

Annik Leroy
& Julie Morel

La Force diagonale

Créer (avec) Hannah Arendt



Hannah Arendt est une force inspirante, une compagne voire la *persona* du projet de recherche de Julie Morel et Annik Leroy. Les deux artistes posent la question « Comment faire advenir un geste artistique avec de la pensée philosophique et politique ? » et y répondent en prenant plusieurs détours dont la collaboration avec une danseuse et chorégraphe et la réalisation d'un film.

Les étapes de recherche *avec, et sur,* Hannah Arendt ont consisté à lire, relire et relier les textes, les moments de vie, les lieux ainsi que les manières d'écrire et de dire. Les textes théoriques qui entourent les notions de « banalité du mal », de « condition humaine » ou encore de « brèche » (entre le passé et le futur) ont été croisés avec le *Journal de pensée*, avec la correspondance qu'elle entretenait avec son mari ainsi qu'avec la poésie de Rainer Maria Rilke qu'elle déclamait. Il s'agissait pour les artistes d'être habitées par ces textes bien plus que d'en devenir des spécialistes.

Le cinéma d'Annik Leroy mêle l'expérimental et le poétique avec une vision critique de la société et de l'histoire de l'Europe. *La Force diagonale*, projet initié par Annik Leroy

et Julie Morel, n'y échappe pas et se concentre sur la notion de « faille ». Des moments ou des lieux de rupture dans les vies des personnes rencontrées dont ces dernières font le récit, composent alors les différentes séquences du film. Ce recueil est combiné à une attention toute particulière à la figure, la pensée et aux registres d'énonciation d'Hannah Arendt dont la trajectoire est elle-même marquée par l'exil et la traque.

La danseuse et chorégraphe Claire Vivianne Sobottke a été invitée par Leroy et Morel à participer à des sessions de recherche en vue de réaliser des performances filmées. Des repérages sur des lieux de vie (et d'enfermement) d'Hannah Arendt ont donné lieu à des recherches chorégraphiques, en vue de constituer d'autres séquences du film. D'origine franco-germanique, Sobottke a pu, outre du corps et du mouvement, s'approcher des voix et de l'énonciation d'Hannah Arendt.

La puissance d'Arendt a ainsi nourri plusieurs regards et incarnations de sa pensée et de sa *force de vie* au cours d'une recherche artistique guidée par un désir d'inscription contemporaine de sa dimension politique.

(A/R) La recherche *sur* et *avec* Hannah Arendt a nourri un projet de film qui pré-existait de manière satellite (devenu *La Force diagonale*), comment les choses se sont-elles rencontrées ?

(A.L., J.M.) Lorsque nous avons déposé notre projet de recherche auprès du FRArt en janvier 2021, nous travaillions sur notre film depuis deux ans. Le point de départ de celui-ci était de rencontrer quelques personnes choisies à partir du mot « faille » et de construire le film comme une série de portraits. Dans ce contexte, nous avons imaginé la fin du film à la fois comme une rupture et un changement de perspective. Nous voulions qu'Hannah Arendt soit au cœur de cette séquence finale comme une « présence » mais cela n'était pas encore bien défini. Nous souhaitions ouvrir le film à une dimension plus réflexive et à ce moment-là, nous l'envisagions comme « détachée » de la série des récits individuels. Il faut dire aussi qu'au début de l'écriture du film, nous étions encore sous l'influence du film précédent d'Annik (*Tremor. Es ist immer Krieg, 2017*), sur lequel nous avons travaillé ensemble et dans lequel on ne voyait presque aucun corps, aucun visage mais des paysages traversés par des voix. Certaines voix portaient des récits privés, intimes, d'autres comme celles de Pier Paolo Pasolini et Ingeborg Bachmann faisaient entendre leurs créations littéraires et leurs pensées. C'est sans doute un peu comme cela que nous avons imaginé la présence d'Hannah Arendt dans un premier temps – des extraits de ses textes écrits, portés par une voix, en relation avec des lieux choisis.

En 2021, la plupart des portraits étaient déjà bien avancés. Mise à part la séquence filmée à Sarajevo, qui comporte trois portraits de femmes, presque tous les tournages étaient achevés. Nous avons aussi presque terminé le travail sur les entretiens avec les personnes filmées, à savoir la transcription, la relecture, la sélection et l'articulation des extraits choisis.

C'est un moment où nous voyions apparaître les croisements et les écarts entre les paroles des différents personnages. Leurs réponses à la « faille » laissaient entrevoir d'autres dimensions que celle de la rupture – passage, transformation, suspens, etc. Concernant Hannah Arendt, l'intention initiale de lui consacrer une séquence d'une durée équivalente à celle des portraits nous semblait désormais irréalisable. D'une part, il s'avérait difficile de cibler et d'extraire des fragments dans le corpus des textes publiés sans réduire sa pensée à une sorte de slogan. D'autre part, nous voulions mettre l'accent sur l'incidence d'événements politiques sur la vie d'Hannah Arendt – sur sa vie de femme juive et sur la vie de sa pensée, toutes deux marquées par un point de rupture majeure, à savoir la Seconde Guerre mondiale et l'onde de choc des mouvements totalitaires. Dès lors, nous commençons à voir Hannah Arendt comme une présence en relation avec les portraits, voire comme un « personnage » qui s'inscrirait dans la série, sans pour autant abandonner notre envie première d'aller au contact de sa pensée.

