
LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES

THOMAS MANN

Thomas Mann venait d'accomplir sa quatre-vingtième année et, à cette occasion, les écrivains français venaient de lui adresser un hommage (1) dont il avait été profondément touché, lorsque la mort a mis fin à cette admirable carrière d'écrivain, à cette si noble et si respectable existence d'homme. Il était préparé à la mort, non pas seulement par la maladie qui, depuis plusieurs mois, ne nous laissait plus beaucoup d'espoir, mais surtout par cette familiarité avec l'idée de la mort, avec la présence de la mort, dont toute son œuvre est pleine, et qui lui donne, en même temps qu'une sorte d'âpreté morbide, cette sorte de sérénité, de dignité tranquille. La mort l'a trouvé préparé, de toutes les manières, à ce « passage » d'un monde à l'autre que les Anciens symbolisaient dans la traversée de l'Achéron.

Les journaux nous ont appris que ses dernières paroles avaient été pour demander ses lunettes : l'homme de la lecture et de l'écriture se révélait dans ce désir. Thomas Mann n'était pas un *rat de bibliothèque*, la vie avait plus d'importance pour lui que les livres, mais il avait une grande culture et cet humaniste moderne pensait, lui aussi, que rien de ce qui est humain ne devait lui être étranger. Il y a quelque chose de profondément émouvant dans les « dernières paroles » ; pour certains hommes, c'est leur vie toute entière qui se résume et se synthétise en quelques mots. Toute la philosophie de Kant s'enferme dans le bref « C'est bien » que le Maître de Königsberg prononça avant d'expirer, et le « Plus de lumière » de Goethe, qui selon la tradition précéda son entrée dans l'univers où « le reste est silence », est beaucoup moins émouvant que le véritable : « Laisse-moi encore un peu ta chère

1) Hommage de la France à Thomas Mann. (Éditions Martin Flinker.)

petite patte » avec lequel il priait sa belle-fille Ottilie de ne pas retirer encore la main qu'il serrait dans la sienne.

Michel-Ange avait dit un jour qu'il n'y avait pas « une de ses pensées dans laquelle ne fût gravée l'image de la mort ». Afin que cette image fût, matériellement aussi, toujours devant lui, il avait peint dans l'escalier de sa maison un squelette portant un cerceuil sur son épaule. Chez Thomas Mann, la mort est toujours là, visible ou cachée, et si l'on cherchait à résumer la signification de son œuvre toute entière, on pourrait la définir comme un de ces « triomphes de la Mort » que les Italiens du Moyen Age et de la Renaissance décrivaient sur les murs des cimetières et des églises, rappel de la vanité de toutes choses humaines, invitation à réfléchir aux fins dernières.

La représentation de la mort nous apparaît comme un *memento mori*, mais aussi un *memento vivere*. C'est le voisinage de la mort qui suscite la plus ardente impatience de vivre, le plus impétueux désir de se consumer dans la vie avant de s'éteindre dans la mort. Les personnages de *La Montagne magique* puisent dans l'atmosphère tragique du sanatorium une excitation fébrile, faite de désirs et de nostalgies, un érotisme que la montée du mal, le sentiment de la précarité de l'instant, rendent plus impétueux et le sage Hans Castorp, en des circonstances normales, n'aurait pas exprimé son amour pour la belle Clawdia Chauchat en des termes aussi peu retenus qu'il le fait. Il semble donc qu'il y ait toujours, dans l'œuvre de Thomas Mann, un lien entre l'amour et la mort ; ce lien même est le thème de ses plus belles nouvelles, *La Mort à Venise*, *Tristan*, *Le Placard*. Et il nous a donné, lui-même, l'explication de cette association de l'amour et de la mort, lorsqu'il a écrit, dans des pages autobiographiques, ce jugement sur ses livres : « Si j'avais un désir à formuler quant à la renommée posthume de mon œuvre, c'est qu'on veuille bien en dire qu'elle est amie de la vie quoiqu'elle n'ignore pas la mort » (1). Et nous pouvons interpréter aussi comme étant la pensée même du romancier ces phrases qu'il met dans la bouche d'un des personnages de *La Montagne magique* : « Je ne veux accorder à la mort aucun pouvoir sur mes pensées ! Car c'est en cela que consistent la bonté et la charité, et en rien d'autre. La mort est une grande puissance... Je veux garder dans mon cœur la fidélité à la mort, mais je veux clairement me souvenir

(1) Dans *Attes und Neues*, 1953.

que la fidélité à la mort et au passé n'est que vice; volupté sombre et anti-humaine lorsqu'elle commande à notre pensée et à notre conduite. L'homme ne doit pas laisser la mort régner sur ses pensées au nom de la bonté et de l'amour. »

L'invasion de l'idée de la mort, de l'acceptation de la mort comme un bienfait, est, d'ailleurs, le signe de cette *désintégration* que Thomas Mann a étudiée attentivement chez tant de ses personnages; désintégration d'un individu, d'une famille, d'une société. Frappé, dès son adolescence, par ce phénomène de la décadence, du déclin de la puissance, de la force, de l'énergie, dans une période de sa vie où il n'avait pas écarté de lui la domination despotique de Nietzsche, il a raconté dans son premier roman, *Les Buddenbrooks*, la déchéance d'une famille de grands industriels dans sa ville natale, Lübeck. Le phénomène de la dissociation des forces vitales qui, rassemblées et actives, sont génératrices de création, de progrès, de succès, s'est matérialisée pour lui dans la maladie dont il a étudié fréquemment le processus destructeur avec l'attention du clinicien, et en y apportant la précision technique du spécialiste. Par exemple la tuberculose dans *La Montagne magique*, le cancer dans *Le Mirage*; ce peut être aussi une décomposition morale qui entame la résistance et la vitalité de l'individu, comme chez Aschenbach de *La Mort à Venise* qui se défait et se détruit peu à peu, consciemment, presque volontairement, dans la confusion de l'épidémie et de l'étrange amour, où sa volonté de vivre l'abandonne et disparaît.

Chez l'héroïne du *Mirage*, la maladie mortelle, qui progresse avec une rapidité terrifiante se confond avec le « mirage » d'un retour à la jeunesse, d'une renaissance à l'amour. Il est rare que l'amour ne soit pas lié à la mort, comme si Eros et Thanatos se présentaient la main dans la main, dieux jumeaux. On s'explique cet attrait qu'offrent à Thomas Mann l'étude de la maladie, de la mort, et d'une certaine démente dont il gratifie le héros de *Docteur Faustus*, Adrian Leverkühn, le musicien auquel Arnold Schoenberg, — et le génial créateur de la musique sérielle l'avait reproché au romancier, — semble avoir prêter quelques-uns de ses traits, par ce fait que, grâce à elles, l'homme se voit doté d'un stimulant nouveau, d'un ferment qui, dans certains cas, peut provoquer la naissance d'œuvres géniales. Il n'est pas question pour un esprit aussi fin et aussi subtil que le sien d'adopter les grossières conceptions du *lombrosisme* qui rapproche, en les faisant descendre l'un

de l'autre, génie et folie ; Leverkühn consent, dans le pacte qu'il passe avec le diable, à payer de son âme, c'est-à-dire de sa santé physique, morale et spirituelle, le don qui lui est fait d'inventer une musique tout à fait nouvelle. Encore convient-il, dans des cas comme celui-là, de s'entendre sur la signification que l'on donne au mot *maladie*, au mot *folie*, signification toute différente, il me semble, de celle qu'elle reçoit dans l'ensemble des cas ordinaires.

Relisons, à cet égard, ce que Thomas Mann a écrit dans son magnifique essai sur Dostolevski, et examinons quelle application on peut faire à sa propre œuvre d'une définition aussi pénétrante et aussi profonde. Le passage mérite d'être rapporté tout au long. « Quand on parle de maladie, il s'agit avant tout de savoir qui est malade, qui est dément ou épileptique ou paralysé : un quelconque imbécile chez qui le mal n'a évidemment rien à voir avec la vie de l'esprit et la culture, ou bien un Nietzsche, un Dostolevski. Dans leur cas, le produit de la maladie est plus important, plus profitable à la vie et à son évolution que n'importe quel état garanti normal par la médecine. Sans l'état maladif, la vie n'aurait jamais pu subsister, voilà la vérité. On peut prétendre que de la maladie ne peut venir que du mal ; il n'est guère de formule plus sotte. La vie n'est pas une mijaurée, et on peut bien le dire, la maladie féconde, la maladie qui dispense le génie et qui, de haute lutte, emporte les obstacles dans une chevauchée irrésistible et saute, ivre d'audace, de rocher en rocher, cette maladie-là lui est mille fois plus chère que la santé qui piétine et traînaille. La vie ne fait pas de manières, et les distinctions morales entre maladie et santé ne sont pas son fait. Elle se saisit des produits élaborés par le mal, les dévore dans sa témérité, les digère, et dès qu'elle les a assimilés, c'est la santé. Toute une horde, toute une génération de jeunes gens réceptifs et foncièrement sains, se rue sur l'œuvre du génie malade, du malade rendu génial par son mal ; ils l'admirent, la vantent, l'élèvent aux nues, l'emportent avec eux, l'exploitent entre eux, la léguent à la civilisation qui ne vit pas seulement du pot-au-feu de la santé. Ils jureront tous par le nom du grand malade, ceux qui, grâce à sa folie, se trouvent dispensés d'être fous, ils vivront en bonne santé de sa démence et, en eux, il deviendra sain. En d'autres termes, il est des conquêtes de l'âme et de la science qui sont impossibles sans la maladie, sans la folie, sans le crime de la pensée, et les grands malades sont des crucifiés et des victimes, immolés à l'humanité et à son ascension, à l'exten-

sion de sa sensibilité et de son savoir, bref à sa plus haute santé. De là l'aurole religieuse qui environne si manifestement la vie de ces hommes et agit également si profondément sur le sens qu'ils ont de leur valeur personnelle. »

L'homme de génie, artiste ou écrivain, est donc celui qui sait transformer en vertu créatrice, constructrice, ce qui, maladie ou folie, n'est chez l'homme quelconque qu'un élément destructeur. Il est évident que, dans le cas de plusieurs grands artistes romantiques, la folie, la mort précoce, le suicide coexistent avec l'expression du génie le plus haut et le plus dur. Chez Hoelderlin, par exemple, et chez Schumann, mais en ce qui concerne le compositeur de *Manfred* et le poète d'*Hyperion*, la folie dans laquelle ils se trouvent murés à un certain moment de leur vie, et jusqu'à la fin de celle-ci, prend une signification toute particulière. Chez Hoelderlin, c'est au moment où le poète ne trouve plus dans le langage humain les moyens nécessaires pour exprimer des états qui n'ont pas d'équivalent dans son vocabulaire, qu'il plonge dans les abîmes du silence, et que la folie devient silence. Remarquons d'ailleurs que, dans le cas d'Hoelderlin, il se produit un dédoublement de sa personnalité. Il revêt le caractère d'un autre individu, imaginaire, qu'il appelle Scardanelli, et qui vit désormais, qui vivra pendant quarante ans, dans cet état de démente tranquille, de silence poétique, car si nous exceptons les rares « poèmes de la folie » qui ont été conservés, on peut dire que dans l'humble Scardanelli, qui se confond en expressions de reconnaissance et de respect envers ses visiteurs, il ne reste rien du fier Hoelderlin.

Ce fier Hoelderlin, pourtant, n'a pas été détruit, annulé. La personnalité de Scardanelli s'est superposée à la sienne, mais elle ne l'a pas supprimée. Nous pouvons dire, par conséquent, qu'Hoelderlin vit encore, au-dessous du *plan Scardanelli*, invisible, muet, enfoncé au plus profond du royaume du silence, mais les « poèmes de la folie » que nous connaissons sont l'œuvre d'Hoelderlin, non de Scardanelli, et ils nous apparaissent alors semblables aux débris d'une immense catastrophe, aux vestiges d'un continent englouti qu'on retrouve au fond des grottes, aux résidus d'un tragique naufrage, — le naufrage du génie dans la folie. Nous ne savons pas quels poèmes traversaient, pendant sa folie, l'esprit d'Hoelderlin, pareils à des lueurs fugitives, que personne n'aurait pu traduire dans le langage humain, puisque celui-ci n'avait pas de mots pour l'exprimer. De même, Schumann, durant les années de

démence qui ont précédé sa mort, était-il incapable de transcrire les musiques angéliques et démoniaques qui l'obsédaient, parce qu'elles étaient au delà de la notation du langage musical.

