteurs ». *La Nouvelle Revue Française*, n° 293, 1er février 1938, p. 346.

« Note sur Kafka et le Rêve » (*La Métamorphose*). *Cahiers G.L.M.*, n° 7, mars 1938, pp. 61-62.

1940

« *La Région du Cœur*, par Fernand Dumont ». *L'Invention collective*, n° 1, février 1940.

« A propos du point blanc ». *L'Invention collective*, n° 2, avril 1940.

1945

« Aux confins du rêve et du réel » [à propos de Paul Delvaux]. *La Lanterne*, n° 17, 30 janvier 1945, p. 2.

« *Le plus proche Village* (F. Kafka) ». *Cahiers du Sud*, n° 270, mars-avril 1945, p. 147.

« Les lectures de Franz Kafka ». *Les Carnets du Séminaire des Arts*, n° 3, mai 1945, pp. 146-148.

« Introduction à une méthode du souvenir déterminant ». *Réponse*, printemps 1945.

« Essayiste, romancier, philosophe — Jean-

Paul Sartre nous parle ». *La Lanterne*, n° 230, 24 octobre 1945, p. 4.

1946

« Au Palais des Beaux-Arts : une conférence de Marc Blancpain ». *La Lanterne*, n° 125, 29 mai 1946, p. 2.

« Nécessité d'un réexamen du problème de la culture ». *La Lanterne*, n° 249, 25 octobre 1946, p. 2.

« Jean-Paul Sartre à Bruxelles ». *La Lanterne*, n° 280, 3 décembre 1946, p. 4.

« Conférences : La responsabilité de l'écrivain ». *La Lanterne*, n° 281, 4 décembre 1946, p. 2.

« A la galerie Giroux : La responsabilité de l'écrivain ». *La Lanterne*, n° 283, 6 décembre 1946, p. 2.

1947

« Les secrets perdus ». *III^{ème} Convoi*, n° 4, mai 1947, pp. 19-26.

« Ouverture à Bruxelles du Congrès des philosophes de langue française ». *La Lanterne*, n° 204, 3 septembre 1947, p. 2.

« Une séance d'hommage à Cervantès au Palais des Académies ». *La Lanterne*, n° 235, 9 octobre 1947, p. 2.

« A la cité estudiantine, une conférence sur Cervantès ». *La Lanterne*, n° 242, 19 octobre 1947, p. 2.

« Sous le signe de la Tribune franco-belge : Un débat animé sur Jean-Paul Sartre ». *La Lanterne*, n° 258, 6 novembre 1947, p. 2.

1948

« Le film et le mythe soviétiques ». *Synthèses*, n° 10, janvier 1948, pp. 81-85.

« Les courants surréalistes de Paris ». *Les Beaux-Arts*, n° 397, 23 janvier 1948, p. 8.

« Ateliers parisiens — Victor Brauner, Jacques Hérold et Toyen ». *Les Beaux-Arts*, n° 407, 1er avril 1948, p. 8.

« La pensée créatrice et critique d'André Breton et son aboutissement ésotérique ». *Le Livre*, n° 1, mai 1948, pp. 7-8.

« A Paris, galerie Drouin — gouaches de Henri Michaux ». *Les Beaux-Arts*, n° 423, 14 mai 1948, p. 8.

« La peinture à Paris : Atlan et Picabia ». *Les Beaux-Arts*, n° 415, 28 mai 1948, p. 2.

« Dans une chambre bruxelloise, un solitaire,

Armand Permantier, poursuit une expérience proche de celle de Van Gogh». *Les Beaux-Arts*, n° 416, 4 juin 1948, p. 6.

«Les grandes maisons d'éditions et les courants de la pensée française — Gallimard». *Le Phare dimanche*, n° 127, 6 juin 1948, p. 5.

«Salon de l'Art Brut : Baskine, Robert Véreux et Lamy». *Les Beaux-Arts*, n° 417, 11 juin 1948, pp. 1 et 3.

«Les grandes maisons d'éditions et les courants de la pensée française — La fin de la NRF». *Le phare dimanche*, n° 128, 13 juin 1948, p. 5.

«La Danse de Mort, un film d'après Strindberg». *Les Beaux-Arts*, n° 418, 18 juin 1948, p. 3 bis.

«Les Temps modernes et la Pléiade». *Le Phare dimanche*, n° 129, 20 juin 1948, p. 5.

«Les livres à Paris : Ailleurs, par Henri Michaux ; André Breton, par Julien Gracq ; Vers un nouveau prophétisme, par Raymond Abellio ; Le grand objet extérieur, par Michel Fardoulis Lagrange ; De la paille et du grain, par Jean Paulhan». *Les Beaux-Arts*, n° 419, 25 juin 1948, p. 8.

«Etat du surréalisme». *Le Phare dimanche*, n° 130, 27 juin 1948, p. 5.

«Les Editions de Minuit». *Le Phare dimanche*, n° 131, 4 juillet 1948, p. 5.

«Les Editions du Seuil». *Le Phare dimanche*, n° 132, 11 juillet 1948, p. 5.

«Les Editions de la Table Ronde». *Le Phare dimanche*, n° 133, 18 juillet 1948, p. 5.

«Les Cahiers de Critique». *Le Phare dimanche*, n° 135, 1er août 1948, p. 5.

«A propos de Sables de Mort». *Synthèses*, n° 5, août 1948, pp. 209-212.

«Les Lettres françaises». *Le Phare dimanche*, n° 137, 15 août 1948, p. 5.

«Présence africaine». *Le Phare dimanche*, n° 138, 22 août 1948, p. 5.

«La Nef». *Le Phare dimanche*, n° 140, 5 septembre 1948, p. 5.

«Les Cahiers des Quatre Vents». *Le Phare dimanche*, n° 145, 10 octobre 1948, p. 5.

«Livres de Paris : Biffures, par Michel Leiris ; Le Très-Haut, par Maurice Blanchot». *Les Beaux-Arts*, n° 426, 5 novembre 1948.

«Livres de Paris : Documents surréalistes (Tome II), par Maurice Nadeau ; Cahier d'hommage à Antonin Artaud». *Les Beaux-Arts*, n° 427, 12 novembre 1948, p. 3 bis.

«L'Appréhension poétique du Réel chez Hofmannstahl». *Synthèses*, n° 9, décembre 1948, pp. 376-382.

«Livres de Paris : La Colonie Pénitentiaire, de F. Kafka ; Le Porte-à-Faux, de H. Thomas». *Les Beaux-Arts*, n° 430, 3 décembre 1948, p. 2.

«Ateliers parisiens : Jean Dubuffet». *Les Beaux-Arts*, n° 432, 17 décembre 1948. pp. 1 et 3.

«Prestige de l'Arbalète. *Le Phare dimanche*, n° 146, 26 décembre 1948, p. 5.

«Gallimard abandonne les Temps modernes — De Garry Davis ... à la N.R.F.». *Ibid.* p. 5.

1949

«Les Cahiers 84». *Le Phare dimanche*, n° 157, 2 janvier 1949, p. 5.

«La Licorne». *Le Phare dimanche*, n° 160, 23 janvier 1949, p. 4.

«Livres de Paris : Le Berger d'Ecosse, par Jean Paulhan ; Les Techniques du Yoga, par Mircea Eliade ; Fureur et Mystère, par René Char». *Les Beaux-Arts*, n° 438, 28 janvier 1949, p. 5.

«Ateliers parisiens : Suros, Germaine Richier». *Les Beaux-Arts*, n° 442, 25 février 1949, p. 8.

«Dissension au sein de la C.N.E.». *Le Phare dimanche*, n° 166, 6 mars 1949, p. 7.

«L'Edition à Paris — Les presses du Livre Français». *Le Phare dimanche*, n° 169, 27 mars 1949, p. 5.

«Ernst Jünger et les étapes de son œuvre». *Synthèses*, n° 12, mars 1949, pp. 331-336.

«Paul Eluard». *Le Journal des Poètes*, n° 6, juillet 1949, p. 3.

«Fragments et Poèmes choisis de Paul Méral». *Le Phare dimanche*, n° 190, 21 août 1949, p. 4.

«Jean Paulhan». *Le Journal des Poètes*, n° 7, septembre 1949, p. 3.

«Fragments et Poèmes choisis de Paul Méral». *Ibid.*, p. 6.

«Le drame du langage — Francis Ponge». *Le Journal des Poètes*, n° 8, octobre 1949, p. 3.

«La critique picturale de Stendhal à Apollinaire». *Les Beaux-Arts*, n° 464, 14 octobre 1949, p. 2.

«Le sens du fantastique chez Franz Kafka». *Le Journal des Poètes*, n° 9, novembre 1949, pp. 1-2.

«Entre sens et absence — Henri Michaux». *Le Journal des Poètes*, n° 10, décembre 1949, pp. 1-2.

«Chronique de Paris : Les Cahiers de la Pléiade, 84». *Ibid.*, p. 2.

«L'ésotérisme et le sacré en architecture». *La Maison* n° 12, décembre 1949, pp. 357-361.

1950

«Chronique de Paris : Réserves sur quelques

points». **Le Journal des Poètes**, n° 1, janvier 1950, p. 3.
 «Malcolm de Chazal». *Ibid.*, p. 4.
 «Le décor surréaliste au cœur de la vie». **La Maison**, n° 1, janvier 1950, pp. 21-24.
 «Exégètes du Tarot». **Le Journal des Poètes**, n° 2, février 1950, p. 5.
 «Note sur le point blanc». **84**, n° 7, février 1950, pp. 168-169.
 «Pérennité du portrait». **La Maison**, n° 2, février 1950, pp. 48-51.
 «Un secret des lettres». **Le Journal des Poètes**, n° 3, mars 1950, pp. 1-2.
 «L'œuvre poétique de Robert Guiette». **Le Journal des Poètes**, n° 5, mai 1950, p. 3.
 «Sens de la sculpture». **La Maison**, n° 6, juin 1950, pp. 167-170 et 187.
 «Mystère monumental de Paris». **La Maison**, n° 7, juillet 1950, pp. 194-197 et 220.
 «L'Animal dans l'Art». **La Maison**, n° 8, août 1950, pp. 229-231.
 «Paul Marteau — Le Tarot de Marseille». **84**, n° 14, septembre 1950, p. 82.
 «Art et Pensée dans la nouvelle Allemagne». **Synthèses**, n° 54, novembre 1950, pp. 294-299.
 «Dernier entretien avec Joë Bousquet». **Le Journal des Poètes**, n° 10, novembre-décembre 1950, p. 1.
 «Les Cahiers du Sud et le Catharisme». *Ibid.*, p. 6.
 «La sculpture en plein air». **La Maison**, n° 12, décembre 1950, pp. 377-380.
 «Mort de Joë Bousquet». **Les Cahiers de la Pléiade**, n° XI, Hiver 1950-1951, p. 39.

1951

«Esthétique et signification de la ligne». **La Maison**, n° 1, janvier 1951, pp. 10-13.
 «Bribes — André Souris». **Le Journal des Poètes**, n° 1, janvier 1951, p. 7.
 «La plante et la fleur dans l'Art». **La Maison**, n° 2, février 1951, pp. 44-47.
 «Joë Bousquet et l'Esotérisme cathare». **Synthèses**, n° 57, février 1951, pp. 329-333.
 «Anthologie de l'humour noir, par André Breton». **Le Journal des Poètes**, n° 3, mars 1951, p. 2.
 «Anthologie littéraire de l'occultisme, par Robert Amadou et Robert Kanters». **Le Journal des Poètes**, n° 5, mai 1951, p. 3.
 «Le problème du point blanc». **La Maison**, n° 6, juin 1951, pp. 206-207.
 «Rayonnement poétique et peinture — L'évolution de la critique picturale». **Le Journal des Poètes**, n° 6, juin 1951, pp. 4-5.
 «L'Hérésie [Rachel Baes]». **Empreintes**, juin-juillet-août 1951, p. 52.

«Univers de l'Outil». **La Maison**, n° 7, juillet 1951, pp. 267-269.
 «Lénine et la Littérature». **Synthèses**, n° 63, août 1951, pp. 408-411.
 «Notes sur Jean Paulhan, Julien Gracq, Claude Mahias». **Synthèses**, n° 66, novembre 1951, pp. 354-355.
 «Quelques œuvres de Marcel Lambrichs». **La Maison**, n° 11, novembre 1951, pp. 345-350.
 «Emblèmes désaffectés et autres recueils de Robert Guiette». **Le Journal des Poètes**, n° 9, 15 novembre 1951, p. 8.

1952

«Hommage à Gide et Note [Voleurs de Cendre, d'Alfred Kern]». **Synthèses**, n° 68, janvier 1952, pp. 218-219.
 «Psychanalyse d'une reconstruction». **La Maison**, n° 1, janvier 1952, pp. 7-10.
 «Julien Gracq et Le Rivage des Syrtes». **Le Journal des Poètes**, n° 2, 15 février 1952, p. 2.
 «Le plan poétique de Maurice Blanchot». **Le Journal des Poètes**, n° 4, avril 1952, p. 5.
 «L'Expérience intérieure et Georges Bataille». **Le Journal des Poètes**, n° 5, mai 1952, p. 5.
 «Emile Cioran et le Précis de décomposition». **Le Journal des Poètes**, n° 6, juin 1952, p. 2.
 «Métaphysique de Goya». **Synthèses**, n° 74, juillet 1952, pp. 57-61.
 «La Décade de la Prose à Cerisy». **Synthèses**, n° 75-76, août-septembre 1952, pp. 278-280.
 «Poésie et Prose à la Décade de Cerisy». **Le Journal des Poètes**, n° 7, septembre 1952, p. 9.
 «Sens des polymorphismes primitifs et modernes». **La Maison**, n° 9, septembre 1952, pp. 294-297.
 «Les Voix du Silence». **La Maison**, n° 11, novembre 1952, pp. 353-356.
 «A propos de Jean Santeuil». **Le Journal des Poètes**, n° 10, décembre 1952, p. 5.

1953

«Le sourire des tableaux de Léonard de Vinci». **La Maison**, n° 1, janvier 1953, pp. 4-6.
 «La nouvelle architecture allemande». *Ibid.*, pp. 7-13.
 «Armen Lubin — Le poète de Sainte Patience». **Le Journal des Poètes**, n° 2, février 1953, p. 7.
 «Problèmes de la reconstruction dans la nouvelle Allemagne — Le nouvel urbanisme». **La Maison**, n° 2, février 1953, pp. 43-47 et 59.

« Jean Paulhan ». *Synthèses*, n° 81, février 1953, pp. 51-54.
 « Le Ciel de la Cité, par Robert Guiette ». *Le Journal des Poètes*, n° 3, mars 1953, p. 1.
 « Francis Ponge ou la réintégration de l'homme à soi-même par les choses ». *Ibid.*, p. 3.
 « Revues et problèmes de littérature [Les Cahiers du Sud, Les Cahiers d'Études Cathares, Les Études Traditionnelles, La Nouvelle N.R.F., Les Temps modernes, La Table ronde, Le Mercure de France] ». *Le Journal des Poètes*, n° 5, mai 1953, p. 2.
 « René de Solier ». *Le Journal des Poètes*, n° 6, juin 1953, p. 1-2.
 « Tradition et spiritualité ». *Synthèses*, n° 74, juillet 1953, pp. 93-95.
 « Samuel Beckett ». *Le Journal des Poètes*, n° 7, septembre 1953, p. 2.
 « Revues et problèmes de littérature — Les Lettres Nouvelles ». *Ibid.*, p. 2.
 « René de Solier ; *Marbre*, par André Pieyre de Mandiargues ». *Synthèses*, n° 89, octobre 1953, pp. 245-247.
 « L'Art artisanal d'aujourd'hui en Bavière ». *La Maison*, n° 10, octobre 1953, pp. 312-316.
 « Points sensibles de la pensée de Joë Bousquet ». *Le Journal des Poètes*, n° 8, octobre 1953, p. 2.
 « La Clé des Champs ou conscience et liberté d'André Breton ». *Le Journal des Poètes*, n° 9, novembre 1953, pp. 1-2.
 « *Kafka m'a dit*, par Gustav Janouch ». *Le Disque Vert*, n° 4, novembre-décembre 1953, pp. 60-62.
 « L'esthétique joycienne ». *Le Journal des Poètes*, n° 10, décembre 1953, p. 4.
 « Revues et problèmes de littérature : Les Cahiers de 84, La Parisienne, Le Disque Vert, Synthèses ». *Ibid.*, p. 10.
 « Secret et audace du Greco ». *La Maison*, n° 12, décembre 1953, pp. 383-384.

1954

« Le point blanc ». *La nouvelle NRF*, n° 13, 1er janvier 1954, pp. 182-183.
 « Création et Critique — *Le Premier Visage de Rimbaud*, par Emilie Noullet ; *Pierre Paulus*, par Charles Bernard ». *Synthèses*, n° 92, janvier 1954, pp. 332-333.
 « Paris, centre de création ». *Le Journal des Poètes*, n° 1, janvier 1954, p. 6.
 « Tristan Tzara — Initiateur ». *Ibid.*, p. 10.
 « *Les Gommès*, par Alain Robbe-Grillet ». *Le Disque Vert*, n° 5, janvier-février 1954, pp. 60-62.
 « Le thème du sang dans l'œuvre de O. V. de L. Milosz ». *Le Journal des Poètes*, n° 2, février 1954, pp. 1-2.

« Henri Michaux et ses fantômes ». *Ibid.*, p. 6.
 « Métaphysique de Francisco Goya ». *La Maison*, n° 2, février 1954, pp. 47-49.
 « Sur un entretien avec Samuel Beckett ». *Le Journal des Poètes*, n° 3, mars 1954, p. 1.
 « Antonin Artaud et l'homme magique ». *Ibid.*, p. 4.
 « Le souvenir de René Daumal ». *Le Journal des Poètes*, n° 4, avril 1954, p. 2.
 « Instants de poésie chez Georges Bataille ». *Le Journal des Poètes*, n° 5, mai 1954, p. 6.
 « Sur un dessin Oyana ». *La Maison*, n° 5, mai 1954, p. 152.
 « René Magritte ». *La Maison*, n° 7, juillet 1954, p. 221.
 « Sur le thème *Nada* dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve ». *Synthèses*, n° 100, septembre 1954, pp. 247-248.
 « Friedrich Georg Jünger et le climat alémanique ». *Le Journal des Poètes*, n° 7, septembre 1954, p. 8.
 « Philosophie d'une reconstruction ». *La Maison*, n° 9, septembre 1954, pp. 265-267.
 « Signification de la dualité chez Gottfried Benn ». *Le Journal des Poètes*, n° 9, novembre 1954, p. 2.
 « A propos des cinq livres de Giuseppe Ungaretti ». *Ibid.*, p. 6.
 « La maison de Goëthe ». *La Maison*, n° 12, décembre 1954, pp. 367-370.

1955

« A propos du *Michelet* de Roland Barthes ». *Le Journal des Poètes*, n° 1, janvier 1955, p. 5.
 « Sens et prestige de l'écriture kafkaïenne ». *Le Journal des Poètes*, n° 2, février 1955, p. 10.
 « Sur Charles-Albert Cingria ». *Le Journal des Poètes*, n° 4, avril 1955, p. 5.
 « Signification d'Albert Dürer ». *La Maison*, n° 4, avril 1955, pp. 111-113.
 « Heidegger et le thème de l'Ouvert chez Hölderlin ». *Le Journal des Poètes*, n° 5, mai 1955, p. 3.
 « Bosch et Breughel ». *La Maison*, n° 7, juillet 1955, pp. 199-200.
 « Reprise d'un problème ». *Synthèses*, n° 111, août 1955, pp. 425-433.
 « L'élaboration créatrice dans la pensée jungienne ». *Le Journal des Poètes*, n° 7, septembre 1955, p. 7.
 « Dépaysement de l'espace chez Robbe-Grillet ». *Le Journal des Poètes*, n° 8, octobre 1955, p. 4.
 « *Souvenirs sans fin*, d'André Salmon ». *Ibid.*, p. 10.
 « Choses lues : *L'Eloge de l'Espace*, Alain Robbe-Grillet ». *Monde nouveau*, n° 93, oc-

tobre 1955, pp. 73-75.
« Sens et prestige de l'écriture kafkienne ». *Le Peuple*, n° 3, 12 novembre 1955.
« Pérennité du portrait ». *Monde nouveau*, n° 94, novembre 1955, pp. 156-159.
« Sur la correspondance Valéry-Gide ». *Le Journal des Poètes*, n° 10, décembre 1955, p. 2.
« L'Espace littéraire selon Maurice Blanchot ». *Ibid.*, p. 5.
« Le Mandala dans la Création d'une Conscience complète ». *Synthèses*, n° 115, pp. 456-461.

1956

« Recherche d'une mythologie — La plante et la fleur ». *Monde nouveau*, n° 96, janvier 1956, pp. 150-152.
« Spiritualité de Friedrich-Georg Jünger (à propos d'un voyage en Allemagne) ». *Synthèses*, n° 116, janvier 1956, pp. 80-86.
« Destin de Roger Gilbert-Lecomte ». *Le Journal des Poètes*, n° 2, février 1956, p. 2.
« Sens de la subjectivité chez Kierkegaard ». *Le Journal des Poètes*, n° 3, mars 1956, pp. 6-7.
« Possibilités de signes Zen dans la création plastique ». *Phantomas*, n° 6, printemps 1956, p. 3.
« Points sensibles du Roman actuel : Françoise Sagan, *Un certain Sourire*; Louis Pauwels, *L'Amour Monstre*; Dominique Aubier, *Le Pas du Fou*; Hubert Juin, *Les Bavards* ». *Synthèses*, n° 119-120, avril-mai 1956, pp. 142-146.
« Une nouvelle expérience d'Henri Michaux ». *Le Journal des Poètes*, n° 5, mai 1956, p. 5.
« Continuité de Franz Hellens ». *Synthèses*, n° 125, octobre 1956, p. 363.
« Pierre Reverdy et la transformation du Réel ». *Le Journal des Poètes*, n° 9, novembre 1956, p. 1.

1957

« Du Pouvoir de Création dans le Roman : *L'Emploi du Temps*, de Michel Butor; *Les Hauts-Faits*, de Michel Fardoulis Lagrange; *Racine du Ciel*, de Romain Gary; *Les Adieux*, de François Régis Bastide ». *Synthèses*, n° 128, janvier 1957, pp. 306-312.
« De Jouhandeau à Klossowski : *Jaunisse*, de Marcel Jouhandeau; *Le Bain de Diane*, de Pierre Klossowski ». *Synthèses*, n° 129, février 1957, pp. 428-434.
« Réflexions sur le passé de l'art ». *Monde*

Nouveau, n° 108-109, février-mars 1957, pp. 26-38.

« Emmanuel Looten ou la poésie, acte magique ». *Le Journal des Poètes*, n° 3, mars 1957, p. 3.
« De quelques Romans et d'un Essai : *Le Marteau*, de Jean Milo; *Le Mont des Oliviers*, de Marie-Thérèse Bodart; *Tempo di Roma*, d'Alexis Curvers; *Littérature du XXème siècle et Christianisme*, de Charles Moeller ». *Synthèses*, n° 131, avril 1957, pp. 265-270.
« Quelques perspectives poétiques : Jean de Boschère, Tristan Tzara, Joyce Mansour, Malcolm de Chazal, Pierre Emmanuel ». *Le Journal des Poètes*, n° 5, mai 1957, pp. 3 et 11.
« Obsédant éternel, de Guy de Boschère ». *Ibid.*, p. 7.
« Robbe-Grillet, Blanchot et Henry Miller ». *Synthèses*, n° 132, mai 1957, pp. 430-436.
« Du Musée Imaginaire au Musée Inimaginable ». *La Maison*, n° 6, juin 1957, pp. 175-178.
« De Franz Kafka [Préparatifs de Noce à la Campagne] à Samuel Beckett [Fin de Partie, L'Innommable] ». *Synthèses*, n° 133, juin 1957, pp. 430-436.
« Réalités secrètes » [Les cahiers littéraires, de Marcel Béalu]. *Synthèses*, n° 134, juillet 1957, pp. 248-253.
« Sources et voies du surréalisme pictural wallon ». *Nouvelle Revue Wallonne*, n° 3, juillet-septembre 1957, pp. 137-140.
« D'une Littérature initiatique (*Testament*, de Roger Gilbert-Lecomte, *Poèmes* de O.V. de L. Milosz) ». *Synthèses*, n° 135-136, août-septembre 1957, pp. 485-489.
« Politesses pour la Radioactivité, poèmes de Pierre Bourgeois ». *Le Journal des Poètes*, n° 7, septembre 1957, p. 8.
« Valéry Larbaud, maître de l'attention ». *Ibid.*, p. 9.
« Eros et le Destin (*Lotus de Païni*; *Histoire d'O*, de Pauline Réage; *Fort Frédéric*, de Françoise des Ligneris; *Aux Pieds d'Omphale*, de Henri Raynal) ». *Synthèses*, n° 137, octobre 1957, pp. 105-110.
« Sur *L'Art abstrait*, de Marcel Brion ». *La Maison*, n° 10, octobre 1957, pp. 320-323.
« Retour sur Francis Ponge ». *Le Journal des Poètes*, n° 8, octobre 1957, p. 3.
« Assez curieusement, l'on a voulu voir en Marcel Havrenne... ». *Phantomas*, n° 9, automne 1957, p. 4.
« *L'Art magique* — André Breton ». *La Maison*, n° 12, décembre 1957, pp. 388-390 et 397.
« *La Modification* [Michel Butor], *La Loi* [Roger Vailland] et les *Fines attaches* [Georges Lambrichs] ». *Synthèses*, n° 139, décem-

bre 1957, pp. 461-465.

« A. O. Barnabooth, par Valéry Larbaud, *La Suisse dans les lettres françaises*, par M. Jost, *L'art magique*, par André Breton ». *Ibid.*, pp. 465-469.

1958

« Les biennales du Middelheim ». *La Maison*, n° 1, janvier 1958, pp. 20-24.

« Sur Henri Hoppenot et Saint John Perse ». *Le Journal des Poètes*, n° 1, janvier 1958, p. 9.

« La littérature et le Mal, *L'Erotisme, Le Bleu du Ciel* » [Georges Bataille]. *Synthèses*, n° 140-141, janvier-février 1958, pp. 167-171.

« L'univers poétique de Paul Colinet ». *Le Journal des Poètes*, n° 2, février 1958, p. 3.

« Art et Technique, par Francastel ». *Synthèses*, n° 142, mars 1958, pp. 336-339.

« L'Art abstrait, par Marcel Brion ». *Ibid.*, pp. 338-339.

« Sur l'œuvre poétique de Pierre-Jean Jouve ». *Le Journal des Poètes*, n° 3, mars 1958, p. 5.

« Par un dimanche de printemps 1918 ». *Temps mêlés*, n° 31-32-33, 21 mars 1958, pp. 43-44.

« Les Illuminés d'Avignon et l'alchimie traditionnelle ». *Etre Libre*, n° 45-147, mars-avril 1958, pp. 9-12.

« Clément Pansaers, disciple de Tchouang-Tsé ». *Le Journal des Poètes*, n° 4, avril 1958, p. 2.

« De la Marche de Radetzky à l'Homme sans qualités ». *Synthèses*, n° 144, mai 1958, pp. 306-311.

« Correspondance avec André Gide, par Marcel Jouhandeau ». *Ibid.*, p. 312.

« Espace et durée poétique dans le Nouveau Roman ». *Le Journal des Poètes*, n° 5, mai 1958, p. 2.

« Poésie et langage chez Paul Nougé ». *Le Journal des Poètes*, n° 6, juin 1958, p. 9.

« Apprenons à voir [à propos d'Aubin Pasque] ». *Phantomas*, n° 11-12, juin 1958, pp. 12-13.

« Le clair doit être obtenu ». *Edda*, n° 1, Été 1958.

« Trois traités de Ernst Jünger (*Traité du Rebelle; Polarisation et Traité du Sablier, Le Nœud Gordien; Passage de la Ligne*) ». *Synthèses*, n° 145-146, juin-juillet 1958, pp. 568-572.

« Entretiens avec Georges Charbonnier, par André Masson ». *Ibid.*, p. 573.

« Prose et Poésie chez Boris Pasternak ». *Synthèses*, n° 147-148, août-septembre 1958, pp. 185-188.

« Jean Paulhan et la poésie ». *Le Journal des*

Poètes, n° 7, septembre 1958, p. 1.

« De L'Esprit des Formes à La Métamorphose des Dieux ». *La Maison*, n° 10, octobre 1958, pp. 356-357 et 373.

« L'expérience poétique d'Esra Pound ». *Le Journal des Poètes*, n° 8, octobre 1958, p. 3.

« Sur Roger Martin du Gard ». *Synthèses*, n° 149, octobre 1958, pp. 312-316.

« Destin poétique de Boris Pasternak ». *Le Journal des Poètes*, n° 9, novembre 1958, p. 1.

« Coïncidence de Segalen et de Gauguin ». *Ibid.*, p. 3.

« Les Rapports absolus : *Le repos du Guerrier*, de Christiane Rochefort ; *Psyché 58*, de Françoise des Ligneris ». *Synthèses*, n° 150, novembre 1958, pp. 124-128.

« Pour le sixième anniversaire de la mort de Paul Eluard ». *Le Journal des Poètes*, n° 10, décembre 1958, p. 1.

« Sur un entretien avec Gaëtan Picon ». *Ibid.*, p. 2.

« René Daumal, Simone de Beauvoir ». *Synthèses*, n° 151, décembre 1958, pp. 273-277.

1959

« D'un secret des lettres ». *Phantomas*, n° 13, janvier 1959, pp. 6-7.

« Gabriel Bounoire et le sens de la poésie ». *Le Journal des Poètes*, n° 1, janvier 1959, p. 2.

« L'Homme d'Oc ». *L'Arc*, n° 5, hiver 1959, pp. 82-85.

« Les Mémoires de Vigny ». *Synthèses*, n° 152, janvier 1959, pp. 407-411.

« Paul Valéry et L'expérience du moi pur, par G. Lanfranchi ». *Ibid.*, 412-413.

« L'expérience spirituelle de René Daumal ». *Le Journal des Poètes*, n° 2, février 1959, p. 3.

« Perception et voyance juives (*Les Traqués, L'Etrange Famille, Autrement, Ailleurs*, de Michel Matveev ; *Daniel, Gog et Magog*, de Martin Buber) ». *Synthèses*, n° 152, janvier 1959, pp. 407-411.

« Sur le sacré dans l'art ». *La Maison*, n° 3, mars 1959, pp. 93-94.

« Baltrusaitis ». *L'Arc*, n° 6, avril 1959, pp. 47-49.

« Arts d'Afrique noire ». *La Maison*, n° 4, avril 1969, pp. 121-122 et XCV.

« Paul Valéry... et l'expérience du moi pur ». *Le Journal des Poètes*, n° 4, avril 1959, p. 1.

« L'expérience de René Guette ». *Synthèses*, n° 155, avril 1959, pp. 109-133.

« Une année du Journal d'Amiel et Mort d'un Weltbürger ». *Synthèses*, *ibid.* pp. 356-360.

« Poètes de la N.R.F. ». *Le Journal des Poètes*, n° 5, mai 1959, pp. 6-7.

« Breughel et le fantastique de son temps ». *La Maison*, n° 4, mai 1959, pp. 156-157 et 161.
 « Puissance de Michelet ». *Synthèses*, n° 156, mai 1959, pp. 109-111.
 « Antonin Artaud et l'Homme magique », *Ibid.*, pp. 111-112.
 « Dans un Passé, dans un Présent, par Teresa Sorela y del Coral ». *Ibid.*, p. 113.
 « Une Anthologie de la Nouvelle N.R.F. ». *Synthèses*, n° 157, juin 1959, pp. 272-275.
 « Sur Emile Cioran ». *Ibid.*, pp. 275-279.
 « Sur L'Esprit des Formes, d'Elie Faure, et La Métamorphose des Dieux, d'André Malraux ». *Synthèses*, n° 160, septembre 1959, pp. 101-103.
 « Sur la correspondance de Mallarmé ». *Ibid.*, pp. 103-105.
 « Charles André Grouas : Bout de l'An pour un ami mort ». *Ibid.*, p. 105.
 Déjà Jadis, par G. Ribemont-Dessaignes ». *Synthèses*, n° 161, octobre 1959, pp. 262-264.
 « Sur Clément Pansaers ». *Ibid.*, pp. 264-265.
 « Ecritures cathares, par René Nelli ». *Ibid.*, p. 266.
 « Paul Desmeth et le sens du rite ». *Le Journal des Poètes*, n° 9, novembre 1959, p. 8.
 « Les Arts de l'Espace ». *La Maison*, n° 11, novembre 1959, pp. 367-371 et 387.
 « Les Fils de Rois, par Jacques Serguine ». *Synthèses*, n° 162, novembre 1959, pp. 439-441.
 « Les Abeilles de Verre, par Ernst Jünger », *Ibid.*, pp. 441-443.
 « A propos de Déjà jadis, par G. Ribemont-Dessaignes ». *Le Journal des Poètes*, n° 10, décembre 1959, p. 5.
 « Sur la prose yougoslave ». *Synthèses*, n° 163-164, novembre 1959, pp. 125-128.
 « La résurrection du Monde Arabe, par Jean Wolf ». *Ibid.*, p. 131.
 « Souvenirs sur Wols ». *Quadrum*, n° 7, 1959, pp. 35-38.

1960

« *Le Journal de Paul Klee* ». *La Maison*, n° 1, janvier 1960, pp. 15-16.
 « La Pénétration, poèmes de Gab Costelas ». *Le Journal des Poètes*, n° 1, janvier 1960, p. 5.
 « Une anthologie de la poésie yougoslave contemporaine ». *Ibid.*, p. 5.*
 « *Le Journal de Paul Klee* ». *Synthèses*, n° 165, février 1960, pp. 293-295.
 « Sur le Prestige du Passé, d'Albert Dasnoy ». *Ibid.*, pp. 295-297.
 « Dans le Labyrinthe, par Alain Robbe-Grillet ». *Ibid.*, pp. 297-299.
 « Sur le Prestige du Passé, par Albert Das-

noy ». *La Maison*, n° 2, février 1960, p. 57.
 « A propos de Labyrinthe de la Solitude, d'Octavio Paz ». *Le Journal des Poètes*, n° 2, février 1960, p. 10.

« Jean-Jacques Gaillard, peintre de la révélation spirituelle ». *La Maison* n° 3, mars 1960, pp. 89-90.

« Je bâtis ma demeure, de Edmond Jabès ». *Le Journal des Poètes*, n° 3, mars 1960, p. 3.

« Essais sur la Peinture contemporaine, par Jean Grenier ». *Synthèses*, n° 166, mars 1960, pp. 444-446.

« Le Dessus du Panier, de Jean de Meur ». *Ibid.*, p. 446.

« Hölderlin, la Grèce, l'Occident et Heidegger ». *Le Journal des Poètes*, n° 4, avril 1960, p. 9.

« Sur les fresques du Tassili ». *La Maison*, n° 4, avril 1960, pp. 126-128.

« L'Institut Benjamenta, par Robert Walser ». *Synthèses*, n° 167, avril 1960, pp. 82-84.

« L'Autre, par Marie-Thérèse Bodart ». *Ibid.*, p. 84-86.

« Grandeur de Jouhandeau ». *Le Journal des Poètes* n° 5, mai 1960, p. 5.

« L'Expérience d'Hermès ». *Ibid.*, p. 10.*

« Essais sur la Peinture contemporaine, par Jean Grenier », *La Maison*, n° 6, juin 1960, p. 186.

« Gilberte Aigrisse : Psychanalyse de la Grèce antique ». *Synthèses*, n° 171, août 1960, pp. 100-102.

« Henri Thomas : La Dernière Année ». *Ibid.*, pp. 102-104.

« Andrée Chédid : Le sixième Jour ». *Ibid.*, pp. 104-105.

« Bijoux, par Françoise des Ligneris ». *Synthèses* n° 172, septembre 1960, pp. 250-252.

« La Confession anonyme » [Suzanne Lilar]. *Ibid.*, pp. 252-253.

« Tension de l'image du monde chez Reverdy ». *Le Journal des Poètes*, n° 7, août-septembre 1960, p. 6.

« Sur l'art gaulois ». *La Maison*, n° 9, septembre 1960, pp. 287-288.

« Aubin Pasque ». *Fantasmagie*, n° 3, octobre 1960, pp. 26-27.

« La Chasse à l'Aigle, par Jean Duvignaud ». *Synthèses*, n° 174, novembre 1960, pp. 124-127.

« Le Centre international d'Etudes poétiques sous la conduite de Fernand Verhesen ». *Le Journal des Poètes*, n° 10, décembre 1960, p. 9.

1961

« Le Jour fabuleux, par Françoise Collin ». *Synthèses*, n° 176-177, janvier-février 1961,

pp. 482-483.
 « Hiclem, par Remi Laureillard ». *Ibid.*, pp. 484-485.
 « **Phantomas**, phénomène d'invention collective ». *Le Journal des Poètes*, n° 3, mars 1961, p. 6.
 « **Les Routes du Nord**, par Victor Misrahi ». *Synthèses*, n° 179, avril 1961, pp. 256-261.
 « **De Daumier à Lautrec**, par Philippe Roberts-Jones ». *Synthèses*, n° 180, mai 1961, pp. 437-440.
 « **Aubin Pasque**, peintre cosmique ». *La Maison*, n° 6, juin 1961, pp. 189-191.
 « **Rencontres avec des hommes remarquables**, par G. Gurdjeff ». *Synthèses*, n° 181-182, juin-juillet 1961, pp. 181-185.
 « **Ainsi les tableaux de Pasque...** ». *Fantasmagie*, n° 6, juillet 1961, p. 3.
 « **Symbole et signification de la ligne** ». *Synthèses*, n° 183, août 1961, pp. 326-328.
 « **Le maintien de l'Ordre**, par Claude Ollier ». *Ibid.*, pp. 388-390.
 « **La vocation transparente de Jean Paulhan**, par Roger Judrin ». *Ibid.*, pp. 390-391.
 « **Récit secret et Rêveuse Bourgeoise**, par Pierre Drieu La Rochelle ». *Synthèses*, n° 184, septembre 1961, pp. 534-538.
 « **Tête brûlée**, par Nicolai Tikhonov ». *Synthèses*, n° 185, octobre 1961, pp. 151-153.
 « **La Marelle**, par Roger Quesnoy ». *Ibid.*, pp. 153-156.
 « **L'Observatoire de Cannes**, par Jean Ricardou ». *Ibid.*, pp. 156-157.
 « **Simplifications suivi de Avec la nuit**, par Paul Desmeth; **Constant Burniaux, La Main Morte, Selon toute vraisemblance**, par Albert Ayguesparse ». *Synthèses*, n° 186, novembre 1961, pp. 294-300.
 « **Journal d'un Crime**, par Charles Bertin ». *Synthèses*, n° 187, décembre 1961, pp. 412-413.
 « **Maurice Maeterlinck ou l'absurde dépassé**, par Roger Bodart ». *Ibid.*, pp. 413-416.
 « **Un voyageur solitaire est un Diable**, par Henry de Montherlant ». *Ibid.*, pp. 416-417.
 « **L'Arbre et la Forêt de Patenir à Permeke** ». *Ibid.*, p. 434.
 « **Wout Hoeboer** ». *Fantasmagie*, n° 8, décembre 1961, p. 10.
 « **A propos de Verlon** ». *Ibid.*, p. 24.
 « **Spur & Tendenzen** ». *Ibid.*, pp. 27-28.
 « **Magie du Miroir** ». *L'Arc*, n° 13, hiver 1961, pp. 81-84.
 « **Une expérience du Surréalisme en Belgique**. **Savoir et Beauté**, n° 2-3, 1961, pp. 2412-2414.

1962

« **Une métaphysique de Goya** ». *L'Arc*, n° 17,

février 1962, pp. 55-59.
 « **Mon portrait historique et philosophique**, par Louis-Claude de Saint-Martin ». *Synthèses*, n° 189, février 1962, pp. 327-331.
 « **L'année dernière à Marienbad**, par Alain Robbe-Grillet ». *Ibid.*, pp. 331-333.
 « **Mobile**, par Michel Butor ». *Synthèses*, n° 190, mars 1962, pp. 488-491.
 « **L'Après-midi de Monsieur Andesmas**, par Marguerite Duras ». *Ibid.*, pp. 492-493.
 « **Sur René Char à propos de la Parole en Archipel** ». *Le Journal des Poètes*, n° 4, avril 1962, p. 5.
 « **Le Groupe des XX et son temps** ». *Synthèses*, n° 191, avril 1962, p. 166.
 « **Jeanne Portenart** ». *Fantasmagie* n° 10, mai 1962, p. 15.
 « **Maurice Blanchot: L'Attente L'Oubli** ». *Synthèses*, n° 194, juillet 1962, pp. 414-417.
 « **William Faulkner: Le Domaine** ». *Ibid.*, pp. 417-419.
 « **Poésie et écoute du Destin chez Maurice Maeterlinck** ». *Synthèses*, n° 195, août 1962, pp. 97-101.
 « **Jean Paulhan: L'Art Informel (éloge) et Fautrier l'Enragé; Georges Bataille: Somme Athéologique / l'Expérience intérieure; Sur Jean Jacques** ». *Synthèses*, n° 196-197, septembre-octobre 1962, pp. 305-311.
 « **La Fosse de Babel**, de Raymond Abellio ». *Fantasmagie*, n° 11, octobre 1962, pp. 5-6.
 « **Helmut Leherb** ». *Ibid.*, p. 12.
 « **Du Roman féminin — Jeanine Aeply: Le Rendez-vous; Françoise des Ligneris: Les Lentes Nuits; Maud Frère: Les Jumeaux Millénaires; Jeanine Oriano: L'Abandonnée; Claude Lambert: Le moins du monde** ». *Synthèses*, n° 198, novembre 1962, pp. 109-115.
 « **L'Espagne et la Civilisation occitane** ». *Synthèses*, n° 199, décembre 1962, pp. 356-361.
 « **Les Lulua et l'ouverture d'un troisième œil** ». *Planète*, n° 3, 1962, pp. 146-148.

1963

« **Yves Berger: Le Sud; Wolfgang Koeppen: La Mort à Rome; Günther Grass: Le Chat et la Souris** ». *Synthèses*, n° 200, janvier 1963, pp. 496-502.
 « **Elisabeth Geurden** ». *Fantasmagie*, n° 12, janvier 1963, p. 9.
 « **Insertion du Mystère dans le Réel d'une époque**. **Etre Libre**, n° 205-207, janvier-mars 1963, pp. 16-22.
 « **De la Sainte Russie à l'U.R.S.S. — Berdiaev en Russie**, par Lucienne Julien Cain; **La Petite Gare**, par Youri Kazakov; **Cavalerie Rou-**

ge, par Isaac Babel». *Synthèses*, n° 201, février 1963, pp. 123-128.

«Le séjour, la communication, le langage à n'en plus finir — L'Après-Midi, par René Pons; Papiers collés, par Georges Perros; L'Inquisiteur, par Robert Pinget». *Synthèses*, n° 202, mars 1963, pp. 273-278.

«Le Ciel et la Cité, par Robert Guiette». *Le Journal des Poètes*, n° 3, mars 1963, p. 1.

«Le poids du regard». *La Maison*, n° 3, mars 1963, pp. 98-99.

«Partir avant le Jour, par Julien Green». *Synthèses*, n° 203, avril 1963, pp. 409-412.

«Trois femmes, suivi de Noces, par Robert Musil». *Ibid.*, pp. 412-413.

«Les Cahiers d'Hermès». *Ibid.*, 413-414.

«Reliure d'Art et Littérature». *Ibid.*, p. 414.

«Le problème de Planète». *Fantasmagie*, n° 14, mai 1963, pp. 12-13.

«La Première Education Sentimentale, par Gustave Flaubert». *Synthèses*, n° 204, mai 1963, pp. 102-105.

«La Nuit et les Sources, par Marcel Arland». *Ibid.*, pp. 105-107.

«Sur Georges Bataille». *Le Journal des Poètes*, n° 6, juin-juillet 1963, p. 5.