(A/R) Ce temps de recherche a-t-il constitué une continuité ou plutôt une rupture dans vos pratiques ?

(A.L., J.M.) La nécessité s'est faite sentir d'étendre le temps de la recherche, sans pour autant en faire une pause dans le processus de création du film. L'écriture du projet de recherche FRArt a été déterminante, car cela nous a poussées à préciser nos questions et à mieux saisir les différents aspects de la recherche que nous avons envie de développer ou qu'il était nécessaire d'approfondir. Cette première écriture nous a aussi permis d'imaginer un nouveau champ d'expérimentation dans le contexte de la réalisation du film.

(A/R) D'où vient votre envie de « donner corps » à Hannah Arendt et à sa pensée ?

(A.L., J.M.) Dans *Tremor* (2017), nous entendons les voix des auteurices et des sujets des récits, tandis qu'ils et elles restent invisibles. Bien qu'elle soit dissociée de l'image, il ne s'agit pas pour nous d'une voix « off », plutôt d'une présence corporelle autre. Bien avant de nous lancer dans une recherche approfondie sur Hannah Arendt, sa voix était l'une des premières choses qui nous avait séduites. Son timbre rauque, androgyne, son accent allemand très marqué – qu'elle n'a jamais cherché à atténuer – sa diction scandée et enfin ses éclats de rire et ses inflexions ironiques. Nous avons très vite envisagé d'utiliser les archives sonores comme matériaux pour le film. Donc, ce qui est premier ce n'est pas tant l'envie de « donner corps » à Hannah Arendt, qu'un attrait pour son corps vivant tel qu'il nous apparaissait dans les archives et dans les témoignages de ses proches. Quelques éléments biographiques avaient ainsi retenu notre attention parce qu'ils nous permettaient de l'imaginer autrement. Par exemple, son premier mari, Günther Anders, raconte la passion d'Hannah pour les cerises, qu'elle dévorait à un rythme effréné, maculant de rouge son visage et ses mains et crachant bruyamment les noyaux dans un seau !

Nous ne voulions pas faire une séquence « sur » Hannah Arendt – à la manière d'un montage d'archives entrecoupées de témoignages ou d'analyses de spécialistes. Et il n'a jamais été question pour nous d'emprunter la voie du cinéma de fiction traditionnel, au sens d'écrire des scènes et de faire jouer Hannah Arendt par une comédienne. Comment faire alors ? L'une des questions pressantes qui nous a conduites à écrire le projet de recherche pour le FRArt était une question de cinéma : comment imaginer la présence d'Hannah Arendt dans un film, autrement que comme un personnage à jouer ou un objet d'étude ? Une première réponse à cette question était de tenter une collaboration avec la chorégraphe, danseuse et performeuse Claire Vivianne Sobottke pour chercher une troisième voie avec elle.

Dans *La Force diagonale*, les seuls personnages filmés, en son synchrone, sont Ruben – le chanteur – et Claire-Hannah. Ce n'est pas du tout habituel pour nous, car le plus souvent nous dissociions le son et l'image au moment des tournages. Mais pour ces deux personnages, nous ne voulions pas dissocier le corps de la voix, du souffle, de la respiration ; nous voulions faire sentir le poids du corps et la résonance de la voix, leurs présences physiques dans des espaces donnés.

(A/R) Vous avez beaucoup travaillé à partir des textes d'Hannah Arendt qui est une figure qui accompagnait déjà votre travail jusque-là, vous avez approfondi ce travail et peut-être étendu vos lectures. Quelles libertés avez-vous prises à partir des textes, des lettres et de sa pensée ?

(A.L., J.M.) Avant de commencer le film, nous ne savions pas grand chose de la pensée d'Hannah Arendt ni de sa vie. Nous connaissions ses textes les plus connus sur le totalitarisme¹ et nous savions qu'elle avait été contrainte à s'exiler aux États-Unis sous la menace du nazisme durant la Seconde Guerre mondiale. Or, cette période de l'histoire hante le cinéma d'Annik à travers les témoignages de personnes non connues aussi bien qu'à travers des textes littéraires et théoriques. L'envie d'aller plus loin avec Hannah Arendt et de lui faire une place dans le film est aussi devenue plus vive en relisant le numéro des *Cahiers du Griff*² paru en 1986 sous la direction de Françoise Collin et qui lui est entièrement consacré.

Lorsque nous avons obtenu le soutien du FRArt, la recherche que nous avons amorcée de façon discontinue depuis deux ans a pris une autre forme et nous sommes entrées dans une autre temporalité. Nous nous sommes plongées dans le corpus des textes d'Hannah Arendt de façon plus assidue,



fig. 02

plus régulière et nos lectures se sont diversifiées. Il y avait ses livres mais aussi ses correspondances, son *Denktagebuch* [*Journal de pensée*] (1950-1973), ses poèmes, ses conférences, ses entretiens, etc. Ces lectures ouvraient parfois d'autres pistes, vers des auteures actuelles ou contemporaines d'Hannah Arendt. Nous lisions beaucoup mais il ne s'agissait pas pour nous d'étudier, plutôt de se familiariser avec sa pensée, de s'y repérer suffisamment pour ne pas la trahir et d'isoler des fragments comme autant de matériaux à mettre en jeu dans la collaboration future avec Claire. Nous procédions de la même façon avec sa biographie – se repérer et cibler les moments qui retenaient notre attention et que nous voulions mettre en images. Parfois, cela nous portait à approfondir la recherche sur un versant historique, à nous documenter davantage sur un contexte précis.

La liberté que nous avons prise avec ce corpus, c'est d'aborder les textes comme des matériaux de création. Nous avions comme horizon la construction d'une séquence filmique qui reposait en partie sur une collaboration avec une artiste d'un autre champ que le nôtre. Cet horizon a orienté notre façon de lire Hannah Arendt et de cibler certains textes à partir de nos propres questions, mais aussi en imaginant des usages possibles dans la recherche avec Claire.

Notre façon de chercher correspond aussi à nos prises de position en tant que cinéastes. Notre abord du cinéma, la façon dont nous nous adressons aux spectatrices n'est pas didactique. Cela ne nous intéressait donc pas de parcourir la pensée d'Arendt de façon exhaustive ni de retracer sa vie de sa naissance à sa mort. Nous voulions évoquer plutôt qu'expliquer ou raconter. Et nous avions toujours comme cadre et perspective le temps et l'écriture propre au film.

Cette « écriture », c'est un peu le film lui-même mais en devenir, à savoir une forme ouverte, souple, qui évolue dans un cadre temporel limité. La durée du film n'était pas fixée à l'avance, mais nous savions qu'elle se situerait entre 1h30 et 3 heures. Nous avançons sans scénario, sans planifier ce que nous filmions, nous tournions en plusieurs fois sur plusieurs années, en alternant les moments de montage et de tournage. La recherche autour d'Hannah Arendt s'est immiscée dans ce processus et l'a profondément altéré. Inversement, de façon consciente ou non, les récits en construction des autres personnages et les lieux que nous filmions avaient une incidence certaine sur le choix des textes et des « situations » biographiques que nous voulions aborder avec Claire.

(A/R) Dans le travail de recherche et dans la forme filmique qu'elle prend notamment, il s'agit d'un travail de l'image en mouvement que vous avez réalisé avec la participation centrale de Claire Vivianne Sobottke en tant que chorégraphe, danseuse et performeuse. Toutefois ce qui revient beaucoup au sujet d'Hannah Arendt c'est l'importance de sa voix à vos yeux et ses différents registres d'énonciation. Comment ce travail de l'image, du corps dans l'espace et de la parole se combinent ?

(A.L., J.M.) Quand nous avons contacté Claire au moment de l'écriture du projet FRArt, nous lui avons expliqué le contexte de la collaboration et les raisons qui nous poussaient à vouloir travailler avec elle. Nous lui avons dit tout de suite qu'il n'y avait pas de scénario et qu'il ne s'agissait pas de jouer un rôle, mais de créer des performances filmées.

Nous avons défini ensemble un cadre de travail, à savoir des sessions de recherche de plusieurs jours, immédiatement suivies d'un tournage. Nous avons fait deux sessions à six mois d'intervalle. Ces rencontres, orientées vers une production, venaient s'inscrire ponctuellement dans le temps long

de la recherche. En amont, il y avait un travail conséquent de documentation et de sélection d'extraits auquel Claire ne participait pas. Il nous revenait de constituer un corpus de matériaux textuels dans lequel chacune pourrait puiser mais leur usage n'était pas encore défini. Nous partagions avec Claire les fragments choisis et dans certains cas nous l'informions sur le contexte historique et politique. Ces premiers échanges préparaient la rencontre et nous permettaient de dégager des pistes de recherche et de délimiter un champ commun d'expérimentations. Durant les sessions, certains fragments étaient directement activés par Claire, tandis que d'autres avaient une importance plutôt comme source d'inspiration ou comme documentation.

Pour la première session, nous avons proposé à Claire de nous concentrer sur l'internement d'Hannah Arendt au camp français de Gurs en 1940, ainsi que sur sa marche et son errance après qu'elle se soit échappée du camp. Nous avons travaillé *in situ* après nous être documentées sur l'histoire du lieu à travers les témoignages de deux anciennes détenues – la militante anti-fasciste Lisa Fittko et la journaliste Hanna Schramm.

Sur le site du camp, nous avons raconté à Claire ce que nous savions du quotidien des détenues : la promiscuité, l'isolement, l'omniprésence du regard des gardiens sur le corps des femmes, les soins au corps comme instinct de vie et l'ennui. Claire s'est appuyée sur ces éléments pour faire des propositions de gestