

Jean Raine et Cobra : autour du cinéma expérimental et abstrait

CATHERINE DAEMS

Résumé

Dans ces quelques lignes, on essaiera de tracer la trajectoire de Jean Raine, poète et peintre surréaliste, au sein du groupe COBRA, ainsi que dévoiler l'ambiguïté de rapport avec le groupe. Malgré une certaine hostilité envers Dotremont, grâce à l'amitié qui le lie à Alechinsky, Raine contribue à la dernière livraison de COBRA. On montrera comment la collaboration avec le groupe se perçoit dans ses productions de cinéma expérimental, dans lesquelles Raine développe les préoccupations typiques de COBRA : l'intégration de la dimension temporelle dans l'espace de la toile.

Mots-clés : *littérature belge, surréalisme, COBRA, cinéma expérimental, Raine*

Abstract

In these lines, we will attempt to portray the career of Jean Raine, a surrealist poet and painter within the COBRA group, and also to reveal the ambiguity of his relationship with the group. In spite of a certain hostility towards Dotremont, owing to his friendship with Alechinsky, Raine contributes to the publication of COBRA's final issue. It will be shown how his collaboration with the group can be perceived in his experimental cinema productions, in which Raine develops COBRA's typical preoccupations: the integration of the temporal dimension into the space of the canvas.

Keywords: *Belgian literature, surrealism, COBRA, experimental cinema*

Jean Raine a été peintre, poète, cinéaste – mais aussi psychologue, et administrateur du Club Antonin Artaud,¹ une institution thérapeutique qu'il avait fondée. « *Il aurait fait* », comme l'écrit son ami Pierre Alechinsky², « *un grand médecin [...] un grand peintre [...] un grand penseur [...] un grand cinéaste* », etc. L'examen de sa biographie, de sa correspondance, et de l'ensemble d'archives déposé aux Archives et

¹ Sur un constat de carence de la fonction thérapeutique des séjours en hôpital psychiatrique, un trio issu à divers titres de la fameuse « salle 40 » de l'Hôpital Brugmann, fonde le Club Antonin Artaud. Ce trio est formé de l'ancien patient qu'est Jean Raine, de l'infirmière Sanky Rolin-Hymans, qui deviendra sa troisième épouse, et du psychiatre Bradfer.

² Dans Jean Raine, *Le Temps du verbe*, postface de Pierre Alechinsky, Caen, L'Échoppe, 1992, p. 47.

Musée de la Littérature forcent pourtant à conclure qu'il aura été, plus que tout autre chose, une victime de l'alcool, au point que ses autres qualités semblent pâlir au vu de celle-là.

De ce malheur, de sa position de victime, il parle abondamment, en artiste, et de manière frappante, dans nombre de ses écrits : *L'Enfer de la phobie*, *Journal d'un délirium*, pour citer quelques titres parlants. Après avoir été cinéaste au début de sa vie, il deviendra sujet de film dans deux réalisations qui mettent en exergue, selon ses propres dires, « *la vie telle qu'elle nous rend fous* ».

Néanmoins, c'est bien de cinéma, et de cinéma expérimental en pleine époque Cobra que nous parlerons ici, époque qui illustre les propos de Pierre Alechinsky, puisque de multiples voies sont alors ouvertes pour le jeune homme merveilleusement doué, intelligent et sensible qu'est Jean Raine.

Pendant ces années, le cinéma, art encore neuf, à peine installé dans le « parlant », est un champ d'expérimentation alléchant. Par essence, il porte aux collaborations inter-spécialistes ainsi qu'à l'intégration de la dimension temporelle dans l'espace de la toile, par le biais du mouvement, – deux préoccupations typiques de la création dans Cobra. Enfin, le cinéma dit « pur », « abstrait » ou « expérimental » développe alors des facettes qui cesseront d'être considérées comme nouvelles ou prometteuses par la suite mais qui reflètent, comme le dit le cinéaste Hans Richter, « les problèmes et les joies de l'art moderne »³.

Jean Raine, comme le cinéma expérimental, négligés aujourd'hui parce que leur futur n'a pas correspondu à ce qu'ils promettaient d'être, ont sans doute chacun constitué d'importants apports à la construction du langage plastique de Cobra.

L'ambiguïté du rapport à Cobra

Difficile d'évoquer Cobra avec lucidité, de raconter Cobra en restant fidèle à ce que fut Cobra, mais d'abord de comprendre ce qui s'est passé et comment ce « lien souple⁴ » entre artistes expérimentaux de trois capitales européennes a pu se créer, s'entretenir et créer un véritable mouvement, puis se défaire en trois années d'après-guerre.

La seule chose dont on soit vraiment sûr est que durant ces trois années turbulentes, ont paru non seulement la revue « Cobra » mais encore celle du « petit

³ Dans une lettre à Jean Raine, en 1951 ou 1952, classée ML 8501/201, dans le fonds Jean Raine.

⁴ Tel que le définit Christian Dotremont dans l'en-tête de Cobra (n°2).

Cobra » et du « tout petit Cobra » ; ont vu le jour des dizaines d'expositions collectives nationales et un certain nombre d'expositions internationales, et que le mouvement a donné lieu à des « rencontres » à Bregnerod, autrement dit à une activité débordante et collective, alors que les artistes, une bonne partie d'entre eux étant très jeunes, vivaient dans une précarité qui aurait dû rendre la plupart de ces activités impossibles.

Entre 1947 et 1951, presque toutes les lettres de Luc Zangrie-de Heusch⁵ à son ami Jean Raine et à l'épouse de celui-ci, Nadine Bellaigue, commencent par la question pathétique « *Mangez-vous ?* », à laquelle il ajoute par exemple : « *Dès que je pourrai sortir, j'emprunterai 1000 frs. à d'Urs, que je vous ferai parvenir d'urgence.* » Vers 1950, on trouve dans un envoi à Nadine :

Quelle lettre terrible tu m'envoies, et dans quelle misère tu nous trouves tous ! Storck n'a plus de sous, le propriétaire nous fait –au Marais⁶– un procès pour nous foutre à la porte [...]. Pierre revient sans argent du Danemark, son père est malade (sans fric) en Suisse et je passe mille tracas quotidiens. [...] Ta lettre me serre le cœur. Storck veut vous envoyer un peu d'argent mais il cherche un messageur.⁷

Christian Dotremont évoque dans *Cobraland*⁸ :

Pas de fauteuil ! Pas de téléphone ! Pas d'automobile ! Mon vélo dans la cour. La misère de Cobra, le contraste entre cette misère et cette vitalité que nous avons, le contraste entre cette vieille maison délabrée et les peintures, les dessins vifs, violemment colorés..