C'est la raison pour laquelle Thomas Mann manifeste une sorte de suspicion à l'égard de la conception romantique du génie, tout en reconnaissant, nous l'avons vu dans ce qu'il écrit sur Dostoïevski, la légitimité de la maladie et de la folie lorsqu'elles sont favorables à l'éclosion et à l'épanouissement de ce génie. En ce qui le concerne cependant, et si grand que soit l'attrait qu'a pour lui la destinée d'Aschenbach, dans *La Mort à Venise*, de von der Qualen, dans *Le Placard*, autrement dit : le glissement dans le néant de ceux qui cèdent à l'envoûtement de la beauté, du fantastique, et qui sacrifient la réalité de la vie à cette existence fantomatique dans le demi-jour du rêve et de l'hallucination, il se défend énergiquement contre cette tentation, il repousse les séductions de l'esthétisme, quoiqu'il se soit défini un jour, en définissant l'écrivain comme « le chroniqueur et le commentateur de la décadence, l'amateur de choses pathologiques et de la mort, l'esthète qui a un penchant pour l'abîme ». Mais c'était pendant la première guerre mondiale, entre 1915 et 1918, qu'il écrivait cela dans ce livre qui fit alors un si grand bruit, les *Considérations d'un apolitique*, autrement dit d'un homme qui veut rester étranger à la politique, et il avait écrit auparavant la belle nouvelle intitulée *Gladius Dei* dans laquelle on voit un jeune moine, passionné et intransigeant, sorte de Savonarole moderne, qui prend à partie le directeur d'un magasin d'objets d'art pour qu'il retire de sa devanture un tableau représentant une Madone trop charnellement belle, perversément belle, et, par là, sacrilège, malfaisante, diabolique.

Cette nouvelle est de 1902 ; deux ans plus tard il mettra en scène le véritable Savonarole, cette fois, dans les dialogues de la composition dramatique, dans l'esprit de *La Renaissance* de Gobineau, intitulée *Fiorenza*. Puisque nous parlons de Gobineau, il y aurait beaucoup à dire sur l'influence que l'auteur des *Pléiades* a exercée sur Thomas Mann comme sur tous les Allemands de sa génération. Une santé morale naturelle préservait Thomas Mann des pernicieuses tentations de l'esthétisme qu'il personnifie, en le caricaturant, dans le Detlev Spinell de *Tristan*, mais auquel il prête une sombre grandeur, une fascinante et mortelle beauté dans *La Mort à Venise*. Il ne voulait pas que l'artiste fût déshumanisé,

et sans aller jusqu'à lui attribuer une fonction sociale, une mission morale, il entendait que le culte de l'art ne l'isolât pas des réalités de la vie.

* * *

En ce qui concerne le rôle que l'artiste peut jouer dans la société, il ne conservait pas beaucoup d'illusions : l'expérience des deux guerres mondiales lui avait montré combien les puissances de l'esprit sont écrasées par le matérialisme triomphant, combien les nécessités mêmes de la guerre imposent silence à l'esprit. De la même manière, le national-socialisme qui était, aussi, à ses yeux, le règne du mal, avait piétiné, écrasé l'artiste. « L'artiste, écrit-il (1) est le dernier à se faire des illusions au sujet de son influence sur le destin des hommes. Dédaigneux du mauvais, il n'a jamais pu arrêter le triomphe du mal. Soucieux de donner un sens, il n'a jamais pu empêcher les plus sanglants non-sens. L'art ne constitue pas une puissance, il n'est qu'une consolation. »

Il ne serait pas assez, cependant, s'il n'était que cela, et Thomas Mann se faisait une trop haute idée de l'art de l'écrivain, lui qui avait le souci le plus scrupuleux de la langue, de la musicalité de l'expression, de la beauté plastique de la phrase, pour n'y voir que consolation. Il refusait, avec la même détermination, de regarder comme l'artiste idéal et parfait l'esthète détaché de toute réalité pratique. Humaniste, il est humain, et il place la distinction entre l'écrivain et le poète (le mot *Dichter*, en allemand, qui signifie poète, s'applique également au prosateur, quand celui-ci n'est pas seulement un écrivain, quand il se hausse, dans la prose et par elle, au niveau même de la poésie), dans cette intégration de l'humain à l'art. Dans le roman *Tonio Kröger*, qui n'est pas autobiographique à proprement parler, mais dans lequel Thomas Mann a glissé pas mal de confidences, il formule ainsi cette conviction, qui ne fera que s'affirmer plus tard (*Tonio Kröger* est de 1903) : « J'admire ceux qui, pleins de fierté et de froideur, s'aventurent sur le chemin qui conduit à la beauté grandiose et démoniaque, et qui méprisent « les hommes », mais je ne les envie pas. Car si quelque chose est capable de faire d'un homme de lettres