«Signes kafkéens chez Raymond Roussel et Jules Verne, signes verniens chez Roussel — Raymond Roussel, par Michel Foucault; Le très curieux Jules Verne et Nouvelles explorations de Jules Verne, par Marcel Moré». *Synthèses*, n° 207, août 1963, pp. 95-100.

«Le Regard des Choses». *Synthèses*, n° 208, septembre 1963, pp. 232-237.

«Cet instant qui précède la Mort — Au cœur de la vie, par Ambrose Bierce; La Marche de Nuit, par William Styron». *Ibid.*, pp. 275-280.

«Hommage à Walter Gropius». *La Maison*, n° 10, octobre 1963, pp. 319 et 329.

«Puissances de l'Écriture — Profils perdus, par Philippe Soupault; Sur Georges Bataille». *Synthèses*, n° 209, octobre 1963, pp. 459-464.

«L'histoire et la géographie sensibles». *Fantasmagie*, n° 14-15, octobre 1963, pp. 2-3.

«L'expérience assumée de René Daumal». *Schismes*, n° 2, septembre-octobre 1963, pp. 19-20.

«Sur une connexion de pensée entre Corneille Agrippa et Lautreant. *Le Journal des Poètes*, n° 9, novembre 1963, p. 1.

«Destin créateur de Braque». *La Maison*, n° 11, novembre 1963, pp. 360-361.

«Le bruit de nos pas, Apprendre à voir, par Clara Malraux». *Synthèses*, n° 210-211, novembre-décembre 1963, pp. 158-162.

«La Clé des Champs, par André Breton». *Ibid.*, pp. 162-163.

1964

«Deux aspects d'une modernité — Le Procès-Verbal, par J.M.G. Le Clézio; Description de San Marco, par Michel Butor». *Synthèses*, n° 212, janvier 1964, pp. 321-325.

«D'une certaine continuité de Tristan Tzara». *Le Journal des Poètes*, n° 1, janvier 1964, p. 2.

«Suzanne Van Damme». *Meubles et Décors*, n° 787, janvier 1964, p. 54.

«Sur une Allemagne des Sages». *Fantasmagie*, n° 16, mars 1964, pp. 7-8.

«Une enfance sans grâce — Les Mots, de Jean-Paul Sartre». *Synthèses*, n° 214-215, avril 1964, pp. 359-362.

«Essais critiques, par Roland Barthes». *Ibid.*, pp. 362-363.

«La Femme et le Feu, par Jean-Marie Andrieu». *Ibid.*, p. 369.

«La plante et la fleur dans l'art». *Etre Libre*, n° 219, avril 1964, pp. 10-12.

«L'homme du bonheur [à propos de Vladimir Nabokov]». *L'Arc*, printemps 1964, pp. 76-79.

«D'un Christ contesté à la naissance l'U.R.S.S. — La Face sombre du Christ; par Vassily Rozanov; Voyage sentimental, par Victor Chklovski». *Synthèses*, n° 216, mai 1964, pp. 117-122.

«Les voies de la littérature — Répertoire II, par Michel Butor; Capricio Italiano, par Eduardo Sanguinetti». *Synthèses*, n° 217-218, juin-juillet 1964, pp. 316-320.

«Paul Bay: Le Suicide par Somnifère». *Ibid.*, p. 339.

«L'instant, mieux que l'éternité». *Rhétorique*, n° 12, août 1964, pp. 2-3.

«D'une constellation à une autre — Couleur de Cendre, par René Pons; Le Triomphe de l'Œuf, par Sherwood Anderson». *Synthèses*, n° 219, août 1964, pp. 137-141.

«Giorgio de Chirico devant le Surréalisme — Hebdomeros, par Giorgio de Chirico». *Synthèses*, n° 221, octobre 1964, pp. 462-466.

«Terre d'histoire». *Fantasmagie*, n° 17-18-19, octobre 1964, p. 4.

«Densité du passé yougoslave». *Ibid.*, pp. 5-6.

«Retour à Proust — L'Espace Proustien, par Georges Poulet». *Synthèses*, n° 222, novembre 1964, pp. 93-97.

«La cas Antonin Artaud». *Schismes*, n° 6, novembre 1964.

«Des Gouffres d'ombre à la Lumière libérée — Le destin de A.D., par Ernst von Salomon; Le feu des signes, par Georges Du-thuit». *Synthèses*, n° 223, décembre 1964, pp. 225-230.

«Alphabet critique, par E. Noulet». *Ibid.*, p. 230.
«Une exposition du peintre Franjo Mraz à Bruxelles». *Ibid.*, pp. 262-263.

1965

«D'un monde sans profondeur — Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence, par Olga Bernal». *Synthèses*, n° 224, janvier 1965, pp. 396-400.
«Comme des gisants, par Louis Dubrau». *Ibid.*, p. 401.
«Sens des polymorphismes primitifs et modernes». *Degré Zéro*, n° 1, 1965.
«Richesse de l'investigation critique — Michel Butor ou le livre du futur, par Jean Roudaut». *Synthèses*, n° 225, février 1965, pp. 74-78.
«Ampleur de l'évolution littéraire en U.R.S.S. L'Histoire d'une Vie (III) — Une ère inconnue commence, par Constatin Paoutovski». *Synthèses*, n° 226, mars 1965, pp. 246-250.
«Sur une orchestration des harmoniques de la parole — Pour un Malherbe, par Francis Ponge». *Synthèses*, n° 227-228, avril-mai 1965, pp. 476-481.
«Ponts suspendus, par Hélène Prigogine». *Ibid.*, 481-482.
«Max Jacob and les feux de Paris, par Neal Oxenhandler». *Ibid.*, p. 482.
«Les 20 ans de *Synthèses*». *Le Journal des Poètes*, n° 5, juin 1965, pp. 10-11.
«Léon Kochnitzky — In memoriam». *Synthèses*, n° 229, juin 1965, p. 74.
«Sur l'Empire du Milieu — Œuvres pré-posthumes, par Robert Musil». *Ibid.*, pp. 75-80.
«Marianne Pierson-Pierrard: Neel Doff par elle-même». *Ibid.*, p. 80.
«Une subversion attendrie: le Pop Art». *La Maison*, n° 7, juillet 1965, pp. 237-239.
«Filiation de Ernst Jünger — Journal de guerre et d'occupation, 1939/1948, par Ernst Jünger». *Synthèses*, n° 230-231, juillet-août 1965, pp. 245-250.
«Andrée Chedid: L'Étroite peau». *Ibid.*, p. 250.
«Retour à Kafka — Œuvres complètes de Franz Kafka». *Synthèses*, n° 232, septembre 1965, pp. 409-413.
«Une vie repensée: Autobiographie, par John Cowper Powys». *Synthèses*, n° 233, octobre 1965, pp. 111-115.
«Aubin Pasque». *L'Essai*, n° 35, octobre-novembre 1965, pp. 2 et 5.
«Signification de l'instant dans la poésie de Pierre Jean Jouve». *Le Journal des Poètes*, n° 9, novembre 1965, pp. 4-5.

«D'une polarité Islam-Inde». *Synthèses*, n° 234, octobre 1965, pp. 189-194.
«Prestige et sens de la Révolution expressionniste — Un poète et le monde, par Gottfried Benn». *Ibid.*, pp. 245-249.

1966

«Deux pesées géographiques autres — Nouvelles des Yeux, par Paul Morand; La Maison de Rendez-vous, par Alain Robbe-Grillet». *Synthèses*, n° 236-237, janvier-février 1966, pp. 93-97.
«Stanley Morison et la Tradition Typographique». *Le revue graphique*, n° 12, mars 1966, p. 399.
«Signification de la linguistique et de l'esthétique russes des débuts du siècle — Théorie de la littérature, coll. *Tel Quel*». *Synthèses*, n° 238, mars 1966, pp. 281-285.
«De vie et de mort naturelles, Poèmes d'Achille Chavée». *Fantasmagie*, n° 22, mars 1966, p. 21.
«Isabelle Oberweiss: Escales». *Ibid.*, p. 285.
«Alberto Giacometti — Grand Prix National des Arts». *La Maison*, n° 3, mars 1966, pp. 95-96.
«Sur André Bloc — De la Sculpture à l'Architecture». *La Maison*, n° 4, avril 1966, pp. 127-130.
«La vocation du Temple ou la Rupture de l'Identité — Le Baphomet, par Pierre Klosowski». *Synthèses*, n° 239-240, avril-mai 1966, pp. 92-96.
«Achille Chavée...» *Le Journal des Poètes*, n° 5, mai 1966, p. 8.
«Pour le 70ème anniversaire d'André Breton». *Le Journal des Poètes*, n° 4, juin 1966, p. 3.
«L'Univers des Collages de E.L.T. Mesens». *La Maison*, n° 7, juillet 1966, pp. 226-227.
«D'une multiplication des noms de lieu, des signes, des images — Marcel Proust, par George D. Painter». *Synthèses*, n° 242-243, juillet-août 1966, pp. 90-94.
«David Scheinert: La contresaison». *Ibid.*, p. 98.
«Le thème du Grand Nord». *L'Arc*, n° 29, 2ème trimestre 1966, pp. 66-67.
«Un univers où tout est signe — Inferno, par Auguste Strindberg». *Synthèses*, n° 244, septembre 1966, pp. 217-220.
«Sur Paul Landa». *Fantasmagie*, n° 23, septembre 1966, pp. 27-28.
«André Breton (1896-1966) — Une poésie qui ouvre le monde». *Synthèses*, n° 246, novembre 1966, pp. 69-73.
«Sur Paul Delvaux et René Magritte, deux accomplissements». *Le Journal des Poètes*,

n° 9, novembre 1966, pp. 2-3.
« Un sacré de violence — Fibrilles, par Michel Leiris ». *Synthèses*, n° 247, décembre 1966, pp. 70-74.
« Sur une lévitation d'objets familiers chez René Magritte ». *Quadrum*, n° 20, 1966, pp. 31-33.

1967

« André Breton 1896-1966 ». *Fantasmagie*, n° 24, février 1967, p. 2.
« Alexis Keunen ». *Ibid.*, p. 3.
« Le thème du dernier instant ». *L'Arc*, n° 32, 2ème trimestre 1967, pp. 17-18.

1968

« Karlfried Dürckheim et l'Allemagne des sages ». *Synthèses*, n° 260, pp. 14-17.

1971

« Une revue surréaliste — Néon ». *Le Journal des Poètes*, n° 4, avril 1971, p. 5.

1974

« L'oiseau qui n'a qu'une aile, par Marcel Mariën ». *Le Votatif*, n° 82.

1979

« Jules Lempereur ». *Fantasmagie*, n° 51-52, avril 1979, p. 11.

1982

« Sur Deguy — Sur Hélicon ». *Le Votatif*, n° 218, mars 1982.

Chroniques politiques

1936

« Billet politique » [Espagne, Allemagne, Roosevelt]. *Le Rouge et le Noir*, n° 322, 9 décembre 1936, p. 1.*
« Billet politique — France, Espagne, Angleterre ». *Le Rouge et le Noir*, n° 323, 16 décembre 1936, p. 51.*
« Billet politique — Du nouveau en Extrême-Orient ». *Le Rouge et le Noir*, n° 324, 23 décembre 1936, p. 3.*
« Billet politique — Que fera l'Allemagne ? ». *Le Rouge et le Noir*, n° 325, 30 décembre 1936, p. 1.*

1937

« Billet politique — Chantage allemand ». *Le Rouge et le Noir*, n° 326, 6 janvier 1937, p. 1.*
« Billet politique — Les réponses équivoques ». *Le Rouge et le Noir*, n° 327, 13 janvier 1937, p. 1.*
« Billet politique — La question méditerranéenne ». *Le Rouge et le Noir*, n° 328, 20 janvier 1937, p. 3.*
« Billet politique — Fermeté britannique ». *Le Rouge et le Noir*, n° 329, 27 janvier 1937, p. 2.*
« Billet politique — Négociations difficiles — Tragédie russe ». *Le Rouge et le Noir*, n° 330,

3 février 1937, p. 3.*

« Billet politique — Le discours d'Hitler — La crise japonaise ». *Le Rouge et le Noir*, n° 331, 10 février, p. 2.*

« Billet politique — La comédie de la non-intervention ». *Le Rouge et le Noir*, n° 332, 17 février, p. 1.*

« Billet politique — L'Angleterre réarme ». *Le Rouge et le Noir*, n° 333, 24 février 1937, p. 2.*

« Billet politique — Berlin, Rome et Londres ». *Le Rouge et le Noir*, n° 335, 10 mars 1937, p. 2.*

« Billet politique — Rumeurs sur l'Europe ». *Le Rouge et le Noir*, n° 336, 17 mars 1937, p. 2.*

« Billet politique — Inquiétudes ». *Le Rouge et le Noir*, n° 337, 24 mars 1937, p. 2.*

« Billet politique — Réactions britanniques ». *Le Rouge et le Noir*, n° 338, 31 mars 1937, p. 2.*

« Billet politique — Que devient la petite entente ? ». *Le Rouge et le Noir*, n° 339, 7 avril 1937, p. 2.*

« Billet politique — La chance italienne ». *Le Rouge et le Noir*, n° 340, 14 avril 1937, p. 2.*

« Billet politique — Perplexité britannique ». *Le Rouge et le Noir*, n° 341, 21 avril 1937, p. 2.

« Billet politique — Berlin, Rome et Vienne ». *Le Rouge et le Noir*, n° 342, 28 avril 1937, p. 2.

« Billet politique — La tragédie basque ». *Le Rouge et le Noir*, n° 343, 5 mai 1937, p. 2.
 « Billet politique — Le drame catalan ». *Le Rouge et le Noir*, n° 344, 12 mai 1937, p. 2.
 « Billet politique — Rome et Londres ». *Le Rouge et le Noir*, n° 345, 19 mai 1937, p. 2.
 « Billet politique — Manœuvres diplomatiques ». *Le Rouge et le Noir*, n° 346, 26 mai 1937, p. 2.
 « Billet politique — La trêve des armes ». *Le Rouge et le Noir*, n° 347, 2 juin 1937, p. 2.
 « Billet politique — L'affaire du Deutschland ». *Le Rouge et le Noir*, n° 348, 9 juin 1937, p. 5.
 « Billet politique — Contrôle naval ». *Le Rouge et le Noir*, n° 349, 16 juin 1937, p. 4.
 « Billet politique — La tragédie basque et le reste ... ». *Le Rouge et le Noir*, n° 350, 23 juin 1937, p. 2.
 « Billet politique — Que veut l'Allemagne ? ». *Le Rouge et le Noir*, n° 351, 30 juin 1937, p. 2.
 « Billet politique — Le sabotage du contrôle ». *Le Rouge et le Noir*, n° 352, 7 juillet 1937, p. 2.
 « Billet politique — Que devient le contrôle ? ». *Le Rouge et le Noir*, n° 353, 14 juillet 1937, p. 2.
 « Billet politique — La Non-intervention britannique ». *Le Rouge et le Noir*, n° 354, 21 juillet 1937, p. 2.
 « Billet politique — La manœuvre italienne ». *Le Rouge et le Noir*, n° 355, 28 juillet, p. 2.
 « Billet politique — Fautes diplomatiques ». *Le Rouge et le Noir*, n° 369, 24 novembre 1937, p. 2.
 « Billet politique — La tentative anglaise ». *Le Rouge et le Noir*, n° 370, 1er décembre 1937, p. 2.
 « Billet politique — Les conversations de Londres ». *Le Rouge et le Noir*, n° 371, 8 décembre, p. 2.
 « Billet politique — La France et ses alliés ». *Le Rouge et le Noir*, n° 373, 22 décembre 1937, p. 2.
 « Billet politique — L'Angleterre et le triangle fasciste ». *Le Rouge et le Noir*, n° 374, 29 décembre 1937, p. 2.

1938

« Billet politique — La surprise roumaine ». *Le Rouge et le Noir*, n° 375, 5 janvier 1938, p. 2.
 « Billet politique — Hongrie, Espagne, Chine ». *Le Rouge et le Noir*, n° 377, 19 janvier 1938, p. 6.
 « Billet politique — Berlin et Belgrade ». *Le Rouge et le Noir*, n° 378, 26 janvier 1938,

p. 6.

« Billet politique » (Espagne, S.D.N., Chine). *Le Rouge et le Noir*, n° 380, 9 février 1938, p. 6.
 « Billet politique — La crise du IIIème Reich ». *Le Rouge et le Noir*, n° 381, 16 février 1938, p. 2.
 « Billet politique — Berchtesgaden ». *Le Rouge et le Noir*, n° 382, 23 février 1938, p. 2.
 « Billet politique — Eden-Chamberlain ». *Le Rouge et le Noir*, n° 383, 2 mars 1938, p. 2.
 « Billet politique — Rome et Londres ». *Le Rouge et le Noir*, n° 384, 9 mars 1938, p. 2.
 « Billet politique » [procès de Moscou]. *Le Rouge et le Noir*, n° 385, 16 mars 1938, p. 2.
 « Billet politique — Ciel sombre ». *Le Rouge et le Noir*, n° 386, 23 mars 1938, p. 2.
 « Billet politique — Vers le IVème Reich ». *Le Rouge et le Noir*, n° 387, 30 mars 1938, p. 2.
 « Billet politique — Allemagne, Italie, Espagne ». *Le Rouge et le Noir*, n° 388, 6 avril 1938, p. 2.
 « Billet politique — Inquiétude anglaise ». *Le Rouge et le Noir*, n° 389, 13 avril 1938, p. 2.
 « Billet politique — Le triomphe fasciste ». *Le Rouge et le Noir*, n° 391, 27 avril 1938, p. 2.
 « Billet politique — Les inquiétudes de Prague ». *Le Rouge et le Noir*, n° 393, 11 mai 1938, p. 6.*
 « Billet politique — Le voyage de Rome ». *Le Rouge et le Noir*, n° 394, 18 mai 1938, p. 6.*
 « Billet politique — Le problème tchèque ». *Le Rouge et le Noir*, n° 396, 1er juin, p. 6.*
 « Billet politique — L'obstacle tchèque ». *Le Rouge et le Noir*, n° 398, 15 juin 1938, p. 6.*
 « Billet politique — Les deux guerres ». *Le Rouge et le Noir*, n° 400, 29 juin 1938, p. 3.*
 « Billet politique — L'accord de Londres ». *Le Rouge et le Noir*, n° 402, 13 juillet 1938, p. 6.*
 « Billet politique — Espagne et Italie ». *Le Rouge et le Noir*, n° 405, 3 août 1938, p. 3.*

1944

« Franco démissionnera-t-il ? Don Juan et Maura briguent le pouvoir ». *La Lanterne*, n° 2, 20 décembre 1944, p. 1.
 « De Gaulle recrée la France ». *La Lanterne*, n° 4, 22 décembre 1944, p. 1.
 « République ou monarchie ? C'est l'affaire de la Grèce déclare Churchill ». *La Lanterne*, n° 7, 28 décembre 1944, p. 1.
 « Situation critique en Grèce ». *La Lanterne*, n° 8, 29 décembre 1944, p. 1.

1945

« Comment refera-t-on la Pologne ? ». *La*

Lanterne, n° 1, 5 janvier 1945, p. 1.
 « La Hongrie renie Berlin ». *La Lanterne*, n° 6, 10 janvier 1945, p. 1.
 « Les trois devant l'Europe ». *La Lanterne*, n° 8, 13 janvier 1945, p. 1.
 « Le gouvernement de Lublin sera-t-il reconnu ? ». *La Lanterne*, n° 9, 16 janvier 1945, p. 1.
 « La Pologne se rapproche de l'Occident ». *La Lanterne*, n° 10, 17 janvier 1945, p. 1.
 « Le maréchal Tito sera-t-il le maître de la Yougoslavie ? ». *La Lanterne*, n° 12, 20 janvier 1945, p. 1.
 « La signature de l'armistice hongrois ». *La Lanterne*, n° 13, 23 janvier 1945, p. 1.
 « Le roi de Yougoslavie se méfie de M. Soubasitch ». *La Lanterne*, n° 14, 24 janvier, p. 1.
 « Le roi Pierre s'entendra-t-il avec M. Soubasitch ? ». *La Lanterne*, n° 15, 25 janvier 1945, p. 1.
 « La fin du grand jeu hitlérien ». *La Lanterne*, n° 22, 7 février 1945, p. 1.
 « Un procès politique à Rome ». *La Lanterne*, n° 23, 9 février 1945, p. 1.
 « La conférence des Trois et ses problèmes ». *La Lanterne*, n° 24, 10 février 1945, p. 1.
 « L'aventure fasciste ». *La Lanterne*, n° 26, 14 février 1945, p. 1.
 « L'avenir de l'Espagne ». *La Lanterne*, n° 28, 17 février 1945, p. 1.
 « Mussolini et l'Italie ». *La Lanterne*, n° 29, 20 février 1945, p. 1.
 « U.R.S.S. et Russie ». *La Lanterne*, n° 30, 21 février 1945, p. 1.
 « Hypothèses sur le destin de l'Allemagne ». *La Lanterne*, n° 32, 24-25-26 février 1945, p. 1.
 « Echec du fascisme en Espagne ». *La Lanterne*, n° 34, 28 février 1945, p. 1.
 « Comment tuer le nazisme ? ». *La Lanterne*, n° 35, 1er mars, p. 1.
 « L'occupation de l'Allemagne ». *La Lanterne*, n° 37, 3-4-5 mars 1945, p. 1.
 « Crépuscule de la puissance nipponne ». *La Lanterne*, n° 38, 6 mars 1945, p. 1.
 « La rénovation yougoslave ». *La Lanterne*, n° 40, 8 mars 1945, p. 1.
 « Le sens de la politique soviétique ». *La Lanterne*, n° 41, 9 mars 1945, p. 1.
 « L'Espagne devant son destin ». *La Lanterne*, n° 43, 13 mars 1945, p. 1.
 « L'Italie restera-t-elle une monarchie ? ». *La Lanterne*, n° 44, 14 mars 1945, p. 1.
 « L'Ultime effort de l'impérialisme nippon ». *La Lanterne*, n° 45, 15 mars 1945, p. 1.
 « Le rôle de Goebbels dans la révolution nazie ». *La Lanterne*, n° 46, 16 mars 1945, p. 1.
 « La mission des émigrés allemands ». *La Lanterne*, n° 47, 17-18 mars 1945, p. 1.
 « L'évolution du conflit sino-japonais ». *La*

Lanterne, n° 49, 20 mars 1945, p. 1.
 « Visage politique de la Pologne ». *La Lanterne*, n° 51, 22 mars 1945, p. 1.
 « Tableau politique de l'Espagne ». *La Lanterne*, n° 52, 23 mars 1945, p. 1.
 « Les épreuves de la Hollande occupée ». *La Lanterne*, n° 53, 24-25 mars 1945, p. 1.
 « L'Allemagne sous l'hitlérisme ». *La Lanterne*, n° 55, 27 mars 1945, p. 1.
 « Le nouveau visage de la Russie ». *La Lanterne*, n° 57, 29 mars, p. 1.
 « La Hongrie et le statut danubien ». *La Lanterne*, n° 58, 30 mars 1945, p. 1.
 « Vers une Autriche libre et indépendante ». *La Lanterne*, n° 60, 3 avril 1945, p. 1.
 « L'erreur décisive des hitlérisme ». *La Lanterne*, n° 61, 4 avril 1945, p. 1.
 « La monarchie a-t-elle des chances en Espagne ? ». *La Lanterne*, n° 62, 5 avril 1945, p. 1.
 « L'Autriche libre dans la nouvelle Europe ». *La Lanterne*, n° 64, 7-8 avril 1945, p. 1.
 « Après la rupture du pacte soviético-nippon ». *La Lanterne*, n° 66, 10 avril 1945, p. 1.
 « L'esprit atlantique ». *La Lanterne*, n° 68, 12 avril 1945, p. 1.
 « La rupture des relations hispano-américaines ». *La Lanterne*, n° 69, 13 avril 1945, p. 1.
 « Résolutions internationales ». *La Lanterne*, n° 70, 14-15 avril 1945, p. 1.
 « L'anniversaire de la république espagnole ». *La Lanterne*, n° 71, 16 avril 1945, p. 1.
 « M. Molotov sera présent à San Francisco ». *La Lanterne*, n° 72, 17 avril 1945, p. 1.
 « La maladie de l'Europe ». *La Lanterne*, n° 73, 18 avril 1945, p. 1.
 « Otto de Habsbourg sera-t-il empereur ? ». *La Lanterne*, n° 74, 19 avril 1945, p. 1.
 « L'alliance slave ». *La Lanterne*, n° 75, 20 avril 1945, p. 1.
 « L'Autriche se concerta à Bruxelles ». *La Lanterne*, n° 76, 21-22 avril 1945, p. 1.
 « Comment le caudillo démissionna en novembre ». *La Lanterne*, n° 77, 23 avril 1945, p. 1.
 « Qui est le maréchal Von Paulus ? ». *La Lanterne*, n° 78, 24 avril 1945, p. 1.
 « Aujourd'hui à San Francisco s'ouvre la conférence des Nations Unies ». *La Lanterne*, n° 79, 25 avril 1945, p. 1.
 « Pétain va rentrer en France ». *La Lanterne*, n° 80, 26 avril 1945, p. 1.
 « Les visées russes en Prusse orientale ». *La Lanterne*, n° 86, 1er mai 1945, p. 1.
 « Otto de Habsbourg prince-président d'Autriche ? ». *La Lanterne*, n° 86, 3 mai 1945, p. 1.
 « La prise de Berlin et la fin d'un empire ». *La Lanterne*, n° 87, 4 mai 1945, p. 1.
 « Le sens de cette guerre ». *La Lanterne*, n° 91, 9-10-11 mai 1945, p. 1.
 « Au carrefour des civilisations ». *La Lanterne*

ne, n° 92, 12-13 mai 1945, p. 1.
 « Churchill attaque durement de Valera ». *La Lanterne*, n° 94, 15 mai 1945, p. 1.
 « La Russie fera-t-elle la guerre au Japon ? ». *La Lanterne*, n° 95, 16 mai 1945, p. 1.
 « L'Autriche point sensible de l'Europe centrale ». *La Lanterne*, n° 97, 18 mai 1945, p. 1.
 « Le nouveau code pénal de l'U.R.S.S. ». *La Lanterne*, n° 98, 19-20-21 mai 1945, p. 1.
 « La neutralité de M. Salazar ». *La Lanterne*, n° 100, 23 mai 1945, p. 1.
 « De Klagenfurt à Trieste ». *La Lanterne*, n° 101, 24 mai 1945, p. 1.
 « Les nouveaux rapports germano-soviétiques ». *La Lanterne*, n° 102, 25 mai 1945, p. 1.
 « La nouvelle Italie sera universaliste ». *La Lanterne*, n° 103, 26-27 mai 1945, p. 1.
 « La France doit conclure de nouveaux accords avec le Levant ». *La Lanterne*, n° 104, 28 mai 1945, p. 1.
 « Vers la phase finale de la crise espagnole ». *La Lanterne*, n° 105, 29 mai 1945, p. 1.
 « La France doit modifier sa politique orientale ». *La Lanterne*, n° 106, 30 mai 1945, p. 1.
 « Tableau de l'émigration allemande ». *La Lanterne*, n° 107, 31 mai 1945, p. 1.
 « La Chine clef de l'Asie ». *La Lanterne*, n° 108, 1er juin, p. 1.
 « La France doit-elle abandonner la Syrie ? ». *La Lanterne*, n° 109, 2-3 juin 1945, p. 1.
 « La nouvelle structure de la Yougoslavie ». *La Lanterne*, n° 111, 5 juin 1945, p. 1.
 « L'avenir colonial de la France ». *La Lanterne*, n° 113, 7 juin 1945, p. 1.
 « Le rêve pan-arabe ». *La Lanterne*, n° 115, 9-10 juin 1945, p. 1.
 « La démocratie allemande et l'Occident ». *La Lanterne*, n° 117, 12 juin 1945, p. 1.
 « Les concessions des peuples slaves ». *La Lanterne*, n° 118, 13 juin 1945, p. 1.
 « Mystères d'Extrême-Orient ». *La Lanterne*, n° 119, 14 juin 1945, p. 1.
 « Franco renonce à la ville de Tanger ». *La Lanterne*, n° 120, 15 juin 1945, p. 1.
 « La troisième Espagne ». *La Lanterne*, n° 121, 16-17 juin 1945, p. 1.
 « De Gaulle et le destin de la France ». *La Lanterne*, n° 124, 20 juin 1945, p. 1.
 « Destin du monde arabe ». *La Lanterne*, n° 125, 21 juin 1945, p. 1.
 « Le cas Degrelle ». *La Lanterne*, n° 126, 22 juin 1945, p. 1.
 « L'impasse espagnole ». *La Lanterne*, n° 129, 26 juin, p. 1.
 « L'autonomie des Indes ». *La Lanterne*, n° 132, 29 juin 1945, p. 1.
 « La politique russe envers la Turquie ». *La Lanterne*, n° 133, 30 juin-1er juillet 1945, p. 1.

« Négociations autour des détroits ». *La Lanterne*, n° 134, 2 juillet 1945, p. 1.
 « La création d'une grande Ukraine ». *La Lanterne*, n° 135, 3 juillet 1945, p. 1.
 « Chine et Russie ». *La Lanterne*, n° 136, 4 juillet 1945, p. 1.
 « La crise soviéto-turque ». *La Lanterne*, n° 141, 10 juillet 1945, p. 1.
 « L'erreux d'Alep ». *La Lanterne*, n° 143, 17 juillet 1945, p. 1.
 « Nécessité d'une réforme française ». *La Lanterne*, n° 148, 18 juillet 1945, p. 1.
 « La situation internationale — Truman médiateur entre Londres et Moscou ». *La Lanterne*, n° 149, 19 juillet 1945, p. 1.
 « La situation internationale — Hypothèses sur l'Espagne ». *La Lanterne*, n° 150, 20-21-22 juillet 1945, p. 1.
 « La situation internationale — La politique alliée en Allemagne ». *La Lanterne*, n° 151, 23 juillet 1945, p. 1.
 « La situation internationale — Franco à la recherche d'un Prince ». *La Lanterne*, n° 152, 24 juillet 1945, p. 1.
 « La situation internationale — L'Autriche dans le cadre danubien ». *La Lanterne*, n° 155, 27 juillet 1945, p. 1.
 « La situation internationale — Le problème allemand ». *La Lanterne*, n° 157, 30 juillet 1945, p. 1.
 « Tradition et possibilités de recréation démocratique de l'Allemagne ». *Tribune*, n° 54, juillet 1945, n.p.
 « La situation internationale — La solidarité anglo-arabe ». *La Lanterne*, n° 159, 1er août 1945, p. 1.
 « La situation internationale — L'avenir de la Grèce ». *La Lanterne*, n° 160, 2 août 1945, p. 1.
 « La situation internationale — L'U.R.S.S. et le Japon ». *La Lanterne*, n° 161, 3 août 1945, p. 1.
 « La politique de demain après Potsdam... ». *La Lanterne*, n° 162, 4-5 août 1945, p. 1.
 « La situation internationale — Crise de régime à Madrid ». *La Lanterne*, n° 164, 7 août 1945, p. 1.
 « La situation internationale — La Russie en Méditerranée ». *La Lanterne*, n° 165, 8 août 1945, p. 1.
 « La situation internationale — Les Russes dans le Mandchoukouo ». *La Lanterne*, n° 167, 10 août 1945, p. 1.
 « La situation internationale — Nouveau destin de l'Asie ». *La Lanterne*, n° 170, 14-15 août 1945, p. 1.
 « La situation internationale — La fin de la guerre mondiale ». *La Lanterne*, n° 171, 16 août 1945, p. 1.
 « La situation internationale — Nouveaux

- problèmes en Extrême-Orient». *La Lanterne*, n° 172, 17 août 1945, p. 1.
- «La situation internationale — L'amitié sino-soviétique». *La Lanterne*, n° 173, 18-19 août 1945, p. 1.
- «La situation internationale — L'organisation de l'Autriche». *La Lanterne*, n° 176, 21 août 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Le sort du Japon». *La Lanterne*, n° 177, 23 août 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Renaissance de la Chine». *La Lanterne*, n° 178, 24 août, p. 1.
- «La situation internationale — Les constantes britanniques». *La Lanterne*, n° 179, 25 août 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Le nouvel accord sino-russe». *La Lanterne*, n° 181, 28 août 1945, p. 1.
- «La situation internationale — le problème des émigrés espagnols». *La Lanterne*, n° 182, 29 août 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Les conversations franco-américaines». *La Lanterne*, n° 183, 30 août 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Mac Arthur au Japon». *La Lanterne*, n° 184, 31 août 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Le procès de Nüremberg». *La Lanterne*, n° 185, 1er-2 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Le rayonnement américain en Extrême-Orient». *La Lanterne*, n° 186, 3 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Un régime germano-russe». *La Lanterne*, n° 187, 4 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — L'Avenir de l'Indochine». *La Lanterne*, n° 188, 5 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — La politique religieuse des Soviétiques». *La Lanterne*, n° 189, 6 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — La crise française». *La Lanterne*, n° 190, 7 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Franco et le Vatican». *La Lanterne*, n° 191, 8-9 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — La France à Londres». *La Lanterne*, n° 192, 10 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — La Conférence de Londres». *La Lanterne*, n° 193, 11 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Résurrection du Carlisme?». *La Lanterne*, n° 194, 12 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Un complexe occidental». *La Lanterne*, n° 195, 13 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Malaises balkaniques». *La Lanterne*, n° 196, 14 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Le Traité avec l'Italie». *La Lanterne*, n° 197, 15-16 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — La Turquie et les Détroits». *La Lanterne*, n° 199, 18 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — La Vénétie-Julienne». *La Lanterne*, n° 200, 19 septembre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Dernière phase de la conférence des Cinq». *La Lanterne*, n° 211, 2 octobre 1945, p. 1.
- «L'U.R.S.S. joue à un contre quatre». *La Lanterne*, n° 213, 4 octobre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — L'occupation alliée en Allemagne». *La Lanterne*, n° 214, 5 octobre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Conflit idéologique en Argentine». *La Lanterne*, n° 215, 6-7 octobre 1945, p. 1.
- «L'U.R.S.S. se ralliera-t-elle aux suggestions américaines?». *La Lanterne*, n° 216, 8 octobre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — La crise nationaliste en Indonésie». *La Lanterne*, n° 217, 9 octobre 1945, p. 1.
- «Smuts fait confiance à la France». *La Lanterne*, n° 219, 11 octobre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — La crise sioniste». *La Lanterne*, n° 220, 12 octobre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Le pronciamento argentin». *La Lanterne*, n° 221, 13-14 octobre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Réveil démocratique au Portugal». *La Lanterne*, n° 222, 15 octobre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — La campagne démocratique au Portugal». *La Lanterne*, n° 223, 16 octobre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Indochine et Indonésie». *La Lanterne*, n° 224, 17 octobre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Le complexe argentin». *La Lanterne*, n° 225, 18 octobre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — Les Nationalistes argentins au pouvoir». *La Lanterne*, n° 226, 19 octobre 1945, p. 1.
- «M. Bantz chargé d'affaires de Pologne nous parle». *La Lanterne*, n° 227, 20-21 octobre 1945, p. 1.
- «La situation internationale — La reconnaissance du gouvernement Renner». *La Lanterne*, n° 228, 22 octobre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Anglo-arabes et sionisme ». *La Lanterne*, n° 229, 23 octobre 1945, p. 1.

« La situation internationale — L'U.R.S.S. et les Balkans ». *La Lanterne*, n° 231, 25 octobre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Un tournant de la politique française ». *La Lanterne*, n° 232, 26 octobre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Le conflit idéologique en Amérique du Sud ». *La Lanterne*, n° 233, 27-28 octobre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Le rôle de la Grèce ». *La Lanterne*, n° 234, 29 octobre 1945, p. 1.

« La situation internationale — La politique italienne ». *La Lanterne*, n° 235, 30 octobre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Les troubles de la Chine ». *La Lanterne*, n° 236, 31 octobre-1er novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — L'énergie atomique et la paix ». *La Lanterne*, n° 237, 2 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Le drame de l'Orient ». *La Lanterne*, n° 238, 3-4 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Les difficultés du problème allemand ». *La Lanterne*, n° 239, 5 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — L'avenir de la Chine ». *La Lanterne*, n° 241, 7 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — L'Italie nouvelle et la paix ». *La Lanterne*, n° 243, 9 novembre 1945, p. 1.

« Un observateur de la vie politique. Emil Ludwig nous dit... ». *Ibid.* p. 1-2.

« La situation internationale — La politique de l'U.R.S.S. ». *La Lanterne*, n° 244, 10-11 novembre 1945, p. 1.

« Les entretiens Atlee-Truman. Un accord doit être réalisé avec la Russie ». *La Lanterne*, n° 245, 12 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Le problème des détroits ». *La Lanterne*, n° 246, 13 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Le drame indonésien ». *La Lanterne*, n° 247, 14 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — La Palestine sous trusteeship ». *La Lanterne*, n° 248, 15 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Solidarité anglo-saxonne ». *La Lanterne*, n° 249, 16 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — La fin des entretiens de Washington ». *La Lanterne*, n° 250, 17-18 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Pour une paix

universelle ». *La Lanterne*, n° 251, 19 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — L'avenir de la Yougoslavie ». *La Lanterne*, n° 252, 20 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — La révolte en Azerbaïdjan ». *La Lanterne*, n° 253, 21 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Réveil du monde arabe ». *La Lanterne*, n° 254, 22 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Le destin de la France ». *La Lanterne*, n° 255, 23 novembre 1945, p. 1.

« A la recherche des synthèses morales et sociales — Emmanuel Mounier nous parle ». *Ibid.* p. 2.

« La situation internationale — Nécessité d'une entente anglo-soviétique ». *La Lanterne*, n° 256, 24-25 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — L'avenir de l'Espagne ». *La Lanterne*, n° 258, 27 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Les élections autrichiennes ». *La Lanterne*, n° 259, 28 novembre 1945, p. 1.

« La Justice du Père ». *La Lanterne*, n° 260, 29 novembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Les fils de l'histoire ». *La Lanterne*, n° 261, 30 novembre 1945, p. 1.

« M. Emil Ludwig et la rééducation du peuple allemand ». *Ibid.* p. 2.

« La situation internationale — La dynastie des Karageorge est abolie ». *La Lanterne*, n° 262, 1er-2 décembre 1945, p. 1.

« La situation reste critique en Iran ». *La Lanterne*, n° 263, 3 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Difficultés de la politique américaine ». *La Lanterne*, n° 265, 5 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — La crise italienne ». *La Lanterne*, n° 266, 7 décembre 1945, p. 1.

« Les maîtres de l'Orient ». *La Lanterne*, n° 268, 8-9 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Réveil de l'émigration espagnole ». *La Lanterne*, n° 269, 10 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Une étape vers la conciliation ». *La Lanterne*, n° 270, 11 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Le nouveau gouvernement italien ». *La Lanterne*, n° 271, 12 décembre 1945, p. 1.

« Harold Nicolson nous dit... ». *La Lanterne*, n° 272, 13 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — La lutte pour la paix ». *La Lanterne*, n° 273, 14 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — La politique américaine en Allemagne ». *La Lanterne*, n° 274, 15-16 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — L'occupation de Tabriz ». *La Lanterne*, n° 275, 17 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Les Alliés vont-ils chasser Franco? ». *La Lanterne*, n° 276, 18 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — L'accord sur le Liban ». *La Lanterne*, n° 277, 19 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Paix ou guerre en Asie ». *La Lanterne*, n° 279, 21 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Le sort de l'Espagne ». *La Lanterne*, n° 280, 22-23 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — La Turquie s'opposera par les armes aux exigences de l'U.R.S.S. ». *La Lanterne*, n° 281, 24-25 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Fluctuations en Azerbaïdjan ». *La Lanterne*, n° 282, 26 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — La crise espagnole ». *La Lanterne*, n° 284, 28 décembre 1945, p. 1.

« La situation internationale — Les puissances et les Balkans ». *La Lanterne*, n° 286, 32 décembre 1945-1er janvier 1946.

1946

« La politique vaticane ». *La Lanterne*, n° 1, 3 janvier 1946, p. 1.

« La situation internationale — La Corée, point sensible ». *La Lanterne*, n° 2, 4 janvier 1946, p. 1.

« La situation internationale — Franco à bout de souffle ». *La Lanterne*, n° 3, 5-6 janvier 1946, p. 1.

« La situation internationale — L'administration de l'Allemagne ». *La Lanterne*, n° 5, 8 janvier 1946, p. 1.

« La situation internationale — Aujourd'hui à Londres 1ère Assemblée générale de l'O.N.U. ». *La Lanterne*, n° 7, 10 janvier 1946, p. 1.

« La situation internationale — Le bonheur du monde repose entre vos mains ». *La Lanterne*, n° 8, 11 janvier 1946, p. 1.

« Les liens secrets ». *La Lanterne*, n° 9, 12-13 janvier 1946, p. 1.

« La Russie suscite un second incident à l'A.G.N.U. Les Etats-Unis font échec à l'U.R.S.S. M. Gromyko voulait ajourner la création du Conseil de Sécurité ». *La Lanterne*, n° 10, 14 janvier 1946, pp. 1 et 3.

« L'A.G.N.U. dans le maquis de la procédure — Le conseil économique est formé ». *La Lanterne*, n° 11, 13 janvier 1946, pp. 1 et 4.

« La situation internationale — La Belgique est élue pour trois ans au Conseil économique ». *La Lanterne*, n° 12, 16 janvier 1946, p. 1.

« L'Iran veut soumettre à l'O.N.U. son différend avec l'U.R.S.S. ». *La Lanterne*, n° 13, 17 janvier 1946, pp. 1 et 4.

« La situation internationale — Les difficultés espagnoles ». *La Lanterne*, n° 14, 18 janvier 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — Le jeu suprême ». *La Lanterne*, n° 15, 19-20 janvier 1946, p. 3.

« Le discours de M. Bidault à l'A.G.N.U. — La France met ses mandats africains à la disposition de l'O.N.U. ». *La Lanterne*, n° 16, 21 janvier 1946, pp. 1 et 3.

« La situation internationale — Le voyage à Lisbonne ». *La Lanterne*, n° 17, 22 janvier 1946, p. 1.

« La situation internationale — Le problème des Habsbourg ». *La Lanterne*, n° 18, 23 janvier 1946, p. 1.

« La situation internationale — La Grèce et l'intervention russe à l'O.N.U. ». *La Lanterne*, n° 19, 24 janvier 1946, p. 1.

« La situation internationale — L'Allemagne centre d'influence divergentes ». *La Lanterne*, n° 20, 25 janvier 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — La lutte des traditions ». *La Lanterne*, n° 21, 26-27 janvier 1946, p. 3.

« La situation internationale — Les difficultés iraniennes ». *La Lanterne*, n° 22, 28 janvier 1946, p. 1.

« La situation internationale — Le drame de l'Épire ». *La Lanterne*, n° 26, 1er février 1946, p. 1.

« La situation internationale — Le problème du Haut-Adige ». *La Lanterne*, n° 28, 3-4 février 1946, p. 1.

« La situation internationale — Les difficultés de la Grèce ». *La Lanterne*, n° 29, 5 février 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — Crise de maturité ». Ibid. p. 3.

« La situation internationale — L'Angleterre et le monde arabe ». *La Lanterne*, n° 30, 6 février 1946, p. 1.

« La situation internationale — L'Égypte veut créer une armée ». *La Lanterne*, n° 31, 7 février 1946, p. 1.

« La situation internationale — Inquiétudes de la Turquie ». *La Lanterne*, n° 32, 8 février 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — L'harmonisation difficile ». *La Lanterne*, n° 35, 12 février 1946, p. 3.

« La situation internationale — Réflexes soviétiques ». *La Lanterne*, n° 37, 14 février 1946, p. 1.

« La situation internationale — Von Paulus à Nüremberg ». *La Lanterne*, n° 38, 15 février 1946, p. 1.

« La situation internationale — Démission du cabinet égyptien ». *La Lanterne*, n° 39, 16-17 février 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — Ralliement du conservatisme anglo-saxon ». *La Lanterne*, n° 42, 20 février 1946, p. 3.

« La situation internationale — Les Iraniens à Moscou ». *La Lanterne*, n° 43, 21 février 1946, p. 1.

« La situation internationale — Le don d'objectivité ». *La Lanterne*, n° 44, 22 février 1946, p. 1.

« La situation internationale — Les troubles aux Indes ». *La Lanterne*, n° 46, 25 février 1946, p. 1.

« La situation internationale — Les discours de Fulton ». *La Lanterne*, n° 47, 26 février 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — L'affinité anglo-arabe ». *La Lanterne*, n° 48, 27 février 1946, p. 3.

« Aux amitiés belgo-yougoslaves ». *La Lanterne*, n° 51, 2-3 mars 1946, p. 2.

« La situation internationale — Le drame espagnol ». *La Lanterne*, n° 52, 4 mars 1946, p. 1.

« La situation internationale — Le sort de l'Azerbaïdjan ». *La Lanterne*, n° 53, 5 mars 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — La paix menacée ». *Ibid.* p. 3.

« La situation internationale — Une déclaration platonique ». *La Lanterne*, n° 54, 6 mars 1946, p. 1.

« La situation internationale — Solidarité anglo-saxonne ». *La Lanterne*, n° 55, 7 mars 1946, p. 1.

« La situation internationale — Destin de Berlin ». *La Lanterne*, n° 57, 9-10 mars 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — L'étoile à cinq branches ». *La Lanterne*, n° 61, 14 mars 1946, p. 3.

« La situation internationale — Les réponses de Staline ». *La Lanterne*, n° 62, 15 mars 1946, p. 1.

« La situation internationale — Une invasion énigmatique ». *La Lanterne*, n° 64, 18 mars 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — Où se recrute le nouveau fascisme ». *La Lanterne*, n° 68, 22 mars 1946, p. 3.

« La situation internationale — Le nouveau

cabinet soviétique ». *La Lanterne*, n° 69, 23-24 mars 1946, p. 1.

« Le Conseil de Sécurité se réunit aujourd'hui à New-York ». *La Lanterne*, n° 70, 25 mars 1946, pp. 1 et 3.

« Diplomatie soviétique ». *La Lanterne*, n° 71, 26 mars 1946, p. 4.

« La situation internationale — A l'école de Lénine ». *La Lanterne*, n° 73, 28 mars 1946, p. 1.

« La situation internationale — Les Soviets se veulent invulnérables ». *La Lanterne*, n° 74, 29 mars 1946, p. 1.

« La situation internationale — Les élections grecques ». *La Lanterne*, n° 76, 1er avril, p. 1.

« La situation internationale — Le sens de l'Histoire ». *La Lanterne*, n° 77, 2 avril 1946, p. 1.

« La situation internationale — Un grand malaise à l'U.N.R.R.A. ». *La Lanterne*, n° 79, 4 avril 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — La politique de pleine continuité ». *La Lanterne*, *ibid.* p. 3.

« La situation internationale — Le colonel Peron se fait homme de gauche ». *La Lanterne*, n° 82, 8 avril 1946, p. 1.

« La situation internationale — Le discours de M. Truman ». *La Lanterne*, n° 83, 9 avril 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — Transformations balkaniques ». *La Lanterne*, n° 85, 11 avril 1946, p. 2.

« La situation internationale — L'énigme kurde ». *La Lanterne*, n° 87, 13-14 avril 1946, p. 1.

« M. Alvarez Del Vayo nous parle... L'Espagne retrouvera la voie de la vraie démocratie ». *La Lanterne*, n° 88, 15 avril 1946, p. 1.

« La situation internationale — La vertu des compromis ». *La Lanterne*, n° 89, 16 avril 1946, p. 1.

« Les hommes et les faits — Les forces obscures ». *La Lanterne*, n° 93, 20-21-22 avril 1946, p. 3.

« La situation internationale — L'impasse chinoise ». *La Lanterne*, n° 95, 24 avril 1946, p. 1.

« La situation internationale — Le problème de Trieste ». *La Lanterne*, n° 97, 26 avril 1946, p. 1.

« La situation internationale — Les divergences essentielles ». *La Lanterne*, n° 98, 27-avril 1946, p. 3.

« La situation internationale — La volonté de paix américaine ». *La Lanterne*, n° 100, 30 avril 1946, p. 1.

« La situation internationale — Une conférence du Pacifique ». *La Lanterne*, n° 101, 1er mai 1946, p. 1.

« La situation internationale — Le problème

- allemand». *La Lanterne*, n° 103, 3 mai 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — L'Inde sous les Anglais ». *La Lanterne*, n° 104, 4-5 mai 1946, p. 3.
- « La situation internationale — Une abdication imminente ». *La Lanterne*, n° 105, 6 mai 1946, p. 1.
- « La situation internationale — La solidarité anglo-saxonne ». *La Lanterne*, n° 108, 9 mai 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Le piège allemand ». *La Lanterne*, n° 109, 10 mai 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — Les plans anglais en Orient ». *La Lanterne*, n° 110, 11-12 mai 1946, p. 3.
- « La situation internationale — Tripoli et les Sénoussites ». *La Lanterne*, n° 113, 15 mai 1946, p. 1.
- « Aux Beaux-Arts — Le vrai visage de la Résistance française ». *La Lanterne*, n° 114, 16 mai, p. 2.
- « La situation internationale — Le drame iranien ». *La Lanterne*, n° 115, 17 mai 1946, p. 1.
- « La situation internationale — L'Allemagne partagée ». *La Lanterne*, n° 118, 21 mai 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — Trieste ». *La Lanterne*, n° 119, 22 mai 1946, p. 3.
- « La situation internationale — Un climat de confiance ». *La Lanterne*, n° 121, 24 mai 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Une opinion partagée ». *La Lanterne*, n° 124, 28 mai 1946, p. 1.
- « Au Palais — A l'Ambassade des Etats-Unis ». *La Lanterne*, n° 127, 1er-2 juin 1946, p. 2.
- « La situation internationale — L'importance de la Mandchourie ». *La Lanterne*, n° 129, 4 juin 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — Truman et les syndicats ». *La Lanterne*, n° 130, 5 juin 1946, p. 3.
- « La situation internationale — Un discours positif ». *La Lanterne*, n° 131, 6 juin 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Méditations britanniques ». *La Lanterne*, n° 132, 7 juin 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Pour une fédération allemande ». *La Lanterne*, n° 135, 12 juin 1946, p. 1.
- « La situation internationale — La fuite du Grand Mufti ». *La Lanterne*, n° 140, 18 juin 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — La nouvelle Italie » Ibid. p. 3.
- « Ancien ambassadeur à Londres de l'Espagne république — M. S. de Madariaga nous parle ... ». *La Lanterne*, n° 142, 20 juin 1946, p. 2.
- « La situation internationale — Bustamente de la Jamaïque ». *La Lanterne*, n° 143, 21 juin 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Le mystère du Grand Mufti ». *La Lanterne*, n° 144, 22 juin 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Trieste sera-t-elle internationalisée ? ». *La Lanterne*, n° 146, 25 juin 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Réactions soviétiques ». *La Lanterne*, n° 147, 26 juin 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — Crise du Monde Arabe ». *La Lanterne*, n° 148, 27 juin 1946, p. 3.
- « La situation internationale — Le sort de Mihaïlovitch ». *La Lanterne*, n° 163, 16 juillet 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Crise du socialisme ». *La Lanterne*, n° 164, 17 juillet 1946, p. 1.
- « La situation internationale — La réalité des choses ». *La Lanterne*, n° 165, 18 juillet 1946, p. 1.
- « La situation internationale — M. de Gasperi et le Sphinx ». *La Lanterne*, n° 166, 19 juillet 1946, p. 1.
- « La situation internationale — La révolution bolivienne ». *La Lanterne*, n° 169, 23 juillet 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — Tableau de la France ». Ibid. p. 3.
- « La situation internationale — La terreur sioniste ». *La Lanterne*, n° 171, 25 juillet 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Libéralisme et Hispanité ». *La Lanterne*, n° 172, 26 juillet 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Le malaise de M. Bevin ». *La Lanterne*, n° 176, 31 juillet 1946, p. 1.
- « M. Alexandre Janta nous parle... ». *La Lanterne*, n° 177, 1er août 1946, p. 3.
- « La situation internationale — Une solution trop rationnelle ». *La Lanterne*, n° 178, 2 août 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Conflits américains ». *La Lanterne*, n° 182, 7 août 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — Un problème de clairvoyance ». Ibid. p. 3.
- « La situation internationale — Le phénomène Peron ». *La Lanterne*, n° 183, 8 août 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Le discours de M. de Gasperi ». *La Lanterne*, n° 187, 13 août 1946, p. 1.

- « Les hommes et les faits — La conférence de Paris ». *La Lanterne*, n° 192, 20 août 1946, p. 3.
- « La situation internationale — Les émeutes aux Indes ». *La Lanterne*, n° 193, 21 août 1946, p. 1.
- « La situation internationale — L'incident du bled ». *La Lanterne*, n° 194, 22 août 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Berlin 1946 ». *La Lanterne*, n° 195, 23 août 1946, p. 1.
- « Une conférence de presse à la légation de Roumanie ». *Ibid.* p. 2.
- « La situation internationale — Les élections polonaises ». *La Lanterne*, n° 200, 29 août 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — Les Slaves du Sud et la Grèce ». *Ibid.* p. 3.
- « La situation internationale — Le procès des gardes blancs ». *La Lanterne*, n° 201, 30 août 1946, p. 1.
- « La situation internationale — La République bulgare ». *La Lanterne*, n° 211, 11 septembre 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — Le Discours de Stuttgart ». *La Lanterne*, n° 212, 12 septembre 1946, p. 3.
- « La situation internationale — Un lourd malaise... ». *La Lanterne*, n° 214, 14-15 août 1946, p. 1.
- « La situation internationale — La résurrection de Martin Bormann ». *La Lanterne*, n° 216, 17 août 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Les élections allemandes ». *La Lanterne*, n° 218, 19 août 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — Un discours bouleversant ». *Ibid.* p. 3.
- « M. J. de Nunès y Dominguez nous parle... Le Mexique, démocratie authentique ». *La Lanterne*, n° 219, 20 septembre 1946, p. 2.
- « La situation internationale — Staline, homme de sang-froid ». *La Lanterne*, n° 223, 25 septembre 1946, p. 1.
- « Analyse spectrale d'un discours ». *La Lanterne*, n° 224, 26 septembre 1946, p. 3.
- « La situation internationale — Retour à l'apaisement? ». *La Lanterne*, n° 226, 28-29 août, p. 1.
- « Fin des chefs de l'empire-éclair ». *La Lanterne*, n° 229, 2 octobre 1946, p. 1.
- « M. Schüssnig reçoit la presse bruxelloise ». *La Lanterne*, n° 230, 3 octobre 1946, p. 2.
- « Les hommes et les faits — Après Nüremberg ». *Ibid.* p. 3.
- « La situation internationale — La question d'Orient ». *La Lanterne*, n° 231, 4 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — La défense de l'Empire ». *La Lanterne*, n° 233, 7 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — M. Truman et la Palestine ». *La Lanterne*, n° 234, 8 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Réactions italiennes ». *La Lanterne*, n° 236, 10 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Tension au Portugal ». *La Lanterne*, n° 238, 12-13 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Présence du Maréchal Smuts ». *La Lanterne*, n° 239, 14 octobre 1946, p. 1.
- « Les hommes et les faits — La route du Nord ». *La Lanterne*, n° 242, 17 octobre 1946, p. 3.
- « La situation internationale — Les malheurs de la Grèce ». *La Lanterne*, n° 243, 18 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Les relations russo-américaines ». *La Lanterne*, n° 245, 21 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Le problème des Détroits ». *La Lanterne*, n° 246, 22 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — L'ère des discours ». *La Lanterne*, n° 248, 24 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — L'éternel danger allemand ». *La Lanterne*, n° 249, 25 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — La souveraineté égyptienne ». *La Lanterne*, n° 252, 29 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Staline est-il maître de l'U.R.S.S.? ». *La Lanterne*, n° 253, 30 octobre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Les propositions de M. Molotov ». *La Lanterne*, n° 254, 31 octobre-1er novembre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Elections sud-américaines ». *La Lanterne*, n° 255, 2-3 novembre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Le droit de veto ». *La Lanterne*, n° 256, 4 novembre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Les élections américaines ». *La Lanterne*, n° 257, 5 novembre 1946, p. 1.
- « La situation internationale — Recommandations italiennes ». *La Lanterne*, n° 259, 7 novembre 1946, p. 3.
- « La situation internationale — La rencontre Tito-Togliatti ». *La Lanterne*, n° 261, 9-10-11 novembre 1946, p. 3.
- « La situation internationale » [les élections françaises]. *La Lanterne*, n° 262, 12 novembre 1946, p. 3.
- « La situation internationale — M. Truman fait appel aux républicains ». *La Lanterne*,

n° 263, 13 novembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Victoire des gauches italiennes ». *La Lanterne*, n° 264, 14 novembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — La nouvelle Egypte ». *La Lanterne*, n° 265, 15 novembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Crise anglo-arabe ». *La Lanterne*, n° 266, 16-17 novembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — La Macédoine, zone dangereuse ». *La Lanterne*, n° 267, 18 novembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Pour une démocratie allemande ». *La Lanterne*, n° 268, 19 novembre 1946, p. 3.
 « Les hommes et les faits — La Macédoine, terre de rébellion ». *La Lanterne*, n° 270, 21 novembre 1946, p. 2.
 « La situation internationale — M. Dimitroff devient chef du gouvernement bulgare ». *La Lanterne*, n° 272, 23-24 novembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Le Conseil de la République ». *La Lanterne*, n° 274, 26 novembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — La manœuvre de M. Ghavam Sultaneh ». *La Lanterne*, n° 275, 27 novembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Difficultés anglo-américaines ». *La Lanterne*, n° 276, 28 novembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Naissance de la fédération arabe ». *La Lanterne*, n° 277, 29 novembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Essai d'adaptation au franquisme ». *La Lanterne*, n° 278, 30 novembre-1er décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Réorganisation de la zone soviétique allemande ». *La Lanterne*, n° 279, 2 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — La volonté de rapprochement soviétique ». *La Lanterne*, n° 280, 3 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Les concessions russes ». *La Lanterne*, n° 281, 4 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — La fusion des zones anglo-américaines ». *La Lanterne*, n° 282, 5 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Le cas Lewis ». *La Lanterne*, n° 283, 6 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Transformation de l'empire britannique ». *La Lanterne*, n° 284, 7-8 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — La lutte pour l'Azerbaïdjan ». *La Lanterne*, n° 285, 9 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Staline va-t-il abandonner le pouvoir? ». *La Lanterne*, n° 286, 10 décembre, p. 3.

« La situation internationale — L'action du maréchal Smuts ». *La Lanterne*, n° 287, 11 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Le rôle de la social-démocratie allemande ». *La Lanterne*, n° 288, 12 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Les manifestations espagnoles ». *La Lanterne*, n° 289, 13 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — M. Léon Blum président du gouvernement de la 4^e République ». *La Lanterne*, n° 290, 14-15 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Espoirs américains ». *La Lanterne*, n° 292, 17 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — L'indépendance de l'Inde ». *La Lanterne*, n° 293, 18 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Réactions turques ». *La Lanterne*, n° 294, 19 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Les troubles d'Indochine ». *La Lanterne*, n° 295, 20 décembre 1946, p. 3.
 « Guerre et Paix ». *La Lanterne*, n° 296, 21-22 décembre 1946, p. 4.
 « La situation internationale — Des experts allemands à Moscou? ». *La Lanterne*, n° 297, 23 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Le danger indochinois ». *La Lanterne*, n° 298, 24-25 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Les revendications de Tito ». *La Lanterne*, n° 299, 26 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — La réforme agraire au Mexique ». *La Lanterne*, n° 300, 27 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Le danger macédonien ». *La Lanterne*, n° 301, 28 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Solidarité anglo-saxonne ». *La Lanterne*, n° 302, 30 décembre 1946, p. 3.
 « La situation internationale — Bilan 1946 ». *La Lanterne*, n° 303, 31 décembre 1946, p. 3.

1947

« La situation internationale — Les fautes de M. Tsaldaris ». *La Lanterne*, n° 3, 3 janvier 1947, p. 3.
 « La situation internationale — Une nouvelle politique de l'U.R.S.S. ». *La Lanterne*, n° 4, 4-5 janvier 1947, p. 3.
 « La situation internationale — Recrudescence des troubles en Palestine ». *La Lanterne*, n° 5, 6 janvier 1947, p. 3.

« M. Harold Laski à Bruxelles ». *La Lanterne*, n° 6, 7 janvier 1947, p. 1 et 5.

« La situation internationale — La politique britannique ». *La Lanterne*, n° 7, 8 janvier 1947, p. 3.

« La situation internationale — La démission de M. Byrnes ». *La Lanterne*, n° 8, 9 janvier 1947, p. 3.

« Les hommes et les faits — La manœuvre de M. Truman ». *La Lanterne*, n° 9, 10 janvier 1947, p. 2.

« La situation internationale — La crise du parti socialiste italien ». *La Lanterne*, n° 12, 14 janvier 1947, p. 3.

« La situation internationale — Les pétroles du Moyen-Orient ». *La Lanterne*, n° 13, 15 janvier 1947, p. 3.

« La situation internationale — Le cas de l'Autriche ». *La Lanterne*, n° 14, 16 janvier 1947, p. 3.

« La situation internationale — Une nouvelle alliance franco-anglaise ». *La Lanterne*, n° 15, 17 janvier 1947, p. 3.

« La situation internationale — Négociations turco-soviétiques ». *La Lanterne*, n° 16, 18-19 janvier 1947, p. 3.

« La situation internationale — L'inquiétude industrielle en Angleterre ». *La Lanterne*, n° 18, 21 janvier 1947, p. 3.

« La situation internationale — La nouvelle crise italienne ». *La Lanterne*, n° 20, 23 janvier 1947, p. 3.

« Les hommes et les faits — Les revendications belges à l'égard de l'Allemagne ». *La Lanterne*, n° 21, 24 janvier 1947, p. 2.

« La situation internationale — L'alliance anglo-soviétique ». *La Lanterne*, n° 23, 27 janvier 1947, p. 3.

« La situation internationale — La libération du juge Whyndham ». *La Lanterne*, n° 26, 30 janvier 1947, p. 3.

« Les hommes et les faits — L'individualisme ouvrier en Angleterre ». *La Lanterne*, n° 27, 31 janvier 1947, p. 2.

« La situation internationale — La guerre indochinoise ». *La Lanterne*, n° 28, 1er-2 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — La rupture des négociations anglo-égyptiennes ». *La Lanterne*, n° 29, 3 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — Le voyage des souverains britanniques ». *La Lanterne*, n° 30, 4 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — Les journées de Palestine ». *La Lanterne*, n° 31, 5 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — Rappel du 6 février ». *La Lanterne*, n° 32, 6 février 1947, p. 3.

« Les hommes et les faits — L'Angleterre et

l'Orient ». *La Lanterne*, n° 33, 7 février 1947, p. 2.

« La situation internationale — Grèves à la Trinité ». *La Lanterne*, n° 34, 8-9 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — La crise industrielle anglaise ». *La Lanterne*, n° 35, 10 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — Le travaillisme est-il menacé ? ». *La Lanterne*, n° 37, 12 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — Le Ministère Llopis ». *La Lanterne*, n° 38, 13 février 1947, p. 3.

« Les hommes et les faits — Les dangers du courant national-socialiste ». *La Lanterne*, n° 39, 14 février 1947, p. 2.

« La situation internationale — La crise charbonnière anglaise ». *Ibid.* p. 3.

« La situation internationale — L'émancipation des Indes anglaises ». *La Lanterne*, n° 40, 15-16 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — Les projets du Maréchal Smuts ». *La Lanterne*, n° 42, 18 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — Destin de la Ligue arabe ». *La Lanterne*, n° 43, 19 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — La nouvelle Pologne ». *La Lanterne*, n° 44, 20 février 1947, p. 3.

« Les hommes et les faits — Le sens des grèves d'aujourd'hui ». *La Lanterne*, n° 45, 21 février 1947, p. 2.

« La situation internationale — Les affaires des Indes ». *La Lanterne*, n° 46, 22-23 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — Le cas Franco ». *La Lanterne*, n° 47, 24 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — L'abandon des Indes ». *La Lanterne*, n° 48, 25 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — Tutelle américaine sur le Pacifique ». *La Lanterne*, n° 49, 26 février 1947, p. 3.

« La situation internationale — La situation internationale — Réforme de la Constitution soviétique ». *La Lanterne*, n° 50, 27 février 1947, p. 3.

« Les hommes et les faits — Retour à l'École de Manchester ». *La Lanterne*, n° 51, 28 février 1947, p. 2.

« La situation internationale — L'adhésion soviétique ». *La Lanterne*, n° 52, 1er-2 mars 1947, p. 3.

« La situation internationale — Révolte en Malaisie ». *La Lanterne*, n° 54, 4 mars 1947, p. 3.

