

L'occultation du moi dans la création littéraire

Max Bilen

Number 45, Summer 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/15012ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bilen, M. (1990). L'occultation du moi dans la création littéraire. *Moebius*, (45), 119–131.

L'OCCULTATION DU MOI DANS LA CRÉATION LITTÉRAIRE

Max Bilen

(...)

Or, vouloir doter l'oeuvre des attributs d'atemporalité, d'universalité et d'unité — attributs totalement absents du réel — c'est, précisément, vouloir réaliser le dessein même de l'artiste.

Pour que ces attributs, reconnus aux dieux et aux héros mythiques, soient acquis par l'oeuvre d'art, il faut que l'artiste se dépouille, en quelque sorte, de ce qui le rend réel, c'est-à-dire social, conscient d'un moi aisément réductible à la représentation et assumant, à la fois, ressemblance et différence avec autrui. Autrement dit, il faut que l'artiste rende possible, fût-ce dans l'instant, son accès à l'anonymat, au hors-temps, condition qui permettra au lecteur, au spectateur ou à l'auditeur de musique d'accéder lui-même au sentiment de partage et de communication hors des catégories spatio-temporelles. C'est dire que la rencontre et l'identification auteur-lecteur se réalisent non pas au niveau des situations, des lieux et des caractères évoqués, mais à celui de la libération des limites d'espace et de temps. Expérience vécue, à travers laquelle se définit l'exigence créatrice, et que le lecteur éprouve avec intensité, de manière fugitive et quasi inconsciente.

Vivre les sentiments de permanence temporelle, de partage universel et de structure unitaire implique, nécessairement, pour un individu, la possibilité d'échapper à la finitude, à la singularité et à la dispersion sensible de son être, à l'image aliénante qu'il se fait de soi et à l'indispensable représentation de son identité sociale, autrement dit, à ce qui constitue son «moi».

C'est le moment où, dit Joë Bousquet, «l'écrivain doit se nier lui-même pour entrer dans son être véritable». Occultation nécessaire à la mise en condition poétique et qui permet l'accès à l'espace dit littéraire *avant* que celui-ci soit habité par un langage. Car c'est à la suite de cette expérience subjective d'occultation du moi que le langage spécifique gagnera le caractère d'universalité et d'atemporalité dont se dotera l'objet, qui deviendra, ainsi, «poétique».

Sujet et objet, dans le réel, sont, du point de vue du temps et de l'espace, des êtres finis, mais, dès qu'il s'agit d'écriture, l'un et l'autre échappent à ces catégories. Ce qu'exprimait Mallarmé lorsqu'il évoquait la fleur «absente de tout bouquet», ce que veut signifier Blanchot lorsqu'il fait allusion à «l'existence sans l'être», ou Valéry lorsqu'il définit la pensée comme «le travail qui fait vivre en nous ce qui n'existe pas».

La question se pose, alors, de savoir, premièrement, quelle est cette chose qui n'existe pas et à laquelle seule la démarche artistique semble pouvoir donner accès? En second lieu, qu'est-ce qui se rend absent à lui-même lorsqu'il tente de donner forme dans la permanence? Comment vit-on et peut-on exprimer cette négativité grâce à laquelle la réalité trouve sens et unité? Troisièmement, comment et pourquoi cette condition et cet aspect essentiel de la créativité sont occultés ou, tout au moins, négligés lorsqu'est entreprise l'analyse critique de ce phénomène et celle d'un texte?

On exige, en effet, de l'oeuvre d'art qu'elle se situe hors du temps, qu'elle ait une portée universelle et qu'elle se dote d'unité : toutes qualités qui contribuent à entourer d'un halo de mystère le phénomène créateur. Mais on se soucie peu de savoir si ces attributs ne correspondent pas à une expérience existentielle d'anonymat, de dépersonnalisation et de

coexistence *vécue* des contraires. Expérience grâce à laquelle temps, espace et chaos sont exorcisés et, tout en étant indiscernables à la lecture, à la contemplation et à l'audition d'une oeuvre, assurent à celle-ci permanence dans le temps, unanimité dans le partage et unité dans la représentation, sans lesquelles l'oeuvre ne peut atteindre à la dignité d'oeuvre artistique.

