

Le dialogue de l'intériorité
ou
La liberté du poète et de l'artiste

par Anne Mounic

- 188 -

Le commerce intime que l'homme a noué, dans l'instant, avec son être originel – source inépuisable de toute spontanéité féconde – cesse-t-il d'être entretenu, l'habitude aussitôt usurpe la place de la répétition. La continuité du souffle est interrompue, le sentiment de l'intériorité (*Innerlichkeit*) se dessèche et le « sérieux », dont l'objet tout concret est l'existence même en tant que telle, cesse d'être une certitude passionnée conquise de haute lutte. N'ayant plus communication avec ses racines, l'homme substitue le monologue de l'introspection au dialogue de l'intériorité.¹

La liberté du poète, ou de l'artiste, ne consiste pas à dire ou à faire n'importe quoi, et dépasse, à mon sens, les seules notions de « liberté d'expression », ou de « liberté d'opinion ». Ces dernières, aussi nécessaires au poète qu'à n'importe quel citoyen, concernent le domaine politique, l'horizontalité de l'espace clos d'une époque, la régulation des pouvoirs dans les limites du moment présent. Si le poète, ou l'artiste, s'en tient à cet horizon, il, ou elle, se prive de creuser la qualité de liberté qui lui est propre, et qui se situe dans la verticalité de l'être intérieur, propre à chacun d'entre nous. A chacun de ces domaines ses limites et son au-delà. C'est ce que je me propose d'explorer en ces quelques lignes. J'emploie le mot « poète » dans son sens large, à la façon de l'allemand « *Dichter* », non l'« artiste de la faim », mais celui du langage.

Liberté d'opinion, liberté d'expression

La liberté d'expression du poète ou de l'artiste se heurte de nos jours aux caprices du commerce, ce qui induit une prédominance des thèmes et des formes considérés comme rentables, de sorte que l'œuvre s'enkyste en ses conformes variations sur le Même. La parole rase les cloisons de l'existence quotidienne, s'évertuant à une pâle imitation du connu. Se limitant au monde phénoménal, le poète ne peut se révéler que par l'innovation formelle. Cette notion d'innovation emprunte au champ économique et notamment à la pensée de Schumpeter², pour lequel elle permet de casser la concurrence par les prix. Elle se fonde donc sur l'étroitesse des rivalités et de l'ego ainsi pris dans la nasse, et dans la masse. Dans un essai de 1889, intitulé *The Decay of Lying* (*La Décadence du mensonge*), Oscar Wilde s'en prenait à ces écrivains qui tiennent à « se référer pour tout directement à la vie »³, s'empêtrant

1 Rachel Bepaloff, « Notes sur *La répétition* », *Cheminements et carrefours* (1938). Paris : Vrin, 2004, p. 132.

2 Joseph Schumpeter, *Capitalisme, socialisme et démocratie*. (1942). Traduit de l'anglais par Gaël Fain. Paris : Payot, 1984.

3 Oscar Wilde, « *The Decay of Lying* », *Complete Works*. Glasgow : Harper Collins, 2003, p. 1073.

dans leur recherche documentaire à tel point qu'ils écrivent « des romans si semblables à l'existence que nul ne peut réellement croire à leur vraisemblance »⁴. C'est en grande partie le roman réaliste, entre autres le naturalisme de Zola, que visait Wilde. Fort heureusement, on trouve également chez l'auteur de *La Bête humaine* ou de *L'Œuvre* une puissante imagination mythique, c'est-à-dire, en fait, un au-delà qui le rattache à ce que je nomme, après Imre Kertész et Thomas Mann, « esprit du récit »⁵. Une certaine conception, que l'on pourrait de nos jours qualifier de journalistique, de la littérature invite à n'envisager que l'espace clos de l'instant présent, sans le resituer dans le devenir, de sorte que l'œuvre perd toute forme de souffle, et de cohérence existentielle par-delà les péripéties du moment. Cette clôture sur un présent en rupture de passé et d'avenir constitue finalement une forme d'aliénation, au même titre qu'est aliénante l'imitation des formes révolues, même si elles se veulent rebelles et provocantes, pour répondre aux exigences de la diffusion massive. Chaque œuvre marquante se dessine, me semble-t-il, comme une reprise, dans l'instant présent, de l'énergie narrative qui émane des figures ancestrales et que le poète restitue à l'avenir. Benjamin Fondane parle de la « pensée 'existentielle' » qui émerge de « l'expérience poétique » comme d'une « pensée *restitutrice* »⁶ ; il affirme que si la poésie « ne se confond pas avec l'existant, du moins l'épouse-t-elle et exprime son déchirement, sa liberté »⁷. L'œuvre prend dès lors l'allure d'une joute avec la nécessité, sorte de lutte avec l'ange, comme l'ont exprimé nombre d'artistes, Delacroix le premier, qui écrit, en 1861, à propos de son travail « à l'église », c'est-à-dire à Saint-Sulpice : « Mais d'où vient que ce combat éternel, au lieu de m'abattre, me relève, au lieu de me décourager, me console et remplit mes moments, quand je l'ai quitté ? Heureuse compensation de ce que les belles années ont emporté avec elles ; noble emploi des instants de la vieillesse qui m'assiège de mille côtés, mais qui me laisse pourtant encore la force de surmonter les douleurs du corps et les peines de l'âme ! »⁸

En cette étreinte existentielle, le poète ou l'artiste transcende l'enfermement de l'immédiat et opère son choix éthique, affirmant dès lors sa singularité comme un absolu de chair et d'âme. Il dépasse également, dans ce saut de la foi intérieure, la sujétion dogmatique au religieux ou au politique, église ou parti se concevant comme institution négatrice de la voix singulière. André Gide fait répondre à l'ange que rencontre Bernard Profitendieu, dans *Les Faux-monnayeurs*, et que ce dernier interroge sur le fait qu'il doive ou non adhérer au parti d'extrême-droite qui tient meeting dans le Quartier latin : « 'Tu trouves que je devrais signer ? - Oui, certes, si tu doutes de toi, dit l'ange. - Je ne doute plus', dit Bernard, qui jeta loin de lui le papier. »⁹ Le culte de l'objet esthétique participe également de la négation de la voix singulière puisque celle-ci, dans l'inouï du devenir, outrepassera, sans même se rebeller ou provoquer, ce que le « jugement de goût » peut accepter. « Le goût est, comme la faculté de juger en général, la discipline (ou le dressage) du génie ; il lui rogne durement les ailes et le civilise ou le polit ; mais, en même temps, il lui donne une direction qui lui indique en quel sens et jusqu'où il doit s'étendre pour demeurer conforme à une fin ; et, en introduisant de la clarté et de l'ordre dans les pensées dont l'esprit est rempli, il donne consistance aux Idées et les rend capables d'obtenir un assentiment durable, mais aussi, en même temps, universel. » Le goût appréhende l'œuvre

4 *Ibid.*, p. 1074.

5 Voir Anne Mounic, *L'Esprit du récit ou La chair du devenir : Éthique et création littéraire*. Paris : Honoré Champion, février 2013.

6 Benjamin Fondane, « La conscience malheureuse », *Cahiers du Sud*, avril 1935, p. 313.

7 *Ibid.*, p. 312.

8 Eugène Delacroix, *Journal (1822-1863)*. Paris : Plon, 1996, p. 797. Sur la lutte avec l'ange, voir Anne Mounic, *Jacob ou l'être du possible*. Paris : Caractères, 2009.

9 André Gide, *Les Faux-monnayeurs* (1926). Paris : Gallimard Folio, 2001, p. 334.

en son extériorité comme un projet visant à une fin, quasiment comme un processus de communication, ce qui n'est le cas que pour les poètes ou artistes qui se contentent d'œuvrer dans le visible. D'ailleurs Kant ajoute aussitôt : « Si, par conséquent, en cas de conflit entre ces deux sortes de qualité, quelque chose, dans une production artistique doit être sacrifié, ce sacrifice devrait plutôt intervenir du côté du génie ; et la faculté de juger, qui tranche, dans le domaine des beaux-arts, à partir de ses propres principes, permettra plutôt qu'il soit porté quelque préjudice à la liberté et à la richesse de l'imagination qu'à l'entendement. »¹⁰ L'entendement étant chez Kant la faculté d'effectuer une synthèse des sensations par le moyen des catégories, on comprendra que le génie, ou voix singulière, doit se soumettre à l'objectivation du général. T.S. Eliot a exprimé les choses de façon semblable dans son essai célèbre, « Tradition et le talent individuel » : « Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal, qui se modifie à l'introduction parmi eux de la nouvelle (vraiment nouvelle) œuvre d'art. L'ordre existant est achevé avant l'arrivée de la nouvelle œuvre ; pour que persiste l'ordre après le surgissement de la nouveauté, l'ordre existant en son entier doit s'en trouver, même très légèrement, changé, de sorte que les relations, les proportions, la valeur de chaque œuvre en son rapport à l'ensemble subit un réajustement ; et s'établit, entre l'ancien et le nouveau, une conformité. »¹¹ L'achèvement de l'ordre existant, qui exclut toute admission du devenir en sa fluide continuité, place la nouveauté en rupture avant que le passé ne l'absorbe. Le « jugement de goût », en ses principes généraux, ne peut envisager le singulier que comme excès, et c'est le point de vue d'Eliot sur *Hamlet* ou sur la poésie de William Blake, qui a l'audace de créer son propre mythe. Au monde de l'objet, la voix singulière se conçoit vite comme frisant la démence et « singulier » prend alors son sens de « bizarre ». De plus, la conception objectivante de l'œuvre tente d'échapper à l'appréhension ambivalente du devenir, ce que Baudelaire, se référant à Pascal, nommait le « gouffre », « ténèbres futures »¹², « cauchemar multiforme et sans trêve »¹³, mais sur lequel seul peut se déployer l'œuvre vivante, comme en témoigne le petit poème en prose intitulé « Une mort héroïque » : « Tout ce public, si blasé et si frivole qu'il pût être, subit bientôt la toute-puissante domination de l'artiste. Personne ne rêva plus de mort, de deuil, ni de supplices. Chacun s'abandonna, sans inquiétude, aux voluptés multipliées que donne la vue d'un chef-d'œuvre d'art vivant. »¹⁴ L'étreinte existentielle pleine et entière déduit l'œuvre de cette énergie vitale. La liberté ne consiste pas à s'en tenir aux phénomènes pour ignorer, dans la contemplation esthétique, le mystère de la vie et l'inquiétude qu'il engendre. Comme le dit Fondane, le poète qui crie dans les profondeurs de l'être, n'a pas à fournir de preuves pour justifier son chant : « C'est là que cesse la vertu de l'art vivant et que débute l'activité seconde de la 'contemplation esthétique', trop souvent confondue avec l'art lui-même et dont un jour il faudra bien dire la pitié et l'extrême misère. »¹⁵ Pitié et extrême misère que de se prémunir de l'inquiétude en fuyant la tierce dimension de l'être, non seulement conscience réflexive, come l'exprime Robert Misrahi dans *Construction d'un château*, mais également absence de maîtrise, comme le souligne Kierkegaard quand il décrit le moi échappant au désespoir : « Voici donc la formule qui décrit l'état du moi, quand le désespoir en est entièrement extirpé : en s'orientant vers lui-même, en voulant être lui-même, le moi

10 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790). Paris : GF Flammarion, 2000, p. 306.