« La situation internationale — La démission de Staline ». *La Lanterne*, n° 55, 5 mars 1947,

- p. 3.
- « La situation internationale — M. Truman à Mexico ». *La Lanterne*, n° 56, 6 mars 1947, p. 3.
- « Les hommes et les faits — Orientation de l'Histoire ». *La Lanterne*, n° 57, 7 mars 1947, p. 2.
- « La situation internationale — Le général Boulguanine ». *La Lanterne*, n° 58, 8-9 mars 1947, p. 3.
- « La situation internationale — Les difficultés hongroises ». *La Lanterne*, n° 59, 10 mars 1947, p. 3.
- « La situation internationale — L'Union des races de couleurs en Afrique du Sud ». *La Lanterne*, n° 60, 11 mars 1947, p. 3.
- « La situation internationale — La fin de la Prusse ». *La Lanterne*, n° 61, 12 mars 1947, p. 3.
- « La situation internationale — L'échiquier soviétique ». *La Lanterne*, n° 62, 13 mars 1947, p. 3.
- « Les hommes et les faits — M. Truman se rétablit... ». *La Lanterne*, n° 63, 14 mars 1947, p. 2.
- « La situation internationale — Une suite à Fulton ». *La Lanterne*, n° 66, 18 mars 1947, p. 3.
- « La situation internationale — L'Amérique et le Proche-Orient ». *La Lanterne*, n° 67, 19 mars 1947, p. 3.
- « La situation internationale — La guerre civile en Chine ». *La Lanterne*, n° 68, 20 mars 1947, p. 3.
- « Les hommes et les faits — Les démocraties populaires du Sud-Est Européen ». *La Lanterne*, n° 69, 21 mars 1947, p. 2.
- « La situation internationale — La position de la Turquie ». *La Lanterne*, n° 70, 22 mars 1947, p. 3.
- « La situation internationale — Danger d'une scission américaine ». *La Lanterne*, n° 72, 25 mars 1947, p. 3.
- « La situation internationale — Les Etats-Unis d'Indonésie ». *La Lanterne*, n° 73, 26 mars 1947, p. 3.
- « La situation internationale — Gravité du problème grec ». *La Lanterne*, n° 74, 27 mars 1947, p. 3.
- « Les hommes et les faits — Démesure de ce temps ». *La Lanterne*, n° 75, 28 mars 1947, p. 2.
- « La situation internationale — La cause de la monarchie en Espagne ». *La Lanterne*, n° 76, 29-30 mars 1947, p. 3.
- « La situation internationale — Guerre secrète en Pologne ». *La Lanterne*, n° 77, 31 mars 1947, p. 3.
- « La situation internationale — Russes et Américains en Corée ». *La Lanterne*, n° 78, 1er avril 1947, p. 3.
- « Le Roi Georges de Grèce est mort ». *La Lanterne*, n° 79, 2 avril 1947, pp. 1 et 3.
- « Les hommes et les faits — Grève dans la Ruhr ». *La Lanterne*, n° 81, 4 avril 1947, p. 2.
- « La situation internationale — Manœuvre franquiste ». *La Lanterne*, n° 82, 5-6-7 avril, p. 3.
- « La situation internationale — La conférence panasiatique ». *La Lanterne*, n° 84, 9 avril 1947, p. 3.
- « La situation internationale — M. Bevin dicteur économique? ». *La Lanterne*, n° 85, 10 avril 1947, p. 3.
- « Les hommes et les faits — L'Amérique en Extrême-Orient ». *La Lanterne*, n° 86, 11 avril 1947, p. 2.
- « La situation internationale — Sur le vote de la loi de conscription anglaise ». *La Lanterne*, n° 87, 12-13 avril 1947, p. 3.
- « La situation internationale — Les troubles portugais ». *La Lanterne*, n° 89, 15 avril 1947, p. 3.
- « La situation internationale — Le Front Noir ». *La Lanterne*, n° 90, 16 avril 1947, p. 3.
- « La situation internationale — A l'Union coloniale: la Pologne nouvelle ». *La Lanterne*, n° 91, 17 avril 1947, p. 3.
- « Les hommes et les faits — La révolte de l'Orient ». *La Lanterne*, n° 92, 18 avril 1947, p. 2.
- « La situation internationale — La cas de M. Wallace ». *Ibid.* p. 3.
- « La situation internationale — Coalition antifranquiste ». *La Lanterne*, n° 93, 19-20 avril 1947, p. 3.
- « Christian de Danemark ». *La Lanterne*, n° 94, 21 avril 1947, p. 1 et 3.
- « La situation internationale — L'autonomisme de l'Afrique du Nord ». *Ibid.* p. 3.
- « La situation internationale — Les élections allemandes ». *La Lanterne*, n° 95, 22 avril 1947, p. 3.
- « La situation internationale — La politique américaine au Proche-Orient ». *La Lanterne*, n° 96, 23 avril 1947, p. 3.
- « La situation internationale — Le problème palestinien ». *La Lanterne*, n° 97, 24 avril 1947, p. 3.
- « Les hommes et les faits — Nostalgie de l'Europe ». *La Lanterne*, n° 98, 25 avril 1947, p. 3.
- « La situation internationale — L'Union Française ». *La Lanterne*, n° 99, 26-27 avril 1947, p. 3.
- « La situation internationale et le problème allemand ». *La Lanterne*, n° 101, 29 avril 1947, p. 4.
- « La situation internationale — Grèves anglai-

ses». **La Lanterne**, n° 102, 30 avril 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — Le rôle des Etats-Unis dans les affaires mondiales ». **La Lanterne**, n° 104, 3 mai 1947, p. 2.
« La situation internationale — La révolte de Madagascar ». **La Lanterne**, n° 106, 6 mai 1947, p. 4.
« La situation internationale — L'inquiétude travailliste ». **La Lanterne**, n° 108, 8 mai 1947, p. 4.
« Synthèses ». Ibid. p. 3.
« Les hommes et les faits — La France et l'Europe ». **La Lanterne**, n° 109, 9 mai 1947, p. 2.
« La situation internationale — Résurrection du Japon ». **La Lanterne**, n° 110, 10-11 mai 1947, p. 4.
« La lutte pour le patriarcat de Constantinople ». **La Lanterne**, n° 112, 13 mai 1947, p. 4.
« Les difficultés anglaises à Chypre ». **La Lanterne**, n° 113, 14-15 mai 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — Le discours de Valence ». **La Lanterne**, n° 115, 17-18 mai 1947, p. 2.
« Les hommes et les faits — Churchill et la nouvelle Europe ». **La Lanterne**, n° 116, 19 mai 1947, p. 2.
« La situation internationale — La mission de l'Angleterre ». **La Lanterne**, n° 117, 20 mai 1947, p. 4.
« La situation internationale — Le Mexique et le Panaméricanisme ». **La Lanterne**, n° 119, 22 mai 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — Nouvelle politique anglaise en Orient ». **La Lanterne**, n° 120, 23 mai 1947, p. 2.
« Le Maréchal Paulus le vaincu de Stalingrad sert la propagande soviétique ». **La Lanterne**, n° 122, 27 mai 1947, pp. 1 et 3.
« La situation internationale — Les rapports anglo-américains ». **La Lanterne**, n° 123, 28 mai 1947, p. 4.
« La situation internationale — Le cas Ben Hecht ». **La Lanterne**, n° 124, 29 mai 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — Destin de la Chine ». **La Lanterne**, n° 125, 30 mai 1947, p. 2.
« La situation internationale — Complot hongrois ». **La Lanterne**, n° 127, 2 juin 1947, p. 4.
« La situation internationale — Une troisième force ». **La Lanterne**, n° 128, 3 juin 1947, p. 4.
« La situation internationale — La politique arabe du roi Farouk ». **La Lanterne**, n° 129, 4 juin 1947, p. 4.
« La situation internationale — La Muphti au Liban ». **La Lanterne**, n° 130, 5 juin 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — Les Indes, domi-

nion britannique ». **La Lanterne**, n° 131, 6 juin 1947, p. 2.
« La situation internationale — Evolution au Mexique ». **La Lanterne**, n° 133, 9 juin 1947, p. 4.
« La situation internationale — Retour sur Abd el-Krim ». **La Lanterne**, n° 134, 11 juin 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — Importance du communisme agraire ». **La Lanterne**, n° 136, 13 juin 1947, p. 2.
« La situation internationale — A la conquête de l'uranium du Sin-Kiang ». **La Lanterne**, n° 140, 17 juin 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — Révolutions américaines ». **La Lanterne**, n° 143, 20 juin 1947, p. 2.
« La situation internationale — Le referendum de Franco ». **La Lanterne**, n° 146, 24 juin 1947, p. 4.
« La situation internationale — La Chambre des Lords va-t-elle disparaître ? ». **La Lanterne**, n° 147, 25 juin 1947, p. 4.
« La situation internationale — Le voyage de Mme Peron ». **La Lanterne**, n° 148, 26 juin 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — Résurrection de l'ouvriérisme ». **La Lanterne**, n° 149, 27 juin 1947, p. 2.
« La situation internationale — Le complot de la cagoule ». **La Lanterne**, n° 152, 2 juillet 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — L'échec de la Conférence des Trois ». **La Lanterne**, n° 154, 4 juillet 1947, p. 2.
« Nouvelle cristallisation européenne ». **La Lanterne**, n° 158, 8 juillet 1947, p. 4.
« La situation internationale — Dix ans de guerre en Chine ». **La Lanterne**, n° 159, 9 juillet 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — Un message proudhonien ». **La Lanterne**, n° 160, 10 juillet 1947, p. 2.
« La situation internationale — Une guerre ouverte va-t-elle éclater en Epire ? ». **La Lanterne**, n° 164, 15 juillet 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — La lutte des Eglises d'Orient ». **La Lanterne**, n° 167, 18 juillet 1947, p. 2.
« La situation internationale — Aux frontières de l'Inde ». **La Lanterne**, n° 169, 21-22 juillet 1947, p. 4.
« Les hommes et les faits — L'Inde et l'Irlande ». **La Lanterne**, n° 172, 25 juillet 1947, p. 2.
« La situation internationale — Inquiétudes anglaises ». **La Lanterne**, n° 173, 26-27 juillet 1947, p. 7.
« La situation internationale — La campagne d'Indonésie ». **La Lanterne**, n° 175, 29 juillet

1947, p. 4.

« La situation internationale — La rencontre de MM. Tito et Dimitrov ». *La Lanterne*, n° 176, 30 juillet 1947, p. 4.

« La situation internationale — Nationalistes et communistes chinois ». *La Lanterne*, n° 177, 31 juillet 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — L'Angleterre et le terrorisme juif ». *La Lanterne*, n° 184, 8 août 1947, p. 2.

« La situation internationale — L'action soviétique à Berlin et en Autriche ». *La Lanterne*, n° 186, 11 août 1947, p. 4.

« La situation internationale — La crise indonésienne ». *La Lanterne*, n° 187, 12 août 1947, p. 4.

« La situation internationale — Débats travaillistes ». *La Lanterne*, n° 188, 13 août 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — Chypre, la Grèce et l'U.R.S.S. ». *La Lanterne*, n° 189, 14-15 août 1947, p. 2.

« La situation internationale — L'indépendance des Indes ». *La Lanterne*, n° 191, 18 août 1947, p. 4.

« La situation internationale — Un nouveau monde britannique ». *La Lanterne*, n° 193, 20 août 1947, p. 4.

« La situation internationale — Le synode de Moscou ». *La Lanterne*, n° 193, 21 août 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — L'échec de M. Churchill ». *La Lanterne*, n° 194, 22 août 1947, p. 2.

« La situation internationale — Le cas Petrov ». *La Lanterne*, n° 196, 25 août 1947, p. 4.

« La situation internationale — La révolte des Sikhs ». *La Lanterne*, n° 197, 26 août 1947, p. 4.

« La situation internationale — Nouvelle crise grecque ». *La Lanterne*, n° 198, 27 août 1947, p. 4.

« La situation internationale — La paysannerie d'Europe orientale ». *La Lanterne*, n° 199, 28 août 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — Le secret russe ». *La Lanterne*, n° 200, 29 août 1947, p. 2.

« La situation internationale — Les frères musulmans ». *La Lanterne*, n° 201, 30-31 août 1947, p. 4.

« La situation internationale — Les grèves du Yorkshire ». *La Lanterne*, n° 203, 2 septembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Le message de Sir Stafford Cripp ». *La Lanterne*, n° 205, 4 septembre 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — Socialisme ouvrier ». *La Lanterne*, n° 206, 5 septembre 1947, p. 2.

« La situation internationale — La conférence de Canberra ». *La Lanterne*, n° 208, 8 septembre 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — Le destin de Prague ». *La Lanterne*, n° 212, 12 septembre 1947, p. 2.

« La situation internationale — Après le traité de Rio ». *La Lanterne*, n° 215, 16 septembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Un complot ukrainien ». *La Lanterne*, n° 216, 17 septembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Les grèves italiennes ». *La Lanterne*, n° 217, 18 septembre 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — La paix avec le Japon ». *La Lanterne*, n° 218, 19 septembre 1947, p. 2.

« La situation internationale — L'indépendance de la Grèce ». *La Lanterne*, n° 219, 20-21 septembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Le malaise soviétique ». *La Lanterne*, n° 220, 22 septembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — L'intervention de Bao Dai ». *La Lanterne*, n° 221, 23 septembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — L'attitude britannique à l'O.N.U. ». *La Lanterne*, n° 222, 24 septembre 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — Courants et tendances aux Etats-Unis ». *La Lanterne*, n° 224, 26 septembre 1947, p. 2.

« La situation internationale — La déclaration britannique sur la Palestine ». *La Lanterne*, n° 227, 30 septembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Nouvelles paroles de Ghandi ». *La Lanterne*, n° 229, 2 octobre 1947, p. 2.

« Les hommes et les faits — Les partis paysans de l'Est ». *La Lanterne*, n° 230, 3 octobre 1947, p. 2.

« La situation internationale — Le drame hindou ». *La Lanterne*, n° 231, 4-5 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Malaise en Slovaquie ». *La Lanterne*, n° 232, 6 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Une déclaration commune ». *La Lanterne*, n° 233, 7 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — La situation de l'Autriche ». *La Lanterne*, n° 235, 9 octobre 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — Destin de l'Allemagne ». *La Lanterne*, n° 236, 10 octobre 1947, p. 2.

« La situation internationale — Fièvre arabe ». *La Lanterne*, n° 237, 11-12 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Réactions italiennes ». *La Lanterne*, n° 238, 13 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Le partage de la Palestine ». *La Lanterne*, n° 239, 14 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Le problème arménien ». *La Lanterne*, n° 240, 15 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Un discours de M. Churchill ». *La Lanterne*, n° 24, 16 octobre 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — L'ombre de Cervantès ». *La Lanterne*, n° 242, 17 octobre 1947, p. 2.

« La situation internationale — L'Allemagne libre ». *La Lanterne*, n° 243, 18-19 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — La lutte des partis nationalistes ». *La Lanterne*, n° 244, 20 octobre 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — La stratégie du Kremlin ». *La Lanterne*, n° 248, 24 octobre 1947, p. 2.

« Aux amitiés françaises — Une conférence de M. Percheron sur l'Indochine ». *La Lanterne*, n° 249, 25-26 octobre 1948, p. 2.

« La situation internationale — Le pétrole iranien ». *Ibid.*, p. 4.

« Conversations à Londres ». *La Lanterne*, n° 250, 27 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — L'agression contre le Cachemire ». *La Lanterne*, n° 251, 28 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — La fuite de M. Mikolajczyk ». *La Lanterne*, n° 252, 29 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — La Macédoine et l'Épire ». *La Lanterne*, n° 253, 30 octobre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Solution du problème palestinien? ». *La Lanterne*, n° 255, 2-3 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Problèmes allemands ». *La Lanterne*, n° 256, 4 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Les élections municipales anglaises ». *La Lanterne*, n° 257, 5 novembre 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — La Suisse et l'Europe ». *La Lanterne*, n° 258, 6 novembre 1947, p. 2.

« La situation internationale — La bataille du Cachemire ». *La Lanterne*, n° 259, 7 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Crises en Europe centrale et orientale ». *La Lanterne*, n° 260, 8-9 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — L'alignement roumain ». *La Lanterne*, n° 261, 10-11 no-

vembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Vers la Nouvelle Delhi? ». *La Lanterne*, n° 262, 12 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Difficultés slovaques ». *La Lanterne*, n° 263, 13 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Coup d'État au Siam ». *La Lanterne*, n° 264, 14 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Un dominion des Antilles ». *La Lanterne*, n° 265, 15-16 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Un complot en Slovaquie ». *La Lanterne*, n° 266, 17 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — L'action du syndicalisme italien ». *La Lanterne*, n° 267, 18 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Une rencontre Staline-Dimitrov ». *La Lanterne*, n° 268, 19 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — La crise française ». *La Lanterne*, n° 269, 20 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Le rôle du maréchal Paulus ». *La Lanterne*, n° 270, 21 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — La conférence de Londres ». *La Lanterne*, n° 271, 22-23 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Poussées extrémistes ». *La Lanterne*, n° 272, 24 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — La crise politique française ». *La Lanterne*, n° 273, 25 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — La démocratie chinoise ». *La Lanterne*, n° 274, 26 novembre 1947, p. 4.

« La situation internationale — Dans le monde anglo-saxon ». *La Lanterne*, n° 275, 27 novembre 1947, p. 4.

« Les hommes et les faits — Destin de la France ». *La Lanterne*, n° 276, 28 novembre 1947, p. 2.

« La situation internationale — La Suède et les Soviets ». *La Lanterne*, n° 278, 1er décembre 1947, p. 4.

1948

« L'intelligence française et la recreation du Socialisme ». *Synthèses*, n° 1, avril 1948, pp. 73-76.

« La paysannerie slave et la naissance des Démocraties populaires ». *Synthèses*, n° 3, juin 1948, pp. 347-352.

1949

« L'Enigme des Démocraties populaires ». *Synthèses*, n° 5, août 1949, pp. 207-210.

1951

« Marx et Proudhon ». *Synthèses*, n° 59, avril 1959, pp. 197-201.

1955

« L'Orient entre dans l'Histoire ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars 1955, pp. 29-31.

« Le Kremlin en éveil ». *Journal des Ingénieurs*, n° 2, avril-juin 1955, pp. 29-31.

« La France et l'Afrique du Nord ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1955, pp. 29-31.

« La subversion marocaine ». *Journal des Ingénieurs*, n° 4, octobre-décembre 1955, pp. 27-29.

1956

« Etablissement des nouveaux liens entre la France et l'Afrique du Nord ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars 1956, pp. 23-25.

« Le problème de Suez ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1956, pp. 23-25.

« Grande complexité des problèmes ». *Journal des Ingénieurs*, n° 4, octobre-décembre 1956, pp. 25-27.

1957

« Les complexités du Moyen-Orient ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars 1957, pp. 27-29.

« Nécessité d'une coexistence ». *Journal des Ingénieurs*, n° 2, avril-juin 1957, pp. 29-31.

« Cristallisations nouvelles au Proche-Orient ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1957, pp. 31-33.

« Primauté du problème algérien ». *Journal des Ingénieurs*, n° 4, octobre-décembre 1957, pp. 23-25.

1958

« Empirisme et Pragmatisme de la Politique britannique ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars 1958, pp. 35-37.

« Originalités des politiques indienne et yougoslave ». *Journal des Ingénieurs*, n° 2, avril-juin 1958, pp. 25-27.

« Maturité de la France ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1958, pp. 29-30.

« Des tâches nouvelles pour la France ». *Journal des Ingénieurs*, n° 4, octobre-décembre 1958, pp. 25-27 et 36.

1959

« L'Angleterre à la recherche de nouveaux rapports Est-Ouest ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars 1959, pp. 29-30.

« Le sens du voyage en Orient du Maréchal Tito ». *Le Phare dimanche*, n° 686, 22 février 1959, p. 13.

« La transformation de l'Asie centrale ». *Journal des Ingénieurs*, n° 2, avril-juin 1959, pp. 25-26.

« Angleterre et France dans leurs incidences européennes et mondiales ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1959, pp. 35-36.

« Efficacité de la diplomatie française ». *Journal des Ingénieurs*, n° 4, octobre-décembre 1959, pp. 37-38.

1960

« Complexité de la situation algérienne ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars 1960, pp. 30-31.

« L'Échec du Sommet ». *Journal des Ingénieurs*, n° 2, avril-juin 1960, pp. 30-31.

« Le drame africain ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1960, pp. 27-28.

« Divers points sensibles ». *Journal des Ingénieurs*, n° 4, octobre-décembre 1960, pp. 32-33.

1961

« Le drame africain ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars 1961, pp. 31-32.

« Le monde britannique et l'Occident ». *Journal des Ingénieurs*, n° 2, avril-juin 1961, pp. 34-35.

« Le destin de l'Occident ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1961, pp. 25-26.

« La désacralisation stalinienne ». *Journal des Ingénieurs*, n° 4, octobre-décembre 1961, pp. 67-68.

1962

« La crise française — Sens et portée des rapports sino-soviétiques ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars 1962, pp. 41-42.
« Nouveaux destins de la France ». *Journal des Ingénieurs*, n° 2, avril-juin 1962, pp. 29-30.
« D'une promotion de l'Occident ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1962, pp. 21-22.
« De nouvelles orientations se précisent ». *Journal des Ingénieurs*, n° 4, octobre-décembre 1962, pp. - .

1963

« Attirance de l'Angleterre pour le continent ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars 1963, pp. 33-35.
« Ouverture pour la France ». *Journal des Ingénieurs*, n° 2, avril-juin 1963, pp. 25-27.
« Autour de l'accord de Moscou ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1963, pp. 34-24 et 37.
« Un drame de l'amplification américaine ». *Journal des Ingénieurs*, n° 4, octobre-décembre 1963, pp. 17-18 et 40.

1964

« L'Orientation asiatique du Président de Gaulle ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars 1964, pp. 24-25.

« Sagesse du président de Gaulle au Laos et puissance de la manœuvre soviétique en Proche-Orient ». *Journal des Ingénieurs*, n° 2, avril-juin 1964, pp. 27-28.
« Signification du rôle politique de la Yougoslavie ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1964, pp. 26-27.
« Atmosphère chargée en fin d'année ». *Journal des Ingénieurs*, n° 4, octobre-décembre 1964, pp. 29-30.

1965

« La crise du Sud-Est asiatique ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars 1965, pp. 31-32.
« La dangereuse maturité américaine ». *Journal des Ingénieurs*, n° 2, avril-juin 1965, pp. 26-27.
« L'action américaine et la lutte dialectique de l'U.R.S.S. ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1965, pp. 24-25.
« Les tourments du monde ». *Journal des Ingénieurs*, n° 4, octobre-décembre 1965, pp. 31-32.

1966

« Contraste des conduites politiques française et anglaise à l'égard de l'Amérique ». *Journal des Ingénieurs*, n° 1, janvier-mars, pp. 17-18.
« La subversion stratégique du Maréchal Lin Piao ». *Journal des Ingénieurs*, n° 3, juillet-septembre 1966, pp. 20-21.