(1) Dans l'essai « L'artiste et la Société. » *Comprendre*. N° 7-8.

un poète, c'est bien cet amour bourgeois que je ressens pour ce qui est humain, vivant et habituel. Toute chaleur, toute bonté, tout humour viennent de lui, et il me semble presque que ce soit cet amour dont il est écrit que, sans lui, celui-là même qui parlerait toutes les langues des hommes et des anges n'est qu'un airain sonore et une cymbale retentissante. »

* * *

Ne nous étonnons pas de voir Thomas Mann mettre sur le même plan chaleur humaine, bonté et humour. L'humour était un des éléments caractéristiques de son esprit, et un des ressorts importants de son œuvre. Celle-ci nous déconcerte, parfois, par cette ironie à froid, ce détachement sarcastique, qui est si étrange et si déroutant dans le curieux apologue hindou intitulé *Les Têtes interverties*, et dans son dernier roman *Le Mirage*, où l'ironie se raidit, se durcit comme pour railler la désespérante aventure de l'héroïne du récit, et sa tragique illusion. Humour et ironie ont, en Allemagne, un autre sens que chez nous. Les Romantiques, en particulier, leur prêtaient une efficacité puissante, et des ironistes comme Georg Lichtenberg et Christian Morgenstern, n'ont pas d'équivalents chez nous, et sont presque intraduisibles, intransportables d'un esprit national dans l'autre, tant il est vrai que l'ironie et l'humour sont, dans chaque peuple, ce qu'il a de plus singulier peut-être...

L'ironie n'est pas à proprement parler une défense contre l'émotion, mais un dédoublement du personnage ; une partie de sa personnalité est engagée et participe ; l'autre se place à quelque distance et examine, détachée, le comportement et les émotions de la première. Dans les rapports de l'artiste avec son œuvre, elle empêche celui-là de se confondre avec celle-ci, elle lui permet de dominer sa création, de rester le maître du jeu, de ne pas être emporté par ses personnages, comme cela arrive souvent chez le romancier. Dans les relations humaines, sociales, certains ont pu interpréter l'ironie du grand écrivain comme la volonté de préserver une *distance*, mais ce n'était pas cela, ou, du moins, pas seulement cela, car l'infinie gentillesse de l'homme et son attentive bienveillance abolissaient justement ces *distances*.

Dans le domaine des idées et des sentiments, l'ironie est le

meilleur moyen de voir en même temps l'« envers » et l'« endroit » des choses, de nuancer les opinions, de garder à leur égard cette réserve que nous remarquons chaque fois qu'il s'agit des problèmes moraux ou sociaux. Cette réserve, Thomas Mann la trouve dans l'ironie, « qui vise des deux côtés, qui aime à jouer sans s'engager entre les conceptions contraires, astucieusement mais non sans sympathie pour elles, et qui ne se hâte jamais, pressentant bien que dans les grandes choses, les choses de l'homme, toute décision pourrait se révéler prématurée, que le vrai but n'est pas de choisir, mais d'accorder, de réaliser une harmonie » (1). Texte capital que celui-ci car il explique aussi les positions prises par Thomas Mann dans les conflits politiques, ou, pour mieux dire, le refus de choisir, ces dernières années, entre l'Allemagne occidentale et l'Allemagne orientale, et son long séjour en Amérique qui lui permettait d'échapper à une impossible option.

Ce besoin d'harmonie, qui le pousserait à intégrer les contraires, à accorder les tendances divergentes ou même opposées, le rapprocherait de Gide. A lui aussi pourrait s'appliquer le mot de l'auteur des *Nourritures terrestres* : « Les contraires m'attirent ». On lira avec intérêt, sur ce sujet, l'étude de M. Martin Schlappner publiée dans le magnifique *Hommage des écrivains français à Thomas Mann*, édité par M. Martin Flinker, en l'honneur des 80 ans de l'auteur des *Buddenbrooks*, quelques mois seulement avant sa mort, et qui rassemble des textes tout à fait remarquables. Chez Mann, comme chez les Romantiques, l'ironie n'est pas un élément démoralisant, négatif, mais au contraire une force éminemment constructive, un instrument d'indépendance et d'originalité ; de là le rôle qu'elle a joué chez tous les grands humanistes, en particulier chez Erasme.

* * *

Si nous tentons, aujourd'hui, une vue synthétique de sa personnalité et de son œuvre, l'une et l'autre ayant atteint leur point extrême d'achèvement, c'est sur cette notion même d'humanisme que nous devons mettre l'accent. Par la nature de sa pensée tout autant que par sa culture et son caractère de grand Européen,

(1) Dans l'essai *Goethe et Tolstol.*

Thomas Mann représente le type parfait de l'humaniste moderne. Tous les actes de sa vie et tous ses écrits s'y réfèrent exactement. Il a considéré, avec gravité, le problème humain, le devoir humain, qu'il a défini si justement dans son *Avertissement à l'Europe*, paru en 1938, où il était imposé au poète de s'engager non pas dans une cause politique, bien sûr, mais dans la cause de l'homme, et l'apolitique de 1915-1917 n'hésite pas à écrire, vingt ans plus tard, et parce qu'il ne s'agit plus de conflits nationaux, mais, prophétiquement, du destin même de l'humanité : « Comment serait-il permis au poète de s'esquiver, lui que sa nature et son destin ont placé au poste le plus exposé de l'humanité ?... Le poète qui échoue en face du problème humain posé sous la forme politique, n'est pas seulement un traître à la cause de l'esprit au profit du parti de l'intérêt, mais c'est aussi un homme perdu... »

Retenons encore le mot *humanisme militant*, employé par Mann dans le même texte ; c'est cet humanisme de combat, humanisme aux dimensions de l'Europe, humanisme européen, qu'il choisit pour lui confier le maintien et la résurrection des valeurs intellectuelles et spirituelles. Dans les grands essais de Thomas Mann, essais de critique des idées avant tout, et même dans les longues conversations idéologiques dont ses romans sont pleins — celles entre Naphta et Settembrini, surtout, dans *La Montagne magique*, — se trouve exposée sa doctrine personnelle en ce qui regarde l'humanisme, et affirmée constamment l'importance vitale qu'il attache à la notion d'humanisme militant. Il a donné l'exemple, en militant contre le national-socialisme, en quittant l'Allemagne nazi, en critiquant ses idéaux et ses chefs, mais plus encore en soutenant un idéal de liberté et de dignité humaine, seul capable de sauver l'Europe de sa destruction extérieure et intérieure. L'*Avertissement à l'Europe*, écrit l'année même qui précéda la deuxième guerre mondiale, avait une résonance tragique. A cette Europe qui se préparait alors à subir la plus violente des guerres, et à renier son humanisme dont les idéaux, naturellement, étaient en opposition avec la barbarie généralisée dont le triomphe était proche, Thomas Mann disait que si cet humanisme n'était plus capable de combattre pour la défense de son idéal, « dans un renouveau de ses forces vitales, alors il périrait et avec lui l'Europe, dont le nom ne serait plus qu'une expression purement géographique et historique. Et il ne nous resterait plus qu'à chercher dès maintenant un refuge hors du temps et de l'espace. »

Thomas Mann fut un grand romancier, un des plus grands de cette époque, et, pour des raisons diverses, *Les Buddenbrooks*, *La Montagne magique*, *Altesse Royale*, *L'Elu*, *Docteur Faustus*, les *Histoires de Joseph* compteront parmi les plus éclatantes réussites littéraires de ce siècle. Et ses nouvelles, plus encore que ses romans, à mon avis, lui valent et lui vaudront toujours une admiration sans réserve. Peu d'écrivains d'aujourd'hui ont apporté, dans le court récit, un art aussi discret, aussi réservé, aussi parfait que celui qui fait des œuvres d'art sans défaut de *La Mort à Venise*, de *Mario et le Magicien*, de *Tristan*, du *Placard*, pour ne citer que les plus belles. Mais il nous faut contempler et célébrer, chez ce grand Européen, autre chose encore que son talent d'écrivain : sa conscience d'homme et d'Européen. Il nous a donné une salutaire leçon d'honnêteté intellectuelle et morale, d'indépendance et d'intransigeance. Il n'a voulu pactiser avec aucun des égarements qui aveuglent et entraînent les masses. Il a préservé, à tout prix, sa lucidité, sa liberté. Il a examiné les problèmes, mais il a refusé de s'enfermer dans une seule solution. Dans le désarroi où nous vivons, cette conscience qui fut la sienne est riche d'enseignements, pour tous, et digne de nous servir de guide. Et c'est de cela, surtout, que nous devons lui être reconnaissant, tout autant que des enchantements dont son talent d'écrivain nous a comblés, maintenant qu'il n'est plus parmi nous.

MARCEL BRION.