Vivre et faire vivre l'état poétique

On peut situer, avec Blanchot et Barthes, au milieu du 19^{ième} siècle le tournant à partir duquel s'affirme l'autonomie de l'état artistique et où le dessein de l'artiste est non pas de reproduire ou d'exprimer le réel, mais de dire ou de suggérer, à travers l'oeuvre, l'état artistique lui-même. «La littérature se passe maintenant de l'écrivain, dit Blanchot. Elle n'est plus la représentation totalisante du monde. Elle est ma conscience *sans le moi* qui habite cette conscience»¹. Perspective qui conduit à l'occultation du sujet et même de l'objet dans l'oeuvre d'art, la création artistique ayant pour intention d'aller à sa propre essence. C'est alors que les concepts de rien, de vide, de neutre deviennent la préoccupation majeure des poètes, des peintres, des compositeurs et des théoriciens, tels que Artaud, Bataille, Blanchot, Kandinsky, Klee, Boulez, etc.

On pourrait considérer le problème sous l'angle philosophique et dire, par exemple, que l'opération de l'occultation du moi dans la créativité s'apparente à la technique des variations eidétiques de la phénoménologie husserlienne, en particulier dans le cas de la réduction transcendentale, où le monde de l'existence est mis entre parenthèses, y compris les formes sociales et culturelles. En particulier aussi dans le cas de «la vie transcendentale», qui se situe en dehors de toute limitation spatiale et temporelle.²

Dans le même ordre d'idées, on pourrait opposer, comme le fait Foulquié³, le moi, multiple et changeant, au «je», unique et immuable, et dire que la créativité artistique, qui exige une occultation préalable du moi, est la recherche d'une structure cohérente du monde à partir d'un moi dégagé de toute prise de position préalable, par une réduction qui

fait passer de la facticité contingente de l'objet à son contenu intelligible.³

Ces rapprochements peuvent, certes, aider à éclairer un phénomène encore peu sujet à investigation dans la critique littéraire, mais le témoignage des écrivains eux-mêmes apporte bien plus de clarté à notre propos. Michel Foucault disait : «Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres lorsqu'il s'agit d'écrire».⁴

Certes, Foucault évoquait le point de vue éthique, il n'en demeure pas moins que dans son opposition radicale à la vie quotidienne, la créativité exige, à la fois, une occultation du sujet et une sublimation de l'objet, à partir desquelles pourra se réaliser la condition d'indétermination spatio-temporelle, garante d'atemporalité et d'universalité, attributs indispensables à l'oeuvre d'art.

On peut trouver l'origine de la prise de conscience des conditions de la créativité au Siècle des Lumières, lorsque Diderot, dans «Le neveu de Rameau» et dans «Le paradoxe sur le comédien», affirme que l'homme de génie naît sans caractère ou s'en «dépouille». Rameau et Dorval n'atteignent à la vérité du créateur que lorsqu'ils sont absents d'eux-mêmes. En règle générale, l'art exige, selon Diderot, du poète ou du comédien, voire du philosophe, un effacement de soi devant le modèle à reproduire et une dépersonnalisation qui est une absence de soi afin d'incarner le modèle. Ainsi seulement peut être atteinte ce que Diderot appelle la «simplicité», qui s'allie au naturel, à la vérité et à la beauté. Sans identité, sans âme, le comédien de génie se dépouille de son caractère afin de pouvoir se revêtir d'un autre plus grand, plus noble, plus violent, plus élevé. De même, le poète Dorval sait être disponible à «l'attrait de son coeur». Lorsque Rameau improvise une pantomime, il est absent de lui-même. Ainsi fait le poète, s'il veut «s'écouter dans la solitude».

Un tel état, selon les propres termes de Diderot, se définit par l'indétermination, le dénuement, la marginalité,

la disposition, l'attente et le sentiment d'être étranger (ce que Gide appellera «l'astrangement»).

La dépersonnalisation du comédien, dans la pensée de Diderot, consiste à éviter de rester soi : il lui faut n'être pas soi en simulant, c'est-à-dire en ne sentant rien. Il s'agit d'une «distraction de soi», afin de «se créer». Dans cette simulation, le comédien, dit Diderot, acquiert une «égale aptitude» à toutes sortes de caractères et de rôles. Autrement dit, il peut atteindre à l'universalité et à l'intemporalité.⁵

Jean-Jacques Rousseau, qui se dit étranger aux hommes et détaché de tout, est réduit à une solitude qui s'identifie au dénuement : «réduit à moi seul, dit-il, je me nourris de ma propre substance». Le *vide* qu'il éprouve alors n'est pas celui du manque mais celui de l'autonomie : «je me suffis à moi-même», dit-il, car, en ces instants, il «s'appartient». ⁶

Rappelons que le personnage de Mallarmé, Igitur, voulait échapper à sa condition humaine et à ce qui la détermine : la sensation du fini, le temps de la pendule, le poids du passé. Témoin de sa dépersonnalisation, Igitur voit la glace «horriblement nulle» et, pris de panique, éprouve «le supplice d'être éternel». Relevons, également, cette phrase de la description que Mallarmé donna de sa crise de 1867, à Cazalis, dans sa lettre du 14 mai : «... Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi».