11 T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent » (1919), *Selected Prose*. London: Faber, 1975, pp. 38-39.

12 Charles Baudelaire, « Bohémiens en voyage », *Les Fleurs du Mal* (1857). Paris : Le Livre de Poche, 1967, p. 29.

13 Charles Baudelaire, « Le gouffre », *ibid.*, p. 204.

14 Charles Baudelaire, « Une mort héroïque », *Le Spleen de Paris* (1963). Paris : Le Livre de Poche, 1969, p. 83.

15 Benjamin Fondane, *art. cit.*, p. 312.

plonge, à travers sa propre transparence, dans la puissance qui l'a posé. »¹⁶

L'angoisse à l'égard de cet inconnu qui sous-tend l'univers visible vise à s'abolir dans l'objet. Il suffit de ne plus prendre le risque de dessiner, de peindre, de modeler ou de sculpter pour échapper au tremblement de la main qui éprouve dans le geste artistique le vertige de la liberté. Il suffit de réifier le frisson intime de l'intériorité pour ne plus prendre le risque de l'expression singulière quand le « jugement de goût » de la multitude accrédite des choix éditoriaux conformes à l'ordre existant. Le refus du devenir ainsi que de la voix singulière au nom du général tiennent à un déni de l'altérité, cet au-delà du Même. « Le besoin d'érotisme », écrit Rachel Bepaloff, « grandit à proportion de l'imperméabilité de l'homme à la présence d'autrui. Cet 'autre', qu'on ne peut accueillir pleinement sans se renier soi-même, est toujours trop proche ou trop lointain : l'érotisme supprime la présence humaine en dépouillant la personne de ses attributs, en 'niant sa dignité', [...]. »¹⁷ Loin de parler de l'intime, le parti-pris libertin en littérature (qui, à certains égards, tient du grotesque) fait de l'intériorité un bric-à-brac utilitaire bien plus efficace contre l'amour et la jouissance que n'importe quel interdit ecclésiastique. C'est, dans les deux cas, la légitimité de la subjectivité qui est mise à mal dans cette fragmentation de l'être. Le conformisme du visible ne prend guère le risque du singulier, qui tire sa puissance de son propre secret. La liberté de l'artiste n'est jamais acquise, car toujours elle cherche et, de plus, ne se conquiert que dans le silence. L'opinion de l'artiste ou du poète, si elle transparait dans son œuvre, ne la précède pas, puisqu'elle ne s'exprime que dans l'étreinte inouïe de l'instant. Nul préalable ; nul dogme ; nulle dualité allégorique.

Liberté existentielle

La liberté existentielle, résultant de la conversion du temps destructeur en durée féconde, se fonde sur le paradoxe du devenir individuel – maturation et/ou vieillissement. « Homme libre, toujours tu chériras la mer ! » s'écrie Baudelaire dans son fameux sonnet « L'homme et la mer » : « ... tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame. »¹⁸. On songe à la célèbre réflexion de Pascal sur son effroi face au « silence éternel de ces espaces infinis » (Pensée 206, Brunschicg) ainsi qu'au choix éthique de Kierkegaard qui comble cette dualité du monde et de l'être en permettant à l'individu de saisir l'absolu en sa singularité même. Alors, et nous retrouvons là la voix du poète ou de l'artiste, les choses trouvent dans l'intériorité subjective leur extase. L'attention que leur porte la personne fait rayonner leur individualité. C'est le sens de cette réflexion de G.M. Hopkins : « A moins de se rafraîchir l'esprit de temps à autre, on ne peut toujours se rappeler ou croire à quelle profondeur la forme intérieure se tient dans les choses »¹⁹. Forme intérieure et individualité de chaque créature sont, pour Hopkins, deux notions étroitement liées. Le poète s'accorde avec le philosophe, Duns Scot, pour penser que la Création fut une libre décision divine, non régie par la nécessité, mais œuvre d'amour. Ce principe divin libre ne constitue guère une vérité historique, mais plutôt une approche métonymique de notre propre vision du possible. Métonymie plus que métaphore, car ce souffle

16 Sören Kierkegaard, *Traité du désespoir* (1848). *Miettes philosophiques, Le Concept de l'angoisse, Traité du désespoir*. Paris : Tel Gallimard, 2003, p. 352.

17 Rachel Bepaloff, « Notes sur André Malraux », *Cheminements et carrefours*, op. cit., p. 50.

18 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 29.