Traductions

Notes et Méditations de Franz Kafka. *Mesures*, n° 1, 15 janvier 1938, pp. 45-53.
9 juillet 1915, un poème de Franz Kafka. *Mouches à Miel*, n° 2, juin 1938, p. 1.
Aphorismes de Georg-Friedrich Jünger. *Synthèses*, n° 66, novembre 1951, pp. 288-291.
Considérations sur la poésie allemande d'après-guerre par Edgar Lohner. *Le Journal des Poètes*, n° 1, janvier 1952, pp. 1-3 (en coll. avec Ph. Jones).
Friedrich-Georg Jünger — Les ouvriers. *Ibid.* p. 7.
Georg Britting — Achille et Penthésilée; Où cela se tenait-il caché l'hiver. *Ibid.* p. 7.
Rudolf Hagelstange — Un oiseau chantait; Sur le glacier du Rhône. *Ibid.* p. 8.
Friedrich-Georg Jünger — Rêves. *Ibid.* p. 10.

Franz Kafka — 9 juillet 1915. *Le Journal des Poètes*, n° 4, avril 1952, p. 1.
Extrait des Carnets de Hugo von Hofmannstahl (Ad me ipsum Fragments). *Le Journal des Poètes*, n° 10, décembre 1953, p. 11.
Ernst Bertram — Aphorismes. *Le Journal des Poètes*, n° 4, avril 1954, p. 1.
Friedrich-Georg Jünger — Plusieurs Rêves. *Le Journal des Poètes*, n° 2, février 1955, p. 2.
Herman Kasack — Consolation; Le Don de l'Hôte. *Le Journal des Poètes*, n° 10, décembre 1955, p. 2.
Ad me ipsum de Hugo von Hofmannstahl. *Cahiers du Sud*, n° 333, 1955, pp. 210-222.
Johannes R. Becker — Le Liseur; Sur un poète français mort au Chemin des Dames. *Le Journal des Poètes*, n° 7, août-septembre 1959.

Ernst Bertram — **Ponts et voitures**. *Le Journal des Poètes*, n° 10, décembre 1959, p. 9.
Univers de Van de Woestijne — **Contemple**

ce visage grisonnant ; C'est moi la noisette ; Toi Marthe et Madeleine. *Le Journal des Poètes*, n° 2, février-mars 1964, p. 7.

3. Communications et entretiens

« Poésie et langage ». **Témoignages sur la Poésie du Demi-Siècle**. Première Biennale Internationale de Poésie, Knokke, septembre 1952, pp. 150-153.

« Construction du miroir ». **Poésie et Langage**. Deuxième Biennale Internationale de Poésie, Knokke, 2-6 septembre 1954, pp. 132-134.

« Où en est le surréalisme en Belgique ? ». Réponses à une enquête de Marcel Fryns. *Arts*, n° 941, 18-24 décembre 1963.

« Marcel Arnould ». Propos recueillis par Marc Lefèvre. **Temps mêlés**, h.s., 1964, n.p.
« Trois questions à Marcel Lecomte », par Denis Roche. *Les Lettres françaises*, n° 1039, 23-29 juillet 1964, p. 4.

« Interview », par Marcel Broodthaers. **Phanomas**, n° 68-72, juillet 1967, p. 84.

« L'Accent grave ». Interview de M. Lecomte par Christian Bussy. **Le fait accompli**, n° 19-20, avril 1969.

4. Textes et tracts collectifs

« Depuis que le cinéma Maldoror... ». 30 mars 1925. Signataires : M. Lecomte, Paul Nougé, Camille Goemans¹.

« Orange 19 — Pour garder ses distances ». **Correspondance**, 20 mai, 1925. Signataires : M. Lecomte, Paul Nougé, Camille Goemans.
« La pensée dans la révolution ». **Documents** 35, n° 4, juin-juillet 1935, pp. 23-29. Signataires : M. Lecomte, E.L.T. Mesens.

« Le couteau dans la plaie ». **Bulletin international du surréalisme**, n° 3, 20 août 1935, pp. 2-3. Signataires : R. Magritte, E.L.T. Mesens, P. Nougé, J. Scutenaire, M. Singer,

A. Souris, A. Chavée, J. Dieu, F. Dumont, M. Havrenne, A. Lorent, A. Ludé, M. Lecomte, M. Servais.

« Le Domestique zélé ». Bruxelles, 21 janvier 1936. Signataires : A. Chavée, J. Dieu, F. Dumont, M. Havrenne, M. Lecomte, A. Lorent, A. Ludé, R. Magritte, E.L.T. Mesens, P. Nougé, P. Sanders, M. Servais, L. Deraive, R. Lefebvre, C. Spaak, A. Thirifays.

« Qu'est-ce que la démocratie ? ». 1945. Signataires : F. Vercauteren, J. Groffier, G.D. Périer, M. Lecomte,...

¹ Tract publié sur feuillet libre dans les mêmes mise en page et typographie que ceux de *Correspondance*.

5. Notices d'exposition

- Heerbrant.** Exposition, 18-30 mars 1950. Bruxelles, Galerie Lou Cosyn, 1950.
- Jane Graverol.** Exposition, 1-10 décembre 1951. Verviers, Société des Beaux-Arts, 1951.
- René Magritte.** Exposition, 17-28 octobre 1953. Bruxelles, Galerie La Sirène, 1953.
- René Guette.** Exposition, novembre 1953. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1953.
- Forani.** Exposition, 14-25 mars 1954. Anvers, Galerie C.A.W., 1954.
- Aubin Pasque.** Exposition, 19 mars-1er avril 1955. Bruxelles, Galerie Artis, 1955.
- Miel Roos.** Exposition, 3-30 septembre 1955. Tervuren, Musée colonial, 1955.
- Le rêve éveillé — Rachel Baes, Félix Labisse, Jacques Lacomblez, Poucette Noa, Aubin Pasque.** Exposition, 9-28 décembre 1955. Bruxelles, Galerie du Théâtre de Poche, 1955.
- René Magritte.** Exposition, 3-22 mars 1956, Charleroi, 30ème Salon — Cercle artistique et littéraire, 1956.
- Armand Permantier.** Exposition, 21. mars 1956. Bruxelles, Galerie du Verseau, 1956.
- Valère Rijkmans.** Exposition, 2-14 février 1957. Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 1957.
- Valère Rijkmans.** Compositions sur des nombres, 4-17 mai 1957. Charleroi, Galerie Le Rouge et le Noir, 1957.
- Aubin Pasque.** Exposition, 27 septembre-17 octobre 1957. Anvers, Galerie Ulysses, 1957.
- Jacques Lacomblez.** Exposition, 15-28 novembre 1957. Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 1957.
- Marie Carlier.** Exposition, 15-27 février 1958. Bruxelles, Galerie Saint-Laurent.
- Richard Lucas,** Exposition, 29 mars-9 avril 1958. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1958.
- Photographies d'aujourd'hui.** Exposition, 6 décembre 1958-1er janvier 1959. Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 1958.
- Elsa Steyaert.** Peintures 1958.
- Magritte paintings, drawings, gouaches.** Exposition, 28 septembre-27 octobre 1961. Londres, Obelisk Gallery 1961.
- Maria-Josefa Perez.** Exposition, 17 février--8 mars 1962. Anvers, G. 58 Hessenhuis, 1962.
- René Magritte.** Exposition, juillet-août 1962. Knokke, Casino, 1962.
- Paul-Herman Saffre.** Exposition, 1962. Fréjus, 1962.
- Jean Raine.** Exposition, 6-15 octobre 1962. Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 1962.
- Elisabeth Geurden.** Exposition, 2-24 novembre 1962. Bruxelles, Galerie La Rose des Vents, 1962.
- Wout Hoeboer.** Exposition, 4 janvier 1963. Bruxelles, Galerie La Madeleine, 1963.
- Jacques Lagrange.** Exposition, janvier-février 1963. Paris, Galerie Villand et Galanis, 1963.
- Willy Smitz.** Exposition, 6-19 mars 1964. Bruxelles, Galerie La Rose des Vents, 1964.
- Remo Martini.** Exposition, 14 mars-2 avril 1964. Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 1964.
- Jean Triffez.** Exposition, juin 1964. Venise, Galerie Numero, 1964.
- Rétrospective Henri Kerels.** Exposition, 15-31 décembre 1964. Bruxelles, Galerie d'Art Cardell, 1964.
- Peintures et manuscrits de Suzanne Van Damme.** Exposition, 18 février-2 mars 1965, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Paris, Galerie Europe, 1965.
- Jean-François Bastin.** Exposition, 5-17 février 1965. Bruxelles, Galerie L'Escalier, 1965.
- Irénée Van Thiel.** Exposition, 22 octobre-4 novembre 1965. Bruxelles, Galerie l'Angle aigu, 1965.
- Feingersh.** Exposition, 18-30 novembre 1966. Bruxelles, Galerie Montjoie, 1966.
- Olivier Picard.** Exposition 1970. Bruxelles, Mr et Mme Lambrichs, 1970.
- Jacqueline Mathus et J. G. Lempereur.** Exposition. Bruxelles, Galerie Ulenspiegel, [n.d.].

A consulter

Géo Charles, «Démonstrations, par Marcel Lecomte». Paris, **Montparnasse**, n° 15, 1er septembre 1922.

P. Bourgeois, «Un essai malheureux». **7 Arts**, n° 16, 19 février 1925.
Pierre-Louis Flouquet, «Voici Marcel Le-

- comte». **Le Journal des Poètes**, n° 12, 26 février 1933.
- B.W. «**Les Minutes insolites de Marcel Lecomte**». Bruxelles, **L'Avant-Garde**, n° 615, 10 septembre 1936.
- Gaston Derijke, «**Le vertige du réel**, par Marcel Lecomte». Bruxelles, **Réalités**, n° 207, 17 octobre 1936.
- Emilie Noulet, «**Les Minutes insolites**, par Marcel Lecomte». Bruxelles, **Combat**, n° 6, 15 novembre 1936.
- Baudouin Braner, «**Le vertige du réel**, par Marcel Lecomte». **L'Avant-Garde**, n° 684, 15 décembre 1936.
- Albert Ayguesparse, «**Le vertige du réel**, par Marcel Lecomte». **Combat**, n° 12, 26 décembre 1936.
- Géo Norge, **Poètes français de Belgique**. Bruxelles, Les Nouvelles Editions Européennes, 1936.
- André Breton, «**Limites non frontières**». **La Nouvelle Revue Française**, n° 281, 1er février 1937.
- Edmond Vandercammen, «**Marcel Lecomte et le Vertige du Réel**». **Les Cahiers Nouveaux de France et de Belgique**, n° 8, février 1940.
- Noël Arnaud, Maurice Blanchard, [...] Christian Dotremont, [...] René Magritte, etc. **Nom de Dieu!** Paris, 1943.
- Irène Hamoir, **La Cuve infernale**. Bruxelles, Lumière, 1944.
- Louis Scutenaire, **Mes inscriptions**. Paris, Gallimard, 1945.
- Louis Scutenaire, **René Magritte**. Bruxelles, Sélection, 1947.
- Marcel Mariën, **Les Corrections naturelles**. Bruxelles, Sélection, 1947.
- Fernand Lefèvre, «**Partout et ailleurs**». **Les Lettres françaises**, n° 5, 12 août 1949.
- «**Marcel Lecomte nous écrit**». **Les Lettres françaises**, n° 15, 21 octobre 1949.
- Marcel Bisiaux, «**Notes pour mémoire — Marcel Lecomte**». **Arts spectacles**, n° 417, 26 juin-2 juillet 1953.
- Irène Hamoir, **Boulevard Jacquain**. Bruxelles, Editions des Artistes, 1953.
- Fernand Verhesen, **Voies et voix de la poésie française contemporaine**. Editions des Artistes, 1960.
- Jean Paulhan, «**Marcel Lecomte nous apprend...**». **N.R.F.**, 1er juillet 1964.
- Pangloss, «**Le Carnet et les Instants**». **Pan**, 29 juillet 1964.
- Robert Guiette, «**Marcel Lecomte**». **Mercur de France**, juillet-août 1964.
- René Lacôte, «**Marcel Lecomte**». **Les Lettres françaises**, 20-26 août 1964.
- D.A., «**Le Carnet et les Instants**». **Le Soir**, 3 septembre 1964.
- André Gascht, «**Marcel Lecomte, ou le sourcier du quotidien**». Bruxelles, **Présence de Bruxelles**, octobre 1964.
- Jean Pfeiffer, «**A propos de Marcel Lecomte**». **Le Journal des Poètes**, novembre 1964.
- Albert Guislain, «**En compagnie de Marcel Lecomte, poète et essayiste**». **Le Soir**, 29-30 novembre 1964.
- René Micha, «**Le Carnet et les Instants**, par Marcel Lecomte». **Cahiers du Sud**, n° 381, 1965.
- Patrick Waldberg, **René Magritte**. Bruxelles, André Derache, 1965.
- Henri Ronse, «**Marcel Lecomte ou les données d'un éveil**». **Le Journal des Poètes**, avril 1966.
- Pierre Bourgeois, «**Souvenirs, citations, approche**». **Le Journal des Poètes**, novembre 1966.
- Jacqueline Ballman, «**Adieu à Marcel Lecomte**». **Le Phare dimanche**, 27 novembre 1966.
- Luc Norin, «**Hommage à Marcel Lecomte**». **Le Phare dimanche**, 18 décembre 1966.
- Maurice Lambilliotte, «**Marcel Lecomte tel qu'en lui-même enfin**». **Synthèses**, décembre 1966.
- Jean Paulhan, «**Marcel Lecomte**». **Les Lettres françaises**, 5 janvier 1967.
- «**Hommage à Marcel Lecomte**» [Fernand Toussaint, Jean Pfeiffer, Jean Warmoes, Fernand Verhesen, Jacques van Lennep, Paul Neuhuys, Paul Dewalshens, Jacques Piette, Pierre-Louis Flouquet, Alain Viray, Pierre Bourgeois, Pierre Roller]. **Fantasmagie**, n° 25, mai 1967.
- «**A Marcel Lecomte**» [Marcel Broodthaers, Joseph Noiret, M. et G. Piqueray, Jacques Meuris, François Jacquain, Pierre Puttemans, Théodore Koenig, Sergio Dangelo, Jean Dypreau]. **Phantomas**, n° 68-72, juillet 1967.
- Marie-Thérèse Bodart, **Marcel Lecomte**. Paris, Seghers, 1970.
- Suzanne Houbart, «**Marcel Lecomte aux Musées Royaux des Beaux-Arts**». **Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts**, n° 2-4, 1970.
- André Blavier, **Ecrits complets de René Magritte**. Paris, Flammarion, 1979.
- André Gascht, «**Portrait d'un auteur belge: Marcel Lecomte**». Liège, **Lectures**, octobre 1981.
- Marc Quaghebeur, **Alphabet des lettres belges de langue française**. Bruxelles, Association pour la promotion des lettres belges de langue française, 1982.
- Georges Roque, «**Nougé, Magritte, Lecomte**». Berlin, **Lendemains**, n° 43-44, 1986.
- Gérard Preszow, «**Scutenaire et Lecomte**». Bruxelles, **La Revue Nouvelle**, n° 4, 1987.

INDEX DES NOMS CITES

- ABELLIO (Raymond): 235, 241.
 ABRAHAM: 84.
 ADAMOV (Arthur): 101.
 AEPLY (Jeanine): 241.
 AGRIPPA DE NETTESHEIM (Corneille): 44, 105-107, 181, 242.
 AIGRISSE (Gilberte): 240.
 ALEXANDRE LE GRAND: 184.
 ALGREN (Nelson): 200-201.
 AMADOU (Robert): 236.
 ANDERSON (Sherwood): 242.
 ANDRIEU (Jean-Marie): 242.
 ANGÉLIQUE (Pierre): 73.
 ANIANTE (Antonio): 234.
 APOLLINAIRE (Guillaume): 36, 47, 52, 57, 145, 235.
 AQUAPENDENTE (Aurélien d'): 106.
 ARAGON (Louis): 24, 28, 39, 45, 48, 234.
 ARCOS (René): 233.
 ARISTOTE: 23.
 ARLAND (Marcel): 195, 242.
 ARNAUD (Céline): 38.
 ARP (Hans): 38.
 ARTAUD (Antonin): 24, 63-65, 74, 92, 235, 237, 240, 242.
 ATLAN (Jean-Michel): 234.
 AUBIER (Dominique): 238.
 AUBIGNÉ (Agrippa d'): 140.
 AUROBINDO (Shri): 62.
 AUTRIN (Albert): 233.
 AYGUESPARSE (Albert): 241.
 BABEL (Isaac): 242.
 BAES (Rachel): 236, 263.
 BAHR (Hermann): 151.
 BALL (Hugo): 38.
 BALTRUSAÏTIS (Jurgis): 239.
 BARON (Jacques): 41.
 BARTAS (Guillaume de Salluste du): 139.
 BARTHES (Roland): 56, 219-221, 237, 242.
 BASKINE (Maurice): 235.
 BASTIDE (François Régis): 238.
 BASTIN (Jean-François): 263.
 BATAILLE (Georges): 65-75, 193, 217, 236, 237, 239, 241, 242.
 BAUDELAIRE (Charles): 41, 89, 145, 155, 201.
 BAY (Paul): 242.
 BÉALU (Marcel): 238.
 BEAUVOIR (Simonne de): 239.
 BECKER (Johannes R.): 261.
 BECKETT (Samuel): 76, 209-211, 237, 238.
 BENN (Gottfried): 157-160, 237, 243.
 BERDIAEV (Nicolas): 165, 242.
 BERGER (Yves): 241.
 BERGSON (Henri): 188-189.
 BERNAL (Olga): 243.
 BERNARD (Charles): 237.
 BERTIN (Charles): 241.
 BERTRAM (Ernst): 261, 262.
 BERTRAND (Aloysius): 42.
 BIELY (André): 163-164.
 BIERCE (Ambrose): 242.
 BLANCHOT (Maurice): 67, 72, 75-79, 193, 202, 235, 236, 238, 241.
 BLANCPAIN (Marc): 234.
 BLOC (André): 243.
 BODART (Marie-Thérèse): 238, 240.
 BODART (Roger): 241.
 BOS (Charles du): 152-153, 156.
 BOSCARD (Guy): 23.
 BOSCH (Jérôme): 237.
 BOSCHÈRE (Guy de): 238.
 BOSCHÈRE (Jean de): 238.
 BOULANGER (Marcel): 233.
 BOUNOURE (Gabriel): 109, 239.
 BOURGEOIS (Pierre): 238.
 BOUSQUET (Joë): 79-83, 236, 237.
 BOYLESVE (René): 22.
 BRAQUE (Georges): 133-134, 242.
 BRAUNER (Victor): 234.
 BRETON (André): 24-25, 35, 37-39, 40-44, 45-49, 53, 56-57, 61, 66, 77, 120, 125-126, 137-138, 166, 205, 233-239, 241-244.
 BREUGHEL (Jean): 237, 240.
 BRICAUD (Johanny): 83.
 BRION (Marcel): 238, 239.
 BRITTING (Georg): 261.
 BROD (Max): 169.
 BUBER (Martin): 239.
 BURNIAUX (Constant): 241.
 BUTOR (Michel): 216-219, 238, 241-243.
 CALVIN (Jean): 88.
 CAPACCI (Bruno): 228.
 CARLIER (Marie): 263.
 CATULLE: 149.
 CAVALCANTI (Guido): 150.

- CAZOTTE (Jacques): 220.
 CENDRARS (Blaise): 48, 52.
 CERVANTÈS (Miguel de): 234.
 CÉZANNE (Paul): 136.
 CHAR (René): 235, 241.
 CHARBONNIER (Georges): 239.
 CHAVÉE (Achille): 243, 262.
 CHAZAL (Malcolm de): 236, 238.
 CHEDID (Andrée): 240, 243.
 CHIRICO (Giorgio de): 39, 53-58, 242.
 CHKLOVSKI (Victor): 242.
 CINGRIA (Charles-Albert): 237.
 CIORAN (Emile): 101-102, 236, 240.
 CLAUDEL (Paul): 49, 135.
 COCTEAU (Jean): 233.
 COLINET (Paul): 239.
 COLLIN (Françoise): 240.
 CONRAD (Joseph): 32, 233.
 CONSTANT (Alphonse Louis, dit Eliphas LEVI): 40.
 CORNEILLE (Pierre): 140.
 COSTELAS (Gab): 240.
 COURBET (Gustave): 55-56.
 CUES (Nicolas de): 98.
 CREVEL (René): 41, 43.
 CURVERS (Alexis): 238.
 DANTE: 42, 149-150.
 DASNOY (Albert): 240.
 DAUMAL (René): 61-63, 237, 239, 242.
 DAUMIER (Honoré): 241.
 DAVIS (Garry): 234.
 DEGUY (Michel): 41-42, 244.
 DELAUNAY (Robert): 52.
 DELTEIL (Joseph): 34, 233.
 DELVAUX (Paul): 234, 243.
 DERMÉE (Paul): 38.
 DESMETH (Paul): 240, 241.
 DESNOS (Robert): 41, 43.
 DODERER (Heimito von): 169.
 DOSTOÏEVSKY (Fédor): 32, 88, 165.
 DRIEU LA ROCHELLE (Pierre): 25, 30, 166, 241.
 DUBRAU (Louis): 243.
 DUBUFFET (Jean): 133, 235.
 DUCASSE (Isidore): 41, 107-109.
 DUCHAMP (Marcel): 35, 36-39, 43, 57.
 DUCHAMP-VILLON (Raymond): 37.
 DUHAMEL (Marcel): 39, 103.
 DUMONT (Fernand): 234.
 DURAS (Marguerite): 214-216, 241.
 DÜRCKHEIM (Karlfried): 244.
 DÜRER (Albert): 185, 237.
 DURTAÏN (Luc): 233.
 DUTHUIT (Georges): 242.
 DUVIGNAUD (Jean): 211, 240.
 ECKHART (Maître): 111.
 EINSTEIN (Carl): 23, 159.
 ELIADE (Mircea): 235.
 ELIOT (T.S.): 49-50, 148, 199.
 ELUARD (Paul): 24-25, 35, 41, 44-47, 56, 103, 120, 125, 181, 235, 239.
 EMMANUEL (Pierre): 238.
 ENFANTIN (le Père): 40.
 ERNST (Max): 39, 41, 56, 133.
 FARDOULIS-LAGRANGE (Michel): 216-217, 238.
 FAULKNER (William): 217, 238.
 FAURE (Elie): 240.
 FAUTRIER (Jean): 133.
 FAYE (Jean-Pierre): 93.
 FEDROV: 164.
 FEINGERSH: 263.
 FENOLLOSA (Ernest): 149.
 FICHTE (Johann Gottlieb): 177.
 FLAUBERT (Gustave): 51, 173, 242.
 FOLIGNO (Angèle de): 71.
 FORANI: 263.
 FOUCAULT (Michel): 216-217, 242.
 FOURIER (Charles): 79.
 FOURMENT (Gustave): 109-110.
 FRANCASTEL (Pierre): 239.
 FRANCOIS 1er: 106.
 FRANCOIS-JOSEPH: 174-175.
 FRÈRE (Maud): 241.
 FREUD (Sigmund): 169-170.
 FROBENIUS (Leo): 36, 170.
 GAILLARD (Jean-Jacques): 240.
 GARINE: 53.
 GARY (Romain): 238.
 GAUGUIN (Paul): 239.
 GEORGE (Stefan): 151, 153, 155-156.
 GEURDEN (Elisabeth): 241, 263.
 GIACOMETTI (Alberto): 243.
 GIDE (André): 51, 109-110, 177-178, 196, 233, 236, 238, 239.
 GILBERT-LECOMTE (Roger): 61, 238.