De la «condition inhumaine» à «l'être sans visage» de Valéry

Dans l'impossible non-être de Valéry se trouve l'authenticité, c'est-à-dire l'identité à l'objet, lieu situé entre le vide et l'événement pur. C'est de ce non-être impossible que part la démarche poétique pour atteindre au co-naître (naître avec connaissance), lieu de la métamorphose (comme chez Mallarmé, dans «Igitur»), qui tient du hasard; il en est de même, selon Valéry, de la création artistique, qui est un drame, au cours duquel se manifestent, successivement, la conscience dépouillée, la conscience étonnée, la conscience détachée, et, enfin, «l'autre vie», «le moi le plus nu» et «inqualifiable». ⁷

L'état de conscience dépouillée, qui nous concerne plus particulièrement, est fait, selon Valéry, de langueur, de solitude, d'abandon, d'irrésolution, de division de l'être, d'attente, d'énigme, d'absence, de rêve et de songe, de chaos, d'indétermination, de contraintes.⁸ C'est un temps de quasi-folie, une condition inhumaine, «car, dit Valéry, c'est une limite d'un monde qu'une vérité de cette espèce; il n'est pas permis de s'y établir. *Rien de si pur ne peut coexister avec les conditions de la vie*».⁹

C'est le temps de l'affranchissement de l'habitude et des conventions, pendant lequel on réalise la relativité des choses, temps de la remontée à l'origine, c'est-à-dire à la génération de l'oeuvre, où le poète découvre la communauté des esprits et leur similitude. Ajoutons que c'est à l'absence d'identité de soi, à l'anonymat, à la solitude, au dédoublement, à l'absence de toute qualification que l'oeuvre, selon Valéry, doit d'être «oeuvre de personne», un «être sans visage», une oeuvre d'origine.¹⁰

Le cheminement créateur suit donc les étapes de l'expérience de l'auteur, et l'oeuvre n'acquiert ses attributs indispensables d'universalité, d'atemporalité et d'unité que parce qu'ils ont été vécus et éprouvés par l'auteur. D'ailleurs, pour Valéry, l'oeuvre ne dit pas autre chose que sa génération.

Nous verrons que, pour Blanchot également, l'oeuvre dit l'expérience de sa création, de même que, pour Bataille, l'état de création ne peut être communiqué que par la description des conditions qui permettent l'accès à cet état particulier, ces conditions constituant le fondement de l'émotion littéraire.

Pour Artaud, la création est une nécessité d'être

Si, pour Valéry, l'oeuvre procède de «l'impossible non-être», pour Antonin Artaud, la création de l'oeuvre, issue de la nécessité d'être, est «cruelle» parce qu'elle arrache au repos : «Le dieu caché, quand il crée, dit Artaud, obéit à la nécessité cruelle de la création qui lui est imposée à lui-même et il ne peut pas ne pas créer».¹¹

C'est dans le texte qui décrit «l'état de conscience du mal» que nous trouvons «l'éclosion de la Forme» créatrice.

Les étapes de l'expérience d'une «pensée qui se cherche dans un nouvel espace» sont les suivantes : Effritement de la pensée, termes privés de leurs sens / crucifiement où l'âme se perd / vie nouvelle, malédiction / éclosion d'une Forme et adaptation des humeurs à la virtualité d'un discours sans durée, étalon d'un néant qui s'ignore.¹²

Il est remarquable que, dans tous les «états de conscience» décrits par Artaud dans «L'ombilic des Limbes», «Fragment d'un Journal d'Enfer», et «L'Art et la Mort», le premier temps soit marqué par «un effritement cotonneux et un sentiment de vide, de néant effilé ou d'absence de volume». C'est là un état de manque, qui s'accompagne d'un sentiment d'égaré, de solitude, de peur, voire d'épouvante, de terreur et de panique, de distillation des viscères et de menace extra-humaine.