19 G.M. Hopkins, *Journal, The Major Works*. Oxford: Oxford Classics, 2002, p. 204.

que nous nommons « divin », c'est en nous que nous lui laissons libre cours. La subjectivité, de la sorte, transcende l'indifférence du monde. Même le silence subit une conversion puisqu'il devient lui aussi fécond. L'« homme libre » s'avère donc capable, comme le dit Baudelaire, d'affronter l'infini dans les abysses ainsi qu'en lui-même : « Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes, / O mer, nul ne connaît tes richesses intimes. / Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets. » Ces « abîmes » rimant avec « intimes », qui qualifie « richesses », nous mènent, en cette verticalité transcendant l'horizontalité du visible, jusqu'à cette puissance subjective qui anime la manifestation. Le gouffre s'avère donc parfaitement ambivalent, mais la « plainte » demeure « indomptable et sauvage ». Alors les images ne se substituent plus à la voix comme autant de fragments hétéroclites, mais la manifestent en son silence originel toujours recommencé. Il s'agit bien de « reprise », comme le décrivait Kierkegaard, c'est-à-dire de renouvellement. La liberté du poète ou de l'artiste consiste, non pas à partir des objets réels, de la « Nature », pour les imiter, ou les représenter, mais à percevoir la part du chant dans chaque individualité terrestre et veiller à sa résonance. « Nulle part, bien-aimée, le monde ne sera, si ce n'est intérieur. / Notre vie se passe entière à la métamorphose. »²⁰ La liberté pourrait dès lors se figurer comme la plénitude de l'échelle de l'être, le silence du pathos, de l'épreuve de la chair s'élevant grâce à la voix jusqu'à la parole, qui fleurit en moirures, en images liées, métamorphiques. Lorsque Mallarmé s'éveille de sa descente aux profondeurs mystérieuses, dans « Le démon de l'analogie », il perd de vue ce lien du rythme, du geste et de sa réflexion dans le miroir, pour ne plus apercevoir que le bric-à-brac du « luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et, à terre, des palmes jaunes et les ailes enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens »²¹. Les « paroles inconnues » chantant en lui l'avaient mené de l'avant, jusqu'à la révélation de l'origine (« la voix première ») ; l'éveil et la fuite suscitée par l'effroi ne dévoilent qu'un pêle-mêle d'objets défraîchis, la fragmentation d'un passé sans lien ni attache subjective. L'enchantement le cède à l'angoisse. « Ici nul autre que toi ne pouvait pénétrer, car cette entrée n'était faite que pour toi. Maintenant, je m'en vais et je ferme la porte. »²² La liberté tient à la coïncidence du possible et de l'instant, à la nécessaire incarnation de l'esprit dans le devenir qu'il s'approprie. La fragmentation de l'individu n'a plus lieu d'être dans la complicité de chair et d'esprit de la durée. Le symbole n'atteint pas alors sa perfection dans la mort de la réalité sensible, mais dans sa résurrection sur nos lèvres. « Tu te plais à plonger au sein de ton image ; / Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur / Se distrait quelquefois de sa propre rumeur / Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage. » Notons, dans ces vers de « L'homme et la mer », combien la réciprocité avec le monde se déduit du mouvement, de l'étreinte, de l'empathie et de l'ouïe. L'image est habitée. Elle est même saturée de vie. Le poète caresse le monde. L'extrême sensualité de l'œuvre dépasse l'accumulation des objets et la fragmentation anatomique – ainsi que sa propre réification de produit commercial ou esthétique.

Liberté partagée

Delacroix se plaignait, dans son Journal, tout à la fin, le 16 juin 1863, que « tous les yeux ne sont pas propres à goûter les délicatesses de la peinture. Beaucoup ont l'œil faux ou inerte ; ils voient littéralement les objets, mais

20 R.M. Rilke, Septième Élégie de Duino (1922), *Les Élégies de Duino, Les Sonnets à Orphée*. Paris : Points Seuil, 1974, p. 67.

21 Stéphane Mallarmé, « Le Démon de l'analogie » (1974), *Œuvres complètes*, I. Paris : Gallimard Pléiade, 1998, p. 418.

22 Franz Kafka, « Devant la loi », *La Métamorphose*. Paris : Gallimard Folio, 1981, p. 138.



Michèle Joffrion, *Echancrure à cœur*. Manière noire. Détail.

l'exquis, non. »²³ Cet « œil faux et inerte » de nos jours, a déclaré la peinture dépassée, au nom de l'entassement de produits et de concepts. Dans la veine journalistique du roman d'aujourd'hui, le lecteur ne percevra que les faits. Quant au poème, on y cherchera l'innovation formelle ou la diction, sans établir, comme le suggère Baudelaire en confrontant l'homme libre et la mer, cette résonance de gouffre à gouffre, de mystère à mystère. C'est bien sûr l'effroi, puis l'angoisse, qui préviennent cette fondamentale liberté du souffle. L'esprit apeuré se retranche dans le monde clos, horizontal, des faits et des phénomènes. Dans cette cage dépourvue de toute imagination, de toute fantaisie, l'esprit se resserre en ses limites égocentriques et factuelles, perdant tout lien aux profondeurs inconnues, à l'infini, à l'enchantement. Mais la liberté de souffle de l'artiste et du poète ne peut pleinement fleurir pour tous que si elle rencontre dans l'oreille et l'œil d'autrui cette même liberté existentielle, ou l'aspiration au moins à cette plénitude de l'échelle de l'être. La liberté requiert sa propre éducation, sa propre transmission, non pas une suite de ruptures et de triomphes, ou déconvenues, dans l'affrontement des pouvoirs au monde du général, mais dans la continuité du récit, l'existence individuelle s'auréolant du rayonnement de l'épopée singulière. La voix singulière invite aussi à méditer sur les liens entre individu et communauté, par-delà l'atomisation de l'ego et le solipsisme de son expression, son arrogance parfois. En appelant à percevoir « l'exquis » plutôt que l'objet dans un tableau, Delacroix nous invitait à nous intéresser au geste, à la « recherche » (*esquerre*, rechercher), plutôt que de nous arrêter à la surface, par une sorte de paresse toujours méfiante à l'égard de l'engagement, en cette descente que décrit Mallarmé dans « Le Démon de l'analogie » : « ... je sentis que j'avais, ma main réfléchie sur un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même (la première,

23 Eugène Delacroix, *Journal*, op. cit., p. 809.



qui indubitablement avait été l'unique). » L'initiation à la liberté, artistique et poétique, se doit d'être partagée. Elle me paraît être la seule initiation existentielle qui aille au fond de notre énigme, mais cette liberté prend dans les œuvres ses multiples visages. Tenter ici d'en arrêter l'impulsion pour en esquisser une définition prend un peu le contrepied de ce que je viens de dire, toute fixation empruntant un tantinet l'allure de « ces vieux instruments pendus au mur », tandis que la liberté tient à ce « geste d'une caresse » qui incline jusqu'à « la voix même », échappant à toute velléité d'objectivation ou de définitif. La liberté de l'artiste ou du poète épouse la fluidité du devenir, s'identifiant ainsi à la vie aux profondeurs, non en ses incidents et anecdotes, en cette illusion de réalisme que décriait Wilde et qui, de nos jours, devient quasiment caricatural. Là le partage est possible, « Dans le déroulement infini de sa lame ».

A cette source, le « génie » (*genius*) renoue avec son sens originel, sans resserrement égocentrique ni arrogance, d'humble puissance engendrante individuelle. Cette générosité première ne peut que s'accompagner de pudeur puisque ce surgissement de l'inconnu sans maîtrise possible, pas même de l'œuvre à sa source, exclut *de facto* le déballage réifié de bimbelerie qu'on voudrait confondre avec l'intime. Le frisson au fin fond de nous de la fuyante Eurydice « qu'un coup d'œil rejette parmi les ombres » – ces « affections immédiates de l'âme sensitive »²⁴ –, ne connaît qu'une expression indirecte, et fluide, sous peine de mentir en se figeant sous l'effort de la volonté. Tel est, me semble-t-il, « l'exquis » ; il permet qu'affleure dans l'œuvre le mouvement premier de la chair-esprit que nous sommes, mouvement antérieur à toute figuration. Quand il s'empare d'elles, il les renouvelle. Un rythme, une modulation s'élèvent ; l'œuvre émane du mouvement de continuité du temps que le pathos anime, et le révèle, exerçant notre liberté de bien respirer, à l'écoute de cette vaste intériorité qui nous unit, individus et communauté. Figurant le devenir, l'œuvre en sa liberté donne ses visages à la communauté des vivants. On peut ne pas s'y reconnaître, tout comme Mallarmé cesse de percevoir dans le reflet le geste d'une caresse au moment où l'effroi suscite le désenchantement, éparpillé dans l'indifférence des objets. Il nous est heureusement loisible alors de détourner le regard, de ne pas voir, de ne pas lire. Le « monologue de l'introspection » tient à cette rupture de la subjectivité. La liberté se ressource au « dialogue de l'intériorité », l'instant s'étoffant de la résonance de l'infini. Mais il n'est guère de certitude qu'intérieure. L'élan lui-même est certitude, sans garantie de réponse.

Ci-contre : Michèle Joffrion, *Ephémère*. Manière noire.

24 Maine de Biran, *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1811). Paris : Vrin, 1984, p. 128.



Anne Mounic, *Le grand platane d'Orient, à Cerisy*. Crayon.



11 jui 12

le grand plateau
d'Orreux (250 a)

De Cerisy 1959 à Cerisy 2012...

Jean Follain dans le lit à baldaquin d'André Gide,
veillé par Eugène Ionesco et Eugène Guillevic.

Claude Vigée (deuxième à partir de la droite)

en compagnie d'Eugène Ionesco, Eugène Guillevic et Jean-Pierre Rosnay, entre autres.

© Claude Vigée.

Le lit à baldaquin aujourd'hui (photographie de Guy Braun).