Une telle activité, un tel nombre de jeunes gens se côtoyant sur la seule base d'une communauté d'esprit, sans aucun confort, ne pouvaient qu'engendrer des conflits, des tensions, des rancœurs, un épuisement.

En réalité, les derniers numéros de Cobra ont paru dans un certain désordre, qui marquait l'essoufflement du projet. Le numéro double 8-9 n'a pas paru du tout. Pierre Alechinsky et Jean Raine ont beaucoup contribué à la dernière livraison, se plaignant d'ailleurs de devoir s'occuper seuls de sa mise en oeuvre. Jean Raine, qui avait beaucoup de contacts avec le monde du cinéma danois, se charge de traduire l'introduction au numéro 10 fait par Erik Thommesen ; s'inquiète de la signature de Brian Martinoir dans

⁵ Luc de Heusch s'était choisi Zangrie comme pseudonyme mais il dut y renoncer. Pendant les années Cobra, il signe presque toujours Zangrie ; par la suite il redevient De Heusch, qu'il écrit presque toujours sans la particule.

⁶ Il s'agit du 80, rue du Marais, à Bruxelles, maison communautaire et atelier qui devait servir d'adresse à «Cobra-films» et à «Cobra-centre de recherche».

⁷ ML 8501/66/66. Il s'agit de Pierre Alechinsky et d'Henri Storck.

⁸ *Cobraland*, Christian Dotremont, Bruxelles, La Pierre d'Alun, coll. La Petite Pierre, p. 167.

la revue, soutenant son texte mais suggérant qu'il donne plutôt un pseudonyme, bref, prend des responsabilités d'éditeur de la revue. Si l'on ne peut pas reconstituer Cobra sans la magistrale énergie de Dotremont, on se tromperait également en l'imaginant seul aux commandes, surtout en ce qui concerne les derniers numéros de la publication pour lesquels il avoue ne s'être occupé de rien.

Le numéro 80 de la rue du Marais, qui fait office de maison communautaire et d'atelier à de nombreux membres bruxellois de Cobra, figure sur les en-tête de papier à lettre comme siège de « Cobra-films » et du « Centre de recherche » de Cobra. Les autres activités Cobra sont basées chez Dotremont. Or celui-ci déclare « *J'ai travaillé très fort – avec l'aide d'Alechinsky – pour que les Ateliers du Marais aient des activités liées à celles de Cobra. Mais les Ateliers du Marais, ce n'était pas Cobra, c'étaient les Ateliers du Marais et ils ont exposé à cette époque sous ce nom au Palais des Beaux-Arts sans nous inviter à exposer.* » Même si c'est vrai au sens propre, en disant cela, il laisse penser que Cobra n'avait réellement d'autre adresse que la sienne, rue de la Paille. Et là peut-être, comme le dit cet autre ancien Cobra, Florent Welles⁹, Dotremont raconte-t-il l'histoire en faisant « *tout tourner autour de lui* ». ¹⁰ Ces mises à l'écart ou maladroites de Dotremont, mêlées au succès rencontré par quelques artistes Cobra alors que les autres sont restés dans l'ombre, ont pu générer parfois beaucoup d'amertume.

L'ambiguïté à l'égard de l'expérience Cobra éclate en tout cas dans la correspondance et les écrits de Jean Raine : amertume et fierté ; critique virulente, désir d'être intégré plus systématiquement à la bande des artistes de Cobra, dont il a, d'ailleurs, fait partie. En 1978, alors qu'il cherche surtout à trouver des marchands de tableaux susceptibles de le sortir enfin de l'anonymat, Jean Raine écrit à Dotremont : « *Ne serai-je qu'une verrue de Cobra ? On m'expose parfois, on me cite selon le temps qu'il fait, on m'ignore quand cela arrange, bref, je redeviens surréaliste.* » Il est vrai qu'Alechinsky aura lui aussi, pendant longtemps, eu du mal à se faire reconnaître et exposer comme artiste de Cobra.¹¹

Par rapport à Christian Dotremont, l'ambiguïté se mue ensuite en franche hostilité, sans que l'on sache bien pourquoi. Ainsi, Raine écrit à Tom Gutt en 1979 : « *Dotremont était un ennemi comme Monseigneur Lefèbvre* ». Déjà en 1957, Luc De

⁹ Par ailleurs, à propos de Florent Welles, Jean Raine accusera Cobra d'avoir eu « besoin de ses prolétaires de service » (dans *Lieux de peinture*, écrit en 1985, paru dans *Jean Raine en effet*, Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Éditions Michel Chomarat, 1991).

¹⁰ Dans une lettre à Jean Raine, à propos de la brochure publiée pour les vingt ans de Cobra.

¹¹ En 1981, Alechinsky fait remarquer dans une lettre à Jean Raine, qu'il a lui aussi été exclu de la partie Cobra strictement historique de toutes les « récentes expo à grand spectacle : à Cologne, à Beaubourg, (*Paris-Paris 1937-1957*).

Heusch évoque le problème sans aménité : « *Le père Dotremont (celui qui est riche) me réclame avec insistance la photo qui a servi au générique.* »¹² À Thomas Owen qui lui demande en 1979 un article sur les Ateliers du Marais, Jean Raine répond : « *le Marais fut une véritable pétaudière* ». À Patrick Poivre d'Arvor, en 1982, il grogne tout simplement qu'il a été « *récupéré par Cobra contre sa volonté* ». Pour lui mettre du baume au cœur, son ami Sergio Dangelo fulmine contre « *les petits et grands salauds de Cobra* ». Enfin, entre 1976 et 1986 : à l'occasion d'une émission de télévision, il parle du « *mal-être des Zao Waouki, des Michaux, des Dotremont [...] le tissu de leurs contradictions, [...] leur débile voracité de circonscrire le monde et de nous l'aliéner dans leur schizophrénie.* »

Cette agressivité n'a pas toujours existé. En 1973, c'est manifestement un compliment que Jean Raine adresse au peintre italien Alberto Oldoino en s'exclamant face à ses tableaux : « *vous êtes un Cobra* ». À René Déroutille, le critique et ami, Raine se décrit, en 1976, comme « *surréaliste et peintre du mouvement Cobra* », ce qui vaut beaucoup mieux que ces « *peintres pop et néoréalistes* ». En 1977, lorsque le journaliste Christian Bussy présente Jean Raine comme le « *plus fidèle disciple de Cobra* », il veut également lui être agréable.

En 1978, un galeriste de Caracas, qui vient d'exposer Appel puis Corneille et désire monter une exposition Cobra assez conséquente, demande à Joseph Noiret les noms de plasticiens à rassembler pour la circonstance. Lorsque Noiret évoque Raine, Vandercam et Hoebøer dans ce contexte, ce n'est sûrement pas, là encore, pour le « *récupérer contre sa volonté* » mais bien pour le favoriser que Noiret inclut Jean Raine.

1978 aura-t-il été une année charnière, marquant le tournant entre l'adhésion à Cobra et le refus d'en être ou d'en avoir été ? C'est l'année où Dotremont renie, presque en passant, son origine surréaliste en déclarant, à l'occasion des trente ans de Cobra : « [...] *Cobra est encore moins surréaliste – en fait – qu'expressionniste, Cobra agit même souvent à l'opposé des surréalistes. L'humour de Cobra a trop de spontanéité, de violence, de tendresse, de sensualité, de fraîcheur pour être intellectualiste, pour être – d'une façon ou d'une autre – systématique.* »¹³ Un revirement rageur par rapport à la nature même de Cobra, à ce que l'on pourrait appeler son « *idéologie artistique* », semble avoir lieu simultanément dans le chef de Jean Raine qui, désormais, se revendiquera plus volontiers du surréalisme. Dans des textes de prose¹⁴, il devient méprisant : « *Jean Raine est-il Cobra ? Certes non car il se respecte.*

¹² ML 8501/66/97.

¹³ Cobra, qu'est-ce que c'est ? dans *Cobraland*, Christian Dotremont, Bruxelles, La Pierre d'Alun, coll. La Petite Pierre, p. 201.

¹⁴ Non datés !

Il se sait serpent mais pas à n'importe quel prix. Le surréalisme est son venin qu'il est capable de cracher dans les yeux de n'importe qui, à deux mètres. »

Cet autre extrait – et nous en resterons là – outre qu'il y est virulent, souligne encore cette indéfinition entre Cobra et le surréalisme, dans le chef des uns ou des autres¹⁵ :

Il était une bande de types murés dans leurs pays du Nord. [...] On se met à creuser le sol et on trouve des racines « populaires » auxquelles on se réfère pour justifier d'un art nouveau. Pauvre Cobra, un serpent du Nord qui n'aura jamais craché de venin. Pauvre paria pour donner l'apparence de la vie à ce serpent mort : Christian Dotremont : un résidu du surréalisme, une épave récupérée par Pierre Alechinsky, une thaumaturgie, une escopette de rigolade que beaucoup d'imbéciles ont prise au sérieux.

Jean Raine à Paris entre 1948 et 1951

Si l'on se reporte maintenant aux années de 1948 à 1951, quelles ont été la participation de Jean Raine à Cobra, son adéquation à ce mouvement ?

Dès 1946, il a choisi de vivre à Paris après avoir rencontré Henri Langlois, qui dirigeait alors la Cinémathèque Française (et sa première épouse, l'actrice Nadine Bellaigue). C'est donc à Paris que Raine se trouve pendant Cobra, même si, à partir de l'automne 1949, ses nombreux séjours à Bruxelles se passent presque tout entiers au Marais. Bénévole à la Cinémathèque jusqu'en 1961, tout en manquant du plus élémentaire confort et en allant jusqu'à souffrir parfois de la faim, Jean Raine y acquiert une culture cinématographique magistrale, et se passionne pour les avancées du cinéma expérimental, domaine dans lequel il va sans doute être le plus utile à Cobra, et c'est là qu'il se montrera le plus « en phase » avec la vie et les intérêts du roupe.

Son autre intérêt puissant de l'époque est la psychologie. Il entame des études et revêt parfois une casquette de psychanalyste pour certains amis. Ceux-ci lui adressent d'humbles lettres d'enfants perdus, transcrivent leurs rêves et le prient de les aider. La collaboration de Jean Raine à Cobra est également marquée par cette activité, qu'il liera, ainsi que le propose et le permet l'époque, à ses préoccupations cinématographiques.

¹⁵ Dina Hellemans (dans son article « Être ou ne pas être... surréaliste : coordonnées du surréalisme en Flandre » dans *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*, dir. Jean Weisgerber, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », p., 408) souligne les manipulations de Christian Dotremont à l'égard du surréalisme qui, dès le « *surréalisme révolutionnaire* », choisit d'utiliser cette étiquette tout en se démarquant de ceux qu'il nomme les « vieux » surréalistes.

Bouleversement radical des consciences

Dès 1947, Dotremont est connu de Luc De Heusch, resté à Bruxelles, qui parle de lui à Jean Raine dans plusieurs lettres. De Heusch est manifestement en quête d'un engagement politique qui leur permettrait, à Jean Raine et à lui, d'œuvrer au « bouleversement radical des consciences » que ces années d'après-guerre semblent à la fois nécessiter et rendre possible. Dès l'abord, la « révolution » à laquelle veut participer De Heusch, souhaite auquel il associe son interlocuteur, n'est pas tant sociale et politique qu'essentiellement culturelle. Ce sont les *consciences* qu'il s'agit de changer. Et c'est par et avec la culture, ou l'art, que doit s'opérer leur « bouleversement radical ». Mais comme on le sait, l'harmonie entre engagement et avant-garde artistique est extrêmement délicate à mettre en œuvre, la gent politique ayant plutôt à cœur de canaliser le narcissisme de l'artiste, alors que les avant-gardes ont du mal à concevoir et œuvrer à un projet d'ensemble.

À propos d'une réunion du groupe surréaliste révolutionnaire à laquelle il vient d'assister, Luc De Heusch déclare le 7 novembre 1947, qu'il se « *désiste momentanément de tout mouvement culturel collectif* ». Comme raisons de ce refus, il invoque « *d'une part la moralité équivoque du personnage Dotremont, la confusion qui règne autour du concept poésie d'autre part...* ». On se souvient que Dotremont a, durant la guerre de 1940-1945, commencé par collaborer assez naïvement à une publication d'extrême droite. Il a ensuite été épinglé par les Surréalistes de la génération précédente pour avoir défendu et admiré Jean Cocteau (admiration partagée par les Cobra en général et Jean Raine en particulier). Enfin, l'engagement politique ferme, communiste, dont il ne tardera pas à être déçu, a pu également marquer d'équivoque son « personnage ». Quoiqu'il en soit, Luc De Heusch se montre plus circonspect que lui, plus lucide aussi en l'occurrence, par rapport aux forces politiques en jeu à cette époque, et à la méfiance qu'il convient de garder face à l'union des prolétaires dans les domaines de la culture et de l'art. Quant à la confusion qui règne autour du concept de poésie on peut inférer, à partir de ce qui viendra ensuite, que lors de ces réunions politiques, on qualifie de poétique toute œuvre pour peu qu'elle soit réaliste.

En 1947 également, De Heusch a mené avec Henri Storck une enquête sur l'enfance délinquante, enquête qu'il dit l'avoir beaucoup marqué. *Il faudra des siècles pour désinfecter cette civilisation*, rugit-il, s'adressant à son ami. Puis, avec l'enthousiasme de la jeunesse : *Je te propose deux ans d'études, l'élaboration d'un plan précis d'éducation collective, un salut public de psychologie appliquée. Le 1^{er} janvier je m'installe à Paris et nous nous lançons dans une aventure telle que Breton n'en ait pu rêver. Aux armes, Jean Raine [...]*

Cette année-là, De Heusch quitte la gauche socialiste intellectuelle « *qui ne laisse aucune place à la conscience prolétarienne ou populaire* », et choisit de

s'inscrire au parti communiste, où se trouve « *notre toute dernière chance de secouer les esprits* ». Il ajoute « *tu sais le peu d'importance que j'attache en ce moment à une culture que la conscience prolétarienne n'est pas encore à même d'élaborer. Mais je suis d'accord avec Serge, Paul et toute une poignée d'amis pour protester contre les atteintes arbitraires à la liberté absolue d'éclosion de cette culture [...]* ». Dans ce contexte, il reprend contact avec Dotremont et les surréalistes révolutionnaires.

S'il persiste dans l'intention de garder ses distances par rapport à leurs activités collectives, il s'intéresse par contre à « *un point de leur programme qui me semble définir nos recherches communes : ne concevoir d'esthétique que comme « science des sensations »*. [...] En outre, selon lui, *le parti communiste belge ne s'oppose en aucune manière aux recherches de « laboratoire » de ce genre*. Comme on le voit, le parti communiste est pour lui un cadre dans lequel il aimerait évoluer mais à la condition expresse qu'il lui permette de persévérer dans ses recherches et ses pratiques esthétiques. L'expression « nos recherches communes » laisse entrevoir un travail d'élaboration et d'investigation entrepris avec Jean Raine bien avant Cobra et qui, simplement, semblera aller provisoirement dans le même sens.

La proximité avec le Parti communiste, l'espoir mis en lui, seront de très courte durée puisqu'en octobre 1949, Christian Dotremont et Pierre Alechinsky, qui viennent de se rencontrer, en démissionnent de concert. Or Cobra est déjà en plein essor, ayant publié les numéros 3 et 4 qui s'inscrivent encore dans la nébuleuse communiste. Lorsque Dotremont et Alechinsky quittent le Parti, il s'agit surtout, pour eux, de refuser le « réalisme social » (ses promoteurs les traitent d'ailleurs en ennemis de la révolution et du peuple). Alechinsky tout particulièrement montre à cet égard un écoeurement dont il ne se départira plus et qu'il étend progressivement, mais avec une conviction de plus en plus affirmée, à tout réalisme.¹⁶ Le mouvement Cobra ne cesse de poursuivre ses recherches et d'affiner sa perception de lui-même tout en avançant. L'opposition au réalisme, avec la base politique sur laquelle elle s'est déclarée, est sans conteste un des moteurs du mouvement Cobra, et ce n'est qu'après la publication du n°4 qu'il quitte enfin sa chrysalide proprement politique.

Les phrases suivantes résonnent en effet comme des déclarations de manifeste. Il s'agit de la lettre de démission au Parti qu'envoie Pierre Alechinsky à Fernand Lefèvre.

Nous voulons retrouver un art spontané qui soit à l'abri d'une illustration. [...] La peinture est un risque avec lequel on vit. Ce n'est pas la réalisation plus ou moins habile d'une image virtuelle. [...] Pourquoi voulez-vous faire de la peinture une imagerie

¹⁶ Il envoi copie à Jean Raine de sa lettre de démission au Parti adressée originellement à Fernand Lefèvre. Cette copie est classée dans le fonds Jean Raine sous la cote ML 8501/3/4.

quotidienne de la vie extérieure, c'est nous simplifier le problème « manger l'œuf et cracher le jaune » comme dit Jean Raine.

Alechinsky dit par ailleurs de Serge Creuz qu'il « *admet facilement l'idée du retour au réalisme, il se compose une tête de blasé, et se retire du haut de ses pets* »

De Heusch et Raine avant Cobra

Luc De Heusch et Jean Raine fourmillent de projets multiples et foisonnants ; parmi eux l'obtention d'un diplôme universitaire – en ethnographie pour De Heusch, en psychologie pour Jean Raine ; les investigations dans leurs domaines respectifs ; la réalisation de films documentaires et de fiction ; l'écriture d'essais et études, de scénarios mais aussi de poésie, de théâtre, – ils entendent mêler l'art et la science. D'autre part, le cinéma qui en 1950 est encore scruté avec l'attention que l'on porte à un nouveau jouet, sur lequel se fondent espoirs et attentes, est l'occasion de fonder les collaborations d'un créateur d'image et d'un auteur de texte en une œuvre unique. Cette fusion obligatoire de deux arts par le cinéma est peut-être une des bases – inconsciente – de l'idée d'interspécialisme qui inspire Dotremont pour ses peintures-mots, dessins-mots et autres collaborations que Cobra développera entre texte et image.

À vingt ans, De Heusch et Raine peuvent déjà justifier d'un parcours dans les milieux de l'avant-garde artistique. Ils fréquentent Luc Haesaerts et André Thirifays, connaissent Henri Storeck avec qui ils vont l'un et l'autre travailler plusieurs fois, assistent aux mardis du cinéma chez les Thirifays, ont rencontré André Breton à Paris, ainsi que le Docteur Mabille, psychologue surréaliste et anarchiste, plein d'idées sur la manière de faire tourner le monde, et complètement hors norme dans le monde académique, comme en jugera Luc De Heusch bien plus tard – lorsqu'il fera partie lui-même de l'establishment universitaire. De Heusch et Raine sont également partis ensemble en expédition à Amsterdam, dès 1946, pour y rencontrer des artistes, dont certains vont s'intégrer à Cobra. S'ils ne sont pas précurseurs de Cobra, on les voit sur la crête de cette vague qui emporte l'époque, et dont les divers acteurs vont converger toujours en tourbillonnant vers un mouvement légèrement plus construit et certainement plus collectif, qui sera Cobra proprement dit.

Festival du film en 1949 et *Test du village*

Le Festival mondial du film et des beaux-arts de Belgique a lieu à Knokke du 18 juin au 10 juillet 1949. Comme le titre en est grandiloquent et comme il colle, par là-

même, à son époque ! Ce « mondial » surtout, qui doit lui avoir donné du panache alors, et semble si désuet à l'heure où la mondialisation est devenue un fléau. Dans le cadre de ce premier festival aura lieu le Festival international du film expérimental et poétique organisé par la Cinémathèque de Belgique, du 25 juin au 8 juillet. C'est là que « pour la première fois dans l'histoire du cinéma, 250 films expérimentaux seront projetés... Parmi eux, *Le Sang d'un poète*, de Jean Cocteau, *Dreams that money can buy*, de Hans Richter, *L'Âge d'or*, de Luis Buñuel, *La Nuit succède au crépuscule*,... La place du cinéma poétique y est assez importante.

Jean Raine participe d'assez loin à la programmation, en communiquant ses coups de cœur ; De Heusch est engagé pour travailler au décor du Festival qui a lieu au Casino de Knokke.

Les compères s'écrivent pour concevoir un décor fantastique ; ils veulent, entre autres, faire traîner des personnages de Delvaux dans les salles avec des rubans de films dépassant de leur poche, sonoriser un gémississement de femme, installer un village de sirènes, faire tourner des phénakistiscope et évoluer quelques silhouettes d'acteurs belges dans une grande glace sans tain, pendant qu'un petit garçon et une petite fille habillés en costumes de la kermesse héroïque montrent leur regard émerveillé ; le projet inclut aussi des filets de pêche tendus sur un aquarium, etc. Bref, un ensemble qui n'est pas sans se rapprocher d'une installation des années 1990. Une grande bibliothèque doit être équipée de lanternes magiques à la place des livres. Tout ceci évoque le pouvoir du cinéma, qui est en construction, et, par rebond, un questionnement par rapport au pouvoir du livre, alors que le monde est en train de se tourner vers l'image.

Pendant les années Cobra, outre l'écriture avec Henri Storek d'une brochure sur « Le film récréatif pour spectateurs juvéniles », de petits coups de main rémunérés pour l'organisation du Festival, et le travail bénévole à la Cinémathèque française, l'activité cinématographique de Jean Raine comporte surtout le tournage et la réalisation du « Test du village », documentaire basé sur un test caractérologique mis au point par le Docteur Pierre Mabile.

La préparation de ce documentaire de 42 minutes commence en mars 1950 mais la synchronisation et la sonorisation, qui en sont les dernières étapes, ne sont terminées qu'au printemps 1952. Il est vrai qu'entretemps, Jean Raine est devenu père d'un fils nommé Boris, qu'il va se séparer de Nadine Bellaigue, et que ses problèmes d'argent restent criants. Une liste de créanciers finançant le tournage inclut Jean Raine, la Cinémathèque française, le Docteur Mabile, le Comte d'Ursel, Nadine Bellaigue et « Grany » (grand-mère de Nadine). Malheureusement, Léonce Rigot, chef du service cinématographique de Bruxelles, qui venait d'accepter de prendre une partie du financement à la charge de son service, est victime d'un grave accident qui le rend

complètement indisponible pour la signature de ce financement pendant des mois. En outre, juste après la sortie du film, le Docteur Mabille décède inopinément. C'est lui, bien sûr, qui eût été le mieux à même d'assurer la diffusion du documentaire, au moins dans les milieux scientifiques. Ainsi, ajoutant à la misère dans laquelle il se débat, Jean Raine est-il confronté à une série de malchances dans sa première aventure cinématographique.

Le *Test du village* est un film scientifique de caractère délibérément didactique d'application de ce test d'investigation et de classification des structures caractérielles. Le rapport d'une projection stipule : *Ce film veut être un rapport filmé ; avec une scrupuleuse application et en excluant toute préoccupation artistique, il présente une série d'observations sur le comportement des sujets au cours d'une expérience commune. Cette bande est un exemple concret et intéressant de ce que la caméra peut apporter à l'investigation scientifique et à la diffusion des connaissances.*

On peut s'étonner de l'absence de toute préoccupation artistique dans le chef de Jean Raine. Par contre, très significative pour l'époque, est la remarque selon laquelle la caméra peut devenir un outil formidable pour la recherche scientifique. Selon Dotremont, le cinéma scientifique « *qui donne à voir l'invisible, qui par les jeux de l'échelle dépayse le visible et lui rend les prestiges et les puissances du jamais-vu* » « *arrache à la réalité les écailles que notre œil et notre manie de penser de haut lui ont mis* » - « *l'important est que le cinéaste scientifique ne prenne cependant pas fond sur la poésie, le cinéaste poète sur la connaissance sensible : il faut qu'ils se rencontrent, non qu'ils s'imitent.* »¹⁷ Présentant « *Le Test du village* » à l'occasion d'un hommage tardif à Mabille,¹⁸ Luc De Heusch souligne le caractère pionnier, expérimental de cette réalisation en précisant qu'il s'agit alors du premier film consacré au déroulement d'un examen scientifique de la personnalité humaine.

Aux sources de la créativité

Les Cobra, qui cherchent à remonter aux sources de la créativité humaine, creusent dans les profondeurs de l'inconscient pour en exhumer les figures fabuleuses, que l'on trouve dans les légendes, le folklore, les mythes. L'époque et le mouvement Cobra sont par ailleurs marqués en psychologie par l'étude des formes et de leur rôle dans la structuration, aussi appelée Gestalttheorie. Ainsi convergent les fondements de l'art de Cobra et les figures fabuleuses que produit l'inconscient individuel dans la spontanéité (sans le contrôle de la raison) figures qui doivent rejoindre les figures ou

¹⁷ Dans Cobra n°3 : Christian Dotremont, « Dans le plus grand secret, l'Institut national de cinématographie scientifique réalise un film sans précédent ».

¹⁸ À l'occasion d'une soirée d'hommage à Pierre Mabille.

formes de l'inconscient collectif des peuples primitifs.¹⁹ L'ensemble de ces productions faisant forme – toute production artistique faisant forme, nécessairement –, elles devront pouvoir être analysées et expliquées par la Gestalt, mais aussi parfois *suscitées* par elle.

En réalisant son premier film, Jean Raine produit, certes, un documentaire à caractère innovant et opère une première approche de la vie des formes. Pendant ce temps, il prépare également le film suivant, plus ambitieux, qui mêle plus étroitement la psychologie et la production artistique. Dès la fin du tournage du « Test du village », Jean Raine compte se consacrer à l'étude des formes picturales par le test « du gribouillage ²⁰ » en y soumettant des peintres comme Picasso, Miró, Chagall et d'autres, de manière à établir clairement un rapport entre leurs œuvres et le « gribouillage » produit dans le cadre du test.²¹ La Gestalt devrait donner quelques clefs de la création en mettant au jour la réalité et la permanence de certaines formes dans l'inconscient. Selon toute vraisemblance, dans le chef de Jean Raine, c'est là que réside le sel du projet. Dès le n°7 de Cobra, son texte « Le Rôle de la spirale dans le test du gribouillage » présente les modalités du test et l'analyse psychologique d'un gribouillage en spirale.

La spirale est évidemment la forme par excellence pour ce serpent enroulé sur lui-même qu'est le Cobra. Ainsi, le n° 7 de la publication, qui développe points et contrepoints de cette forme, peut-il se lire comme une véritable mise en abyme du mouvement Cobra. En regard du texte de Jean Raine, « Le Rôle de la spirale dans la cosmogonie du capitaine Christesco », de Dotremont, outre qu'il énonce que « tout est spirale dans le Monde », souligne le dialogue possible entre étude scientifique et fantaisie. Sous la forme de la spirale, on voit également reproduits un fossile, une espèce de bouclier sur le ventre d'Ubu par Jarry, et la photographie par Robert Robelus d'un escalier vu d'en haut.

Les formes et figures isolées par la psychologie (à la pointe en 1950 – c'est-à-dire la Gestalt) sont en quelque sorte légitimées pour les artistes de Cobra qu'anime un « désir tenace des sources ». ²² La science se fait ici gage de la sincérité de l'artiste. Le fait de retrouver certaines formes et figures dans des mythes et légendes de sociétés anciennes ou lointaines confirme encore leur justesse, leur ancrage dans l'humanité.

¹⁹ Comme on le voit dans cette optique, tout le travail de Cobra serait en quelque sorte une œuvre d'« exhumation ». C'est la raison pour laquelle, Jean Raine appellera par la suite son art du « subréalisme », production non pas de l'inconscient qui est de toute façon hors de notre atteinte, mais bien du subconscient, qui lui peut être exhumé, extrait des traces qu'il laisse, et reconstruit.

²⁰ Ce test a également été mis au point par le docteur Mabille.

²¹ Le retard considérable dans la réalisation du « Test du village », le décès de Mabille, ainsi que les dettes accumulées lors du premier tournage, sont vraisemblablement les raisons majeures de l'impossibilité de mener ce projet à bien.

²² Comme le dit Christian Dotremont en p. 12 du même numéro de *Cobra*.

Dans ce n°7,²³ l'autre texte de Jean Raine consiste en un exposé des plus récentes observations de la psychanalyse sur la formation des complexes d'Œdipe et de castration, sous le titre « La Mère terrible ». Le bois qui illustre cette figure castratrice, campée en haut de page et nous fixant, est particulièrement bien trouvé par Alechinsky qui s'est occupé très activement de la parution de ce numéro. Quelques pages plus loin, Luc Zangrie présente l'événement Cobra qu'a été le tournage de « Perséphone » premier (et à jamais unique) film du mouvement. Celui-ci met en scène des rêves ou cauchemars, des mythes, un zeste de magie ou de fantasmagorie, sur base précisément de la figure de la Mère terrible. Tournage légèrement précipité par l'annonce de la démolition du Château Goedler de la chaussée de Mons qui devait servir de cadre au film, après en avoir été la source d'inspiration.

Jean Raine introduit « Perséphone » dans le Petit Festival du film expérimental et abstrait, qu'il organise en 1951 :

Ce film présenté par l'Internationale des Artistes Expérimentaux « Cobra », est un poème dramatique dont la facture diffère considérablement des autres réalisations. Sur un fond de réalité où s'inscrit la trame, un récit dramatique se déroule, empruntant au monde du rêve le principe du dédoublement des personnages. Malgré sa fin dramatique, ce récit s'apparente étroitement au conte de fées dont il possède certaines qualités de fraîcheur et de magie naïve. Réalisation et production : Luc Zangrie. Poème de Jean Raine dit par Jacques Jeannot. Musique d'André Souris. Interprétation : Nadine Bellaigue, Catherine Romanette²⁴, Jean Soubeyran. Prises de vue : Fernand Tack. 22 min. sonore.

« Perséphone » a été préparé et tourné en 1950, soit au même moment que le « Test du village », ce qui explique le relatif manque d'implication de Jean Raine. Dans ses lettres, son épouse Nadine Bellaigue l'exhorte à la fois à se cramponner au « Test » et à ne pas négliger pour autant « Perséphone » dont il devait composer le commentaire ou fil narratif, qui finira par s'appeler « poème » dans le générique. On sait que Zangrie-De Heusch refusera par la suite que soit montrée cette première réalisation sous prétexte qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse très inaboutie ; Jean Raine continuera par contre à se déclarer satisfait de son texte.

Les premiers commentaires sur « Perséphone », en 1951, appuyent cette évaluation. Un certain Docteur Hubin (de Huy) écrit à Jean Raine :

Je n'ai goûté, dans ce film, que ce qui n'était pas cinématographique, c'est-à-dire, votre très beau poème et la musique de Souris. Je ne suis arrivé qu'à deviner le dessein de

²³ Au sommaire duquel Christian Dotremont signe également le texte que l'on peut considérer comme la lointaine matrice de ses logogrammes « Signification et sinification ».