Artaud, qui s'oppose à la conception «art d'un côté, vie de l'autre», qui ironise sur ceux qui «ont des points de repère», c'est-à-dire ceux pour qui les mots ont un sens, évoque avec insistance, en plus d'un ouvrage, ces moments de déperdition de soi, de dépossession de soi, de chute de soi ou de l'esprit, d'absence du monde, de dessaisissement, d'une distance qui sépare de soi, qui permet d'aller jusqu'au bout de soi et de distinguer le SOI et le MOI.

Témoignages précieux pour le sujet qui nous occupe, et qui fait état de la rupture de tout, de sidération de l'esprit qui, dans un cri, fait dire au poète que le mal est antérieur à lui-même, et qu'il est *séparé* de son être.

Indisposition, extrême solitude, en suspens, sensibilité suspendue, vacance de l'être, toutes attaches vitales coupées, sans pensée phénoménale — sont les termes qu'emploie Artaud pour décrire l'état particulier de la création, qu'il définit par un mot : «Je suis en disponibilité de poésie».^{12 et 13}

L'effort pour sortir de l'état de néant arrêté, la possibilité de disposer d'une «masse d'esprit devenue virtualité», permet une «germination virtuelle». On peut, alors, songer à SE REFAIRE, et, armé d'un langage nu, transgresser les limites ordinaires de l'art et de la parole, attendre l'avènement d'une poésie sans formes et sans textes, afin de substituer une «culture des signes» à une culture des mots, et

d'atteindre l'espace d'une liberté qui serait l'attribut majeur de l'imaginaire.¹⁴

Le «manque de l'être» de Blanchot

C'est principalement dans *Le livre à venir* (d'où les thèmes qui vont suivre, ont été tirés) que Maurice Blanchot a défini sa conception du phénomène de la créativité littéraire.

Selon Blanchot, l'oeuvre est «en souci de son origine». Dans l'espace littéraire, l'écrivain est «pure absence de lui-même, pure oisiveté» et *devient personne* pour accueillir son destin». S'impersonnalisant par l'art, qui est impersonnel, il devient «un moi sans moi».

Blanchot décrit ainsi l'écrivain : homme sans particularités, tombé hors du monde, être séparé des autres, du monde et de lui-même, étranger, libéré de soi, à l'épreuve de l'éparpillement et de la dispersion, être qui se condamne à la perte de son existence propre, à l'abandon de ses ressources de vie, être qui devient personne pour accueillir son mandat. Lieu vide et animé où retentit l'appel de l'oeuvre, lieu de neutralité impersonnelle, du dépouillement, de la désappropriation et de la dépossession de soi. Le lieu où, dit Blanchot, «l'être, ce n'est pas l'être, c'est le manque de l'être». LE lieu du malheur de perdre le pouvoir de dire «JE», le lieu du «JE sans nom», du «IL» sans identité, le lieu vide «où parle le désœuvrement d'une parole vide», un vide qui se fait parole «dans l'intimité ouverte de celui qui disparaît». Le lieu enfin de l'extrême solitude, une solitude telle que, sans rompre avec elle, s'exprime le désir de pouvoir entrer dans la communauté.

Alors, s'opère ce que Blanchot appelle «la transformation redoutable», c'est-à-dire la descente vers la présence *anonyme*, le passage du temps à l'espace et du chant réel au chant imaginaire, l'ouverture à toutes les possibilités, l'écoute de l'inouï, et du chant insolite, bref le Chant des Sirènes.

Un tel espace, propre au récit et à l'oeuvre, désigné par les sentiments, devance le pouvoir de communiquer. Sans hasard et sans détermination, il répond à une nécessité de rapports «purs, légers et libres», dans un mouvement qui

rassemble les divers moments de la formation de l'oeuvre, dans la recherche d'une unité nouvelle. Cet espace détache l'existence d'elle-même et la rend significative.

Ainsi, pour Blanchot, c'est lorsque «l'être se détache de lui-même», s'expose à cette sorte de mort, devient «la disparition qui s'accomplit en (sa) parole», que commence la tâche créatrice.

Il est indispensable que l'écrivain soit un «être problématique» livré à l'espace de l'impersonnalité, de l'indétermination, du dépouillement et du vide, pour que l'oeuvre devienne impersonnelle et anonyme, hors du réel, sans présent, en un espace inconnu : celui de l'absence.