- GLEIZES (Albert): 38.
 GOEMANS (Camille): 25-26, 75.
 GOETHE (Johann Wolfgang von): 179, 237.
 GOGOL (Nikolaj Vasilievic): 101.
 GONGORA (Luis de): 42.
 GOYA (Francisco): 103, 236, 237, 241.
 GRABIANKA: 83.
 GRACQ (Julien): 235, 236.
 GRASS (Günther): 241.
 GRAVEROL (Jane): 263.
 GRAVES (Morris): 149.
 GRECO (le): 237.
 GREEN (Julien): 242.
 GRENIER (Jean): 240.
 GRILLPARZER (Franz): 177.
 GROPIUS (Walter): 242.
 GROUAS (Charles André): 240.
 GUELLIOT (Martin): 133.
 GUIETTE (René): 239, 263.
 GUIETTE (Robert): 236, 237, 242.
 GUILLAUME II: 175-176.
 GURDJEFF (Georges Ivanovitch): 62, 241.
 HAGELSTANGE (Rudolf): 261.
 HAVRENNE (Marcel): 238.
 HEERBRANT: 263.
 HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich): 87.
 HEIDEGGER (Martin): 94-96, 183, 217, 237, 240.
 HÉLION (Jean): 244.
 HELLENS (Franz): 238.
 HENRI IV: 139.
 HÉROLD (Jacques): 234.
 HITLER (Adolphe): 74, 159, 183.
 HOEBOER (Wout): 241, 263.
 HOFMANNSTAHL (Hugo von): 151-157, 177, 192, 233, 235, 261.
 HÖLDERLIN: 77, 94-96, 173, 237, 240.
 HOMÈRE: 149-150.
 HOPPENOT (Henri): 239.
 HUELSENBECK (Richard): 38.
 HUYGHENS (Guy): 228.
 HUYSMANS (Joris Karl): 201.
 IBSEN (Hendrik): 90-91.
 IOMMI: 41.
 ISIS: 119.
 IVANOV (Wjatcheslav): 164-165.
 JABÈS (Edmond): 240.
 JAMES (William): 23.
 JANCO (Marcel): 38.
 JANOUCHE (Gustave): 237.
 JARRY (Alfred): 41.
 JÉSUS-CHRIST: 105.
 JOST (M.): 239.
 JOUHANDEAU (Marcel): 112-115, 141, 238-240.
 JOUVE (Pierre Jean): 23, 103-105, 234, 237, 239, 243..
 JOYCE (James): 49-50, 197-199, 209-210, 217.
 JUDRIN (Roger): 241.
 JUIN (Hubert): 238.
 JULIEN CAIN (Lucienne): 241.
 JUNG (Carl Gustav): 211.
 JÜNGER (Ernst): 93,97,159, 180-186, 235, 239, 240, 243.
 JÜNGER (Georg Friedrich): 93-100, 180, 237, 238, 261.
 KAFKA (Franz): 41, 68, 76-78, 84-85, 157-158, 167-173, 176, 178, 202, 211, 219, 234, 235, 237, 238, 243, 261.
 KANTERS (Robert): 236.
 KASACK (Herman): 261.
 KASSNER (Rudolph): 165.
 KAZAKOV (Youri): 241.
 KENNEDY (J.F.): 227.
 KERELS (Henri): 263.
 KERN (Alfred): 236.
 KEUNEN (Alexis): 244.
 KIERKEGAARD (Sören): 84-89, 92-93, 101, 140, 238.
 KLEE (Paul): 133, 240.
 KLOSSOWSKI (Pierre): 71, 217, 238, 243.
 KOCHNITZKY (Léon): 243.
 KOENIG (Théodore): 228.
 KOEPPEN (Wolfgang): 241.
 KUBIN (Alfred): 169.
 LABISSE (Félix): 263.
 LA CALPRENÈDE (Gautier de Coste de): 140.
 LACOMBLEZ (Jacques): 263.
 LAGRANGE (Jacques): 263.
 LAMBERT (Claude): 241.
 LAMBRICHS (Georges): 238.
 LAMBRICHS (Marcel): 236.
 LAMY: 235.
 LANDA (Paul): 243.

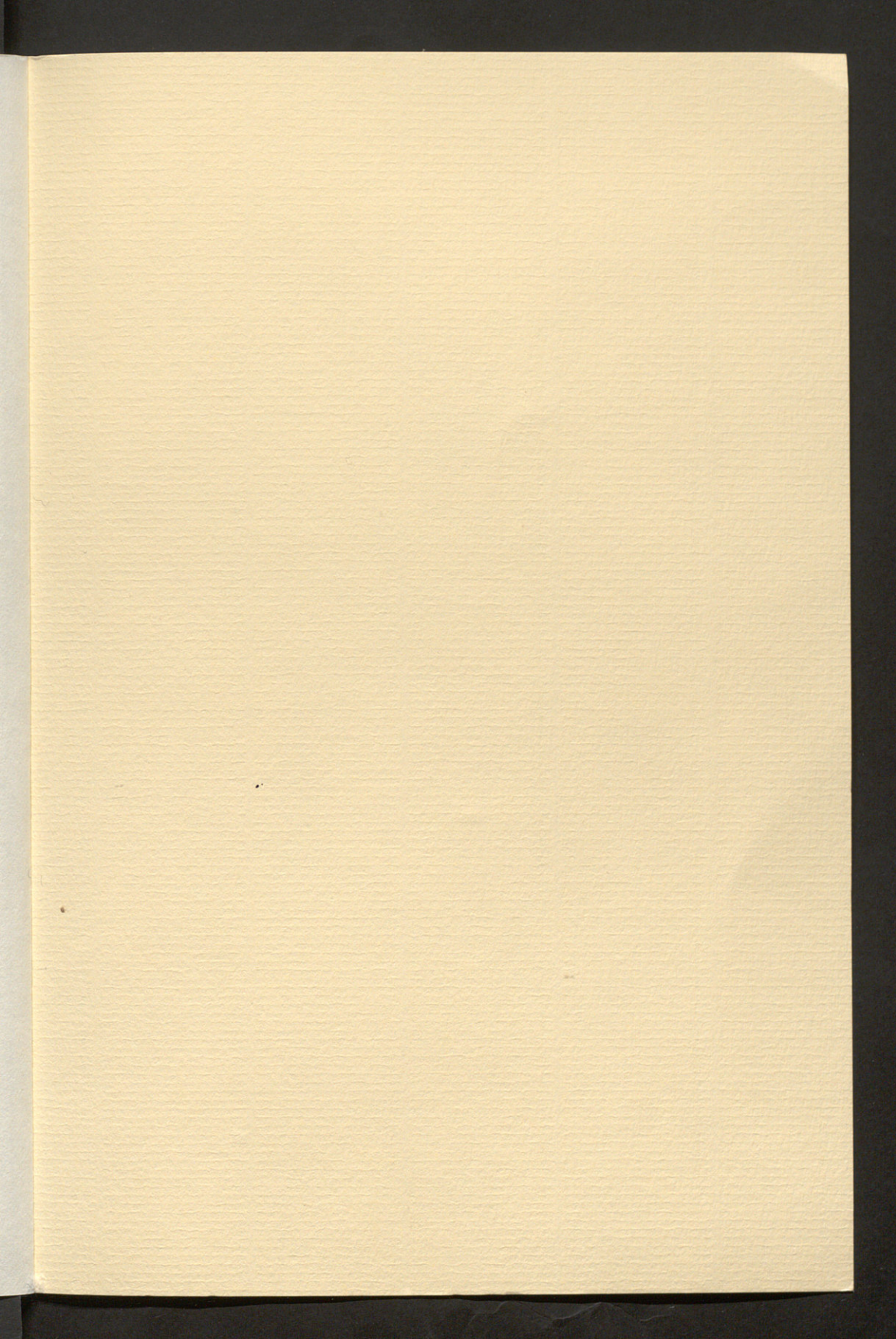
- LANFRANCHI (G.): 110-111, 239.
 LARBAUD (Valery): 194-197, 238, 239.
 LAUREILLARD (Remi): 241.
 LAUTRÉAMONT: 57, 66, 105-109, 138-139, 202, 242.
 LEBLANC (Georgette): 147-148.
 LE CLÉZIO (J.M.G.): 199-202, 242.
 LEHERB (Helmut): 241.
 LEIRIS (Michel): 74, 235, 244.
 LEMPEREUR (Jules): 244, 263.
 LÉVINE (Vladimir Ilič): 175, 236.
 LEVI (Alphonse Louis CONSTANT, dit Eliphas): 40.
 LHOTE (André): 31, 233.
 LIEBENFELS (Lanz): 93.
 LIE-TSEU: 24.
 LIGNERIS (Françoise des): 118-120, 238-241.
 LILAR (Suzanne): 240.
 LOHNER (Edgar): 261.
 LOOTEN (Emmanuel): 238.
 LOUISE DESAVOIE: 106.
 LUBIN (Armen): 236.
 LUCAS (Richard): 263.
 MAETERLINCK (Maurice): 145-148, 241.
 MAGRITTE (René): 27, 227, 237, 243, 244, 263.
 MAHIAS (Claude): 236.
 MAISTRE (Joseph de): 109.
 MAJAKOWSKI (Vladimir): 165.
 MALHERBE (Françoise de): 134-135, 138-139.
 MALLARMÉ (Stéphane): 41-43, 77, 89, 155, 189, 217, 240.
 MALRAUX (André): 138, 240.
 MALRAUX (Clara): 242.
 MANDIARGUES (André Pieyre de): 237.
 MANET (Edouard): 51, 207.
 MANSOUR (Joyce): 238.
 MARIËN (Marcel): 244.
 MARTEAU (Paul): 236.
 MARTENSEN: 85.
 MARTIN DU GARD (Roger): 239.
 MARTINI (Remo): 263.
 MARX (Karl): 74.
 MASOCH (Sacher): 117.
 MASSON (André): 239.
 MATHUS (Jacqueline): 263.
 MATVEEV (Michel): 239.
 MELVILLE (Herman): 201.
 MÉRAL (Paul): 235.
 MEREJKOWSKI (Dimitri): 163-165.
 MESENS (E.L.T.): 243.
 MEUR (Jean de): 240.
 MEYRINCK (Gustav): 169.
 MEYTRAT (Robert): 61.
 MICHAUX (Henri): 26, 68, 78, 112, 141, 143-144, 234, 235, 237, 238.
 MICHELET (Jules): 219-221, 237, 240.
 MILLER (Henry): 238.
 MILO (Jean): 238.
 MILOSZ (O.V. de L.): 103, 237, 238.
 MISRAHI (Victor): 241.
 MOELLER (Charles): 238.
 MOHLER (Armin): 182.
 MONET (Claude): 218.
 MONTESQUIEU: 139.
 MONTHERLANT (Henry de): 241.
 MORAND (Paul): 233, 243.
 MORÉ (Marcel): 242.
 MORHANGE (Pierre): 33, 233.
 MRAZ (Franjo): 243.
 MUHIDYN IBN ARABI: 112.
 MUSIL (Robert): 174-179, 242, 243.
 MUSSOLINI (Benito): 74.
 MYNSTER: 85.
 NABOKOV (Vladimir): 242.
 NADEAU (Maurice): 235.
 NELLI (René): 240.
 NERVAL (Gérard de): 41, 61, 89.
 NIEKISCH (Ernst): 182.
 NIETZSCHE (Friedrich): 57, 66, 72, 92, 101, 170.
 NOA (Poucette): 263.
 NOJORKAM: 228.
 NOUGÉ (Paul): 25-28, 75, 239.
 NOULET (Emilie): 237, 243.
 NOVALIS: 182.
 OBERWEISS (Isabelle): 243.
 OLLIER (Claude): 241.
 OLSEN (Régine): 84.
 ORIANO (Jeanine): 241.
 OVIDE: 149.
 OXENHANDLER (Neal): 243.
 PAÏNI (Lotus de): 115.
 PAINTER (Georges D.): 243.

- PANSAERS (Clément): 21-24, 233, 239, 240.
 PAOUTOVSKI (Constantin): 243.
 PAPUS: 90.
 PARACELSE: 107-108, 182.
 PARISOT (Henri): 57.
 PASCAL (Blaise): 88, 140, 159.
 PASQUALYS (Martinez de): 126.
 PASQUE (Aubin): 239-241, 243, 263.
 PASTERNAK (Boris): 163-167, 239.
 PATENIR: 241.
 PAULHAN (Jean): 25, 45, 95, 116, 126, 130-134, 135, 139, 208, 233-237, 239, 241.
 PAULUS (Pierre): 237.
 PAULY (Nicole): 228.
 PAUWELS (Louis): 238.
 PAZ (Octavio): 240.
 PÉRET (Benjamin): 41, 45, 68.
 PEREZ (Maria-Josefa): 263.
 PERMANTIER (Armand): 235, 263.
 PERMEKE (Constant): 241.
 PERNETY (Antoine-Joseph): 83.
 PERROS (Georges): 242.
 PICABIA (Francis): 38, 234.
 PICARD (Olivier): 263.
 PICASSO (Pablo): 57, 133.
 PICON (Gaëtan): 239.
 PIERSON-PIERRARD (Marianne): 243.
 PINGET (Robert): 242.
 PIVUS (Andreas): 150.
 PLATON: 83.
 PLOTIN: 111.
 POE (Edgar Allan): 27, 201.
 PONGE (Francis): 134-140, 193, 207, 235, 237, 238, 243.
 PONS (René): 242.
 PORTENART (Jeanne): 241.
 POULET (Georges): 186-189, 242.
 POUND (Ezra): 148-151, 239.
 POWYS (John Cowper): 243.
 PRÉVERT (Jacques): 39.
 PRIGOGINE (Hélène): 243.
 PROPERCE: 149.
 PROUST (Marcel): 50-51, 68, 81, 134, 176-177, 186-191, 192, 194, 205-206, 217-219, 242, 243.
 PSYCHÉ: 156.
 QUESNOY (Roger): 241.
 RAMBOUILLET (marquis de): 140.
 RATHENAU (Walther): 179.
 RAY (Man): 39.
 RAYNAL (Henri): 120-121, 238.
 RÉAGE (Pauline): 116-118, 238.
 RENOIR (Auguste): 51.
 RESTIF DE LA BRETONNE (Nicolas Edme): 79.
 REUCHLIN (Johann): 107.
 REVERDY (Pierre): 48-49, 140-142, 238, 240.
 RIBEMONT-DESSAIGNES (Georges): 37-40, 240.
 RICARDOU (Jean): 212-213, 241.
 RICHARD (Jean-Pierre): 42.
 RICHELIEU: 139.
 RICHIER (Germaine): 235.
 RICHTER (Raoul): 153-154.
 RIGAUT (Jacques): 43.
 RIJKMANS (Valère): 263.
 RILKE (Rainer-Maria): 76-77, 89, 177.
 RIMBAUD (Arthur): 39, 41, 43, 57, 66, 68, 92, 138, 155, 237.
 RIVIÈRE (Jacques): 34, 233.
 ROBBE-GRILLET (Alain): 205-209, 212-213, 237, 238, 240, 241, 243.
 ROBERT (Marthe): 169.
 ROBERTS-JONES (Philippe): 241, 261.
 ROBIN (Armand): 166.
 ROCHEFORT (Christiane): 239.
 ROMAINS (Jules): 103.
 ROOS (Miel): 263.
 ROTH (Joseph): 174.
 ROTROU (Jean): 140.
 ROUDAUT (Jean): 243.
 ROUSSEAU (Jean-Jacques): 217.
 ROUSSEL (Raymond): 41, 57, 242.
 ROZANOV (Vassily): 163-164, 242.
 SADE (Alphonse-Donatien, marquis de): 217.
 SAFFRE (Paul-Herman): 263.
 SAGAN (Françoise): 238.
 SAINT AUGUSTIN: 86.
 SAINT JEAN DE LA CROIX: 104.
 SAINT-JOHN PERSE: 239.
 SAINT-MARTIN (Louis-Claude): 241.
 SAINT-SIMON (Claude-Henri, comte de): 40.
 SAINT THOMAS D'AQUIN: 198.

- SAINTE THÉRÈSE : 71.
 SALES (François de) : 140.
 SALMON (André) : 237.
 SALOMON (Ernst von) : 242.
 SALZMANN (M. de) : 62.
 SANGUINETTI (Eduardo) : 242.
 SAPHO : 149.
 SARTRE (Jean-Paul) : 56, 65, 191-194, 234, 242.
 SAUGÈRE (Albert) : 32.
 SCHÄDER (Hans Heinrich) : 151.
 SCHANKAR (Uday) : 63.
 SCHEINERT (David) : 243.
 SCHELLING (Frédéric Guillaume Joseph) : 84.
 SCHOPENHAUER (Arthur) : 54, 170.
 SCUTENAIRE (Jean) : 27.
 SEGALÉN (Victor) : 239.
 SEIGNE (Claude) : 228.
 SERGUINE (Jacques) : 240.
 SMITZ (Willy) : 263.
 SOCRATE : 87.
 SOLIER (René de) : 237.
 SOLOVIEV (Vladimir) : 164.
 SOREL (Julien) : 53.
 SORELA Y DEL CORAL (Teresa) : 240.
 SOUDÉRY (Mademoiselle de) : 140.
 SOUPAULT (Philippe) : 25, 26, 29, 38, 47-52, 233, 242.
 SOURIS (André) : 27, 236.
 SPENCER (Herbert) : 23.
 SPONDE (Jean de) : 140.
 STALINE : 74.
 STENDHAL : 235.
 STEYAERT (Elsa) : 263.
 STIFTER (Adalbert) : 177.
 STRINDBERG (Auguste) : 89-93, 235, 243.
 STYRON (William) : 242.
 SUROS : 235.
 SWEDENBORG (Emmanuel) : 92, 109.
 TCHOUANG-TSÉ : 22-23, 239.
 TEIRLINCK (Herman) : 227.
 TENG KWEI : 149.
 THÉVENET (Louis et Pierre) : 23.
 THOMAS (Henri) : 101, 235, 240.
 TIKHONOV (Nicolai) : 241.
 TITIEN (le) : 152, 155.
 TOBEY (Mark) : 149.
 TOULOUSE-LAUTREC (Henry de) : 241.
 TOUSSAINT (Fernand) : 228.
 TOYEN : 234.
 TRIFFEZ (Jean) : 263.
 TRISTAN (Flora) : 40.
 TRITHÈME (Jean) : 44, 181.
 TRUC (Gonzague) : 233.
 TZARA (Tristan) : 35-37, 38, 237, 238, 242.
 UNGARETTI (Giuseppe) : 237.
 URFÉ (Honoré d') : 240.
 VACHÉ (Jacques) : 42-43.
 VAILLAND (Roger) : 61, 238.
 VALÉRY (Paul) : 43, 109-111, 166, 238, 239.
 VAN DAMME (Suzanne) : 228, 242, 263.
 VAN DE WOESTIJNE (Karel) : 227, 262.
 VAN GOGH (Vincent) : 63, 152, 235.
 VAN OSTAIJEN (Paul) : 234.
 VAN THIEL (Irénée) : 263.
 VAUVENARGUES : 108.
 VÉREUX (Robert) : 235.
 VERHESEN (Fernand) : 240.
 VERLAINE (Paul) : 155.
 VERLON : 241.
 VERNE (Jules) : 242.
 VICO (Jean-Baptiste) : 50.
 VIGNY (Alfred de) : 239.
 VILDRAC (Charles) : 233.
 VILLON (Jacques) : 37.
 VINCI (Léonard de) : 52, 110, 144, 236.
 VISSAC : 83.
 VITRAC (Roger) : 24, 41.
 VOLKOVSKI (I.M.) : 228.
 WALSER (Robert) : 240.
 WEDEKIND (Frank) : 23.
 WEIL (Simone) : 70.
 WEININGER (Otto) : 169-170, 172.
 WELTSCH (Felix) : 169.
 WOLF (Jean) : 240.
 WOLS : 133, 240.
 WROSKI (Hoëné) : 109.

Achévé d'imprimer
le 10 novembre 1988





Tout au long de sa vie, Marcel Lecomte (1900-1966) a tenu, dans diverses revues, de multiples chroniques littéraires, artistiques et même, à une certaine époque, politiques. Dispersé, ce pan essentiel de son œuvre demandait depuis longtemps à être rassemblé, ne fût-ce que dans ses moments les plus forts. Etabli par les soins de Philippe Dewolf, qui y donne également la première bibliographie complète de Lecomte, le présent volume est consacré aux chroniques littéraires. Dans ses brèves fictions de *L'accent du secret* ou du *Carnet et des instants*, l'écrivain, observateur attentif du monde quotidien, se proposait de «faire, à partir des données les plus fugaces, les découvertes les plus singulières»; devenu commentateur de la littérature, le voici, pareillement, lecteur minutieux et révélateur souvent étonnant des grands textes qui ont fait notre modernité, du surréalisme au nouveau roman, de Strindberg et Kafka à Bataille ou à Ponge, en passant par Proust, Joyce, Pound et bien d'autres.

La collection **Archives du futur** est publiée sous la responsabilité des **Archives et Musée de la Littérature** à Bruxelles.