²⁴ Devenue ensuite Catherine Samie et actuellement doyenne de la Comédie française.

l'auteur et j'ai été déçu par le romantisme désuet et le symbolisme obscur qui masquent la pensée de Zangrie.

Par ailleurs, peut-être ce demi-échec traduit-il un schisme entre les aspirations de de Heusch comme cinéaste et les bases esthétiques de Cobra. Plus tard en tout cas, en 1967, Alechinsky, resté très anti-réaliste, condamne en ces termes un film de De Heusch qu'il vient de voir. Ayant décrit : « *Des acteurs français jouent le rôle d'ouvriers liégeois noyés dans une figuration aux divers accents régionaux que traverse une Claire Goldschmidt pareille à elle-même. On entend de vrais bruits de porte quand on ferme les fausses, et des faux bruits de moteur pour le vrai camion* », il laisse tomber un diagnostic sans appel : *Beaucoup de prétention réaliste chez un rêveur qui ne rêve plus assez* ».

Après l'ensemble d'intuitions et d'inspirations qu'amenait le numéro 7, le numéro double 8-9 suivant en reste aux épreuves. Quant au n°10, qui clôture l'aventure de la revue, c'est une sorte d'apothéose théorique, axée autour de l'anti-réalisme au profit de la réalité et de l'abstrait, qui clarifie – définitivement, serait-on tenté de dire – la position des Cobra à l'égard de la création. Après quoi, ayant dit ce qu'ils avaient à dire, ou trouvé ce qu'ils avaient à trouver, les Cobra cesseront d'œuvrer ensemble.

Christian Dotremont clarifie dans « L'Expérience de Holbaek » :

ce qui nous sépare de tous ces gens « naturalistes », « réalistes » qui croient au ciel et « réalistes » qui n'y croient pas, « surréalistes » et j'en passe, c'est notre passion de la réalité ». « Donner à voir le plus possible de réalité avec le moins possible de peinture [...] donner à voir ce que la réalité elle-même ne donne pas à voir ».

Alechinsky, « Abstraction faite » : « *Le peintre qui sera en état de bataille, qui livrera bataille, libérant joyeusement son agressivité, nous donnera un éclat de cruauté plus spécifiquement pictural que s'il dispose dans la bataille qu'il a pensée, de faux soldats armés de fusils virtuels.* » « *On ne prévoit que dans le moment même de l'action. L'œuvre, l'élaboration picturale se déroule dans l'espace et dans le temps* ».

Dans « Le Temps de l'image », Michel Ragon évoque « *une force d'abstraction assez grande pour rejoindre le primitif représentant le soleil sous la forme d'une roue dentelée.* »

Et Brian Martinoir, dans « Le Crayon et l'objet » :

L'artiste est par vocation réaliste comme le paysan devant sa glèbe ; il croit en l'existence des formes, mais ne les connaît qu'incarnées. Peut-il seulement distinguer la prescience qui conduit sa main de la vie secrète qu'il sent palpiter dans sa matière. Celle-ci lui est toujours donnée, il lui reste à en dégager l'ordre.

Quant à Jean Raine, dans ce tribut à la théorie, son *Propos ayant pour objet le dessin* creuse les fondements de la spontanéité en art et établit une correspondance entre le mouvement du corps qui dessine, et la connaissance du monde à parcourir ; entre ce mouvement, et la forme préexistente que l'inconscient (ou subconscient, comme il le précisera par la suite) va retrouver. Au sujet de la ligne, premier élément du dessin, il écrit :

De toute façon, elle est un trajet, une aventure, une exploration, comme l'est dans le monde réel, une approche, une avance, un tâtonnement, un retrait. » « S'applique-t-elle à la reproduction d'un objet ? Elle cerne une forme pensée. Se libère-t-elle de ce souci ? Elle découvre en elle-même ses repères.

Tout ce qui touche à l'art abstrait

Historiquement, le numéro 10 ainsi que l'Exposition Internationale d'Art Expérimental, organisée par Dotremont et Alechinsky, doublée, elle, du Petit Festival du Film Expérimental et Abstrait mis sur pied par Jean Raine, marque la fin de Cobra.

Le panorama du cinéma expérimental et abstrait que propose Jean Raine en 1951 comprend tout d'abord des films sur l'art : le festival résonne en effet avec l'exposition d'art contemporain qu'il accompagne : films sur Kandinsky et sur Miro ; dessins animés du début du 20^{ème} siècle (ils sont parmi les premiers à avoir utilisé la technique de prise de vues image par image) ; films plus expérimentaux peints sur pellicule, qui sont des films sans caméra dont le réalisateur est d'abord un peintre qui cherche à « intégrer la durée dans sa peinture »²⁵.

C'est peut-être le point qui intéresse au plus haut degré Jean Raine à ce moment. « *Tout ce qui touche à l'art abstrait cinéma et peinture m'intéresse* », écrit-il²⁶ Comme on le voit, l'étanchéité entre la qualité de peintre à celle de cinéaste n'est pas encore acquise, bien loin de là. Dans une lettre de présentation du projet au Ministère des finances²⁷, Jean Raine va jusqu'à dire :

Les films que nous avons le désir de présenter dans le cadre de cette manifestation culturelle sont tous des œuvres réalisées par des peintres proches, par leurs tendances, de ceux qui sont représentés à l'exposition.²⁸

²⁵ Comme le dit Madeleine Quenault au sujet de Luigi Veronesi, dans son texte du même nom paru dans *Cobra* n°3. Luigi Veronesi est par ailleurs très bien représenté au Festival de 1951. Dans son introduction à *Film n°4* et *Film n°6*, Jean Raine redit de Veronesi qu'il s'agit d'un peintre « anxieux de faire du temps une dimension de la peinture ».

²⁶ Dans une lettre à Karl Otto Götz. ML 8509/21.

²⁷ ML 8509/27.

²⁸ C'est moi qui souligne.

Il souligne également, et très justement, la vocation du cinéma expérimental à se détourner d'une réalité trop réaliste, « *Destiné, semblait-il, à donner l'image la plus fidèle et la plus proche de la réalité le cinéma n'hésita pas, dès 1920, à se mettre au service des peintres qui s'en éloignaient le plus.* » De la sorte, mais sans inclure aucune dimension politique (contre le réalisme), contrairement à ce qu'aurait certainement fait Alechinsky, il étend au cinéma le débat sur la réalité qui n'a cessé d'agiter Cobra.