Il y a, donc, entre l'oeuvre et son auteur, identité du devenir, ce qui fait dire à Blanchot que l'oeuvre demande que l'homme qui écrit devienne autre et vive l'expérience de ce qu'elle sera. Elle qui est exil, ne fait-elle pas de l'écrivain «l'errant, le toujours égaré, l'étranger, dans l'écart, exilé de la cité»?¹⁵

L'écriture ontologique

Si on veut bien tenir compte des témoignages de Valéry, d'Artaud et de Blanchot, force est de dire que l'écriture a un caractère ontologique : rien ne peut être en effet créé qui n'ait été vécu, au niveau même de ce qui rend l'oeuvre atemporelle, la situe, si on peut dire, hors de l'espace, lui assure pérennité et unité.

On conçoit aisément combien une telle existence peut être éprouvante et à quel point elle peut paraître, à celui qui la vit, côtoyer la folie. Ce n'est que par petits pas que s'opère le cheminement et par bribes que se livre le témoignage de l'épreuve, à travers l'anecdote, l'évocation d'êtres et d'objets qui concourent tous à faire éprouver au lecteur, le plus souvent à son insu, ce que fut l'expérience du non-temps, du non-espace, de l'unité, *vécus* par instants.

De plus, la créativité, telle qu'elle est conçue de nos jours, souhaite, comme la foi religieuse, fonder un comportement éthique et rendre, pour employer l'expression de Mircea Eliade, «une existence créatrice de valeurs». Notons, à ce propos, que, pour Eliade également, l'accès à la spiritualité comporte toujours la mort à la condition hu-

maine profane, suivie d'une nouvelle naissance. De même, nous avons vu que pour Diderot, Rousseau, Valéry, Artaud et Blanchot, l'accès à l'oeuvre suppose une dépossession de soi, à laquelle succède une métamorphose qui permet le passage du langage commun au langage créateur, c'est-à-dire susceptible d'affranchir le lecteur, fût-ce dans l'instant, du conditionnement spatio-temporel.

Poètes et écrivains s'accordent, au sujet de la problématique de la créativité, à reconnaître un dégageant provisoire du monde, qui impose le renoncement à l'identité sociale et suppose l'accès à un état d'impersonnalité, à partir de quoi il peut y avoir émergence d'un langage particulier pourvu des attributs reconnus habituellement à la transcendance. D'où le sentiment, éprouvé par de nombreux auteurs, que l'entrée en écriture correspond à une entrée en religion.

Comme dans le récit mytique, la situation singulière se transforme en situation exemplaire : «Créer, dit Eliade, c'est refaire le Monde (le Monde dût-il se réduire à une modeste cabane, à un humble outil...), à un poème». D'ailleurs, se vouloir autre, dit Eliade, est une attitude religieuse. C'est se forger, par le sacrifice, une condition inhumaine, par l'enseignement d'une langue secrète.¹⁶

«Le Monde, dit encore Eliade à ce propos, se révèle en tant que langage.» Et Eliade de poursuivre : «La création poétique, comme le mythe cosmogonique, réalise le passage exemplaire du virtuel au formel (...) et permet de *vivre l'universel*».¹⁷

Il est remarquable que le thème de l'occultation du moi figure, sous une forme métaphorique, dans presque tous les poèmes de Valéry, d'Artaud, dans les moments privilégiés de Proust, dans la «Somme athéologique» de Bataille et dans la descente en profondeur du phénomène créateur de Blanchot, de même qu'il est apparu, si dramatiquement, dans l'oeuvre de Mallarmé.

Nous n'avons pas, ici, à essayer de voir ce qu'une telle tentative d'abolition de toute image du Moi peut avoir d'illusoire. Nous devons nous limiter à la connaissance de son dessein, qui est d'assurer le passage d'un mode d'être et de sentir à un autre, universel et intemporel. Et cela par l'imposition d'épreuves purificatrices quasiment inhu-

maines. En particulier l'occultation du Moi, procédé destiné à faire le vide en soi, afin de vivre l'expérience de l'anonymat dont sera dotée l'oeuvre elle-même.

À la question que nous nous étions posée au début, à savoir : comment se fait-il qu'un langage quotidien se transforme en un langage qui porte en lui un message universel et échappant aux contingences historiques, en dépit du fait que ce qu'il évoque relève de la réalité la plus banale?

Nous avons essayé de répondre en constatant :

— que cette transformation linguistique, susceptible de faire d'un documentaire ou d'un roman policier un chef-d'oeuvre littéraire, ne s'opère pas à froid, mais qu'elle exige un changement subjectif de statut;

— que ce statut est celui de l'état poétique lui-même, état autonome et spécifique (comme le sont l'état religieux et l'état amoureux, qui, peut-être, relèvent de lui);

— que cet état CHANGE, à la fois, le statut du sujet écrivant et la vision de l'objet, lequel est perçu, alors, hors des catégories spatio-temporelles, et soumis à un régime unitaire qui établit un rapport d'identité entre sujet et objet;

— que la condition d'abstraction et l'avènement à l'exemplarité de l'objet supposent que le sujet écrivant lui-même en éprouve l'expérience;

— que celui-ci n'y parvient qu'en se rendant, volontairement, et lucidement, absent d'un univers social qui le détermine et le situe, et en *vivant* l'expérience du non-temps et du non-espace, qui est celui de la vie intellectuelle et de la vie affective;

— que cette expérience (possible dans un instant sans durée) se dégage d'un texte qui ne la dit pas expressément;

— que cette expérience est celle des limites, au-delà desquelles la folie se laisse pressentir : Antonin Arthaud a payé de sa raison et de sa vie la tentative de vouloir la vivre dans la continuité de la vie;

— que la dichotomie vie collective/vocation constitue la problématique à partir de laquelle seulement peut être abordé le phénomène créateur, puisque l'occultation du moi, en particulier, en est une des conditions essentielles;

— qu'enfin cette expérience est celle du non-être pour Valéry, de l'impossible pour Bataille, de la neutralité pour Blanchot, du néant pour Artaud. Elle est l'expérience de la transcendance par les voies de la créativité artistique. Elle n'a d'autre réalité que celle du cheminement qui conduit à l'apparition de l'oeuvre. Elle est sans espérance. Elle débouche sur la vacuité dont le concept domine dans les domaines de la peinture et de la littérature modernes. Elle entretient le climat désertique d'une foi sans objet qui tente d'édifier sa propre éthique. Par le moyen de l'oeuvre d'art, elle a le pouvoir de doter la vie de la transcendance qui lui fait défaut.

Notes

1. Maurice Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, 1949, dernier chapitre: «La Littérature et le droit à la mort», pp. 329 à 331.
2. Henri Arvon, *La philosophie allemande*, Seghers, 1970, pp. 154-158.
3. *Dictionnaire philosophique*, PUF, 1962, p. 388.
4. Michel Foucault, *Introduction à l'archéologie du savoir*, Gallimard.
5. Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, Gallimard, Pléiade, 1951, pp. 1006, 1013, 1037, 1041 à 1057, *Le Neveu de Rameau*, *ibid.*, p. 455, *Entretiens sur le fils naturel*, Édition Garnier, 1968, pp. 97 et 98, *De la Poésie dramatique*, *ibid.*, pp. 199, 239, 263.
6. Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Le Livre de Poche, 1965, pp. 29, 111, 135, 160, 166.
7. Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Idées, en particulier pp. 75 à 94.

8. Paul Valéry, in *Poèmes : La Jeune Parque* (vers 1 à 17), *Les Pas, Aurore, Fragments du Narcisse* (vers 1 à 17). *Le Cimetière marin* (str. 8), ainsi que dans : *Cours de poésie*, Introduction (v. note 7), pp. 13, 14, 15, 38, 135.
9. Paul Valéry, *Oeuvres*, Gallimard, Pléiade, vol. 1, p. 1275.
10. Paul Valéry, Introduction (note 7), pp. 87, 88; *Moralités* (édition de 1931), p. 15.
11. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1971, p. 155.
12. Antonin Artaud, «Fragments d'un journal d'enfer», in *L'Ombilic des limbes*, Gallimard, 1968, pp. 99, 119, 123.
13. Antonin Artaud, «Le Pèse-nerfs», *ibid.*, pp. 106, 107, 92, 113, 87, 88, 114. Correspondance avec Jacques Rivière, *ibid.*, *Le théâtre et son double* (note 11), p. 118, «L'Art et la Mort», in *L'Ombilic des limbes*, p. 132.
14. Antonin Artaud, «Le Pèse-nerfs», *ibid.*, p. 103.
15. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, 1971, particulièrement les pages 56-67, 147-193, 303-316, 322-345.
16. Mircea Eliade, «Prestige du mythe cosmogonique», *Diogène*, n° 23, 1958, pp. 17 et 51; *Le sacré et le profane*, Gallimard, Idées, 1965, pp. 158 à 173.
17. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Idées, 1963, p. 174; *Le sacré et le profane*, Gallimard, Idées, 1965, pp. 152, 164, 178, 179.