L'espoir qu'il caresse, ainsi qu'il l'écrit dans une lettre au cinéaste Hans Richter, est d'achever une thèse constituant une « *esquisse psychologique du climat collectif dans lequel est né le cinéma abstrait* ». À Norman McLaren, il évoque une « *étude sur le film abstrait et l'art expérimental en parallèle avec la vie des formes et la Gestalt.* » Le travail, qui aurait permis entre autres de déterminer dans quelle mesure il s'identifiait aux recherches de Cobra, pourtant terminé, ne sera malheureusement pas défendu ni rendu public²⁹.

Dans la filmographie de certains cinéastes expérimentaux (comme Veronesi par exemple) figurent des documentaires scientifiques. Ce type de cinéma cherche en effet à capter ce qui est invisible à l'œil nu, à trouver des techniques d'exposition efficaces des phénomènes étudiés, bref, à travailler et expérimenter directement sur la matière que représentent la pellicule, la lumière, le son, etc. Le programme du Festival détaille ces apports au cinéma expérimental des cinéastes qu'il présente bien qu'il n'inclue aucun documentaire scientifique. Il propose par contre des films axés sur les recherches sonores.

Enfin, la toute dernière approche expérimentale envisagée par le Festival est représentée par un film dont le contenu surtout justifie sa présence. Il s'agit d'*Images de la folie*, d'Enrico Fulchignoni, qui annonce l'émergence de l'art brut, mais aussi l'antipsychiatrie et la thérapie par l'expression artistique, auxquelles Jean Raine s'intéressera de très près quelque dix ans plus tard.³⁰

Epilogue

Bien plus tard, Dotremont citant à la volée les acteurs de Cobra-Belgique,³¹ il fait figurer Jean Raine parmi les écrivains, avec Bourgoignie, Havrenne et Koenig, alors que De Heusch apparaît, lui, en tant que cinéaste.

²⁹ Une copie en est disponible parmi les manuscrits du fonds Jean Raine aux Archives et musée de la littérature.

³⁰ En créant le Club Antonin Artaud, cf. note 1.

Jean Raine, en fait, poursuit quelque temps ses activités de scénariste, d'auteur de commentaires pour divers documentaires d'Henri Storck ou de Luc De Heusch (films sur la Saint-Nicolas, sur le Festival de Cannes, sur l'urbanisme « Modern Wonen, moderne Smaak »). Il réalise avec De Heusch un film sur Ghelderode. Il a de multiples projets qui n'aboutiront pas, tels un film sur le cri au Vel' d'Hiv', un film sur Cocteau, un autre sur Chaplin. En 1951 ou 1952, on lui offre la possibilité (qu'il n'exploite pas – peut-être parce que cela signifie qu'il devrait s'installer à Bruxelles) de mettre sur pied pour un certain Monsieur Roos³² une salle permanente de films 16 mm (documentaires, films scientifiques et d'avant-garde). Les séances auraient lieu tous les après-midi. Roos cherche un associé qui s'occuperait de tout : programmation, projections, etc. « *Ce qui lui importe c'est l'°que cela rapporte (10 frs. la place), 2° que les spectateurs aillent et viennent pour se rendre dans la Chambre des Merveilles, dans son salon de consommation.* » On s'étonnerait aujourd'hui qu'un homme d'affaires désirent faire fortune pense à monter une salle de projection de films d'avant-garde, scientifiques et documentaires. Apparemment, Monsieur Roos ne connaissait rien au cinéma d'avant-garde et ne voulait pas créer ce lieu par passion pour son objet. Sans doute faut-il donc en conclure qu'au début des années 1950, on pouvait encore espérer un public nombreux pour ce type de loisir.

Un des plus mystérieux apports au septième art de Jean Raine se produit en 1960 lorsqu'il collabore à la réalisation de « 3 minutes de la vie d'une femme », avec Michel Coupez et Marcel Broodthaers.³³ Film qualifié de « naturaliste » par Raine, aujourd'hui introuvable mais qui devait, comme le reste de la filmographie de Broodthaers, et comme l'indique l'identité de ses comparses, ressortir du cinéma expérimental.

Finalement, c'est avec *Réintégrations*, et *Les Arts et la raison*, deux documentaires qu'il réalise pour illustrer le travail au Club Antonin Artaud en 1964 avec Michel Coupez, qu'il fournit son ultime effort. Après quoi, il cesse complètement d'être cinéaste et semble même dénué de désir, voire de compétence comme réalisateur, lorsque deux réalisateurs filment chacun un portrait de lui.

De cinéaste, psychologue et écrivain Cobra, Jean Raine bifurque alors vers la

³¹ In « Une catastrophe de chemin de fer », *Cobraland, op. cit.*, p. 137. [...]

³² ML 8501/66/71, correspondance de Luc De Heusch à Jean Raine.

³³ Michel Coupez a signé seul ce film, par lequel il voulait gagner un prix de cinéaste amateur (d'ailleurs remporté). Curieux destin que celui de ce court-métrage, qui n'est du coup pas mentionné non plus dans le gros volume « Marcel Broodthaers, *Cinéma* », dir. Manuel Borja-Villel et Michael Compton en coll. avec Maria Gilissen, Barcelone, Fundació Antoni Tapies, 1997. Une cassette VHS en existe néanmoins dans les archives de Sanky Raine à copier prochainement par le service audiovisuel des Archives et musée de la littérature.

peinture, où il témoigne d'une authentique inspiration Cobra, ainsi que le dit Wilhelmijn Stokvis³⁴ :

Il est impossible de nier que Raine emploie le langage Cobra. De cet enchevêtrement fiévreux d'encre et d'acrylique, émerge en effet un univers peuplé de créatures imaginaires et mystérieuses. Si cet univers est proche de celui d'Alechinsky, Jorn n'en reste pas moins la source d'inspiration première.

Les frustrations, confusions, omissions, ainsi que l'intérêt du marché de l'art pour les « Cobra historiques » auront finalement raison de l'inscription pourtant éclatante, de cette œuvre, mais aussi de cet homme, au sein de son époque, et de l'aboutissement qu'y constituait le mouvement Cobra.

³⁴ Dans *Cobra, la conquête de la spontanéité*, Paris, Gallimard, 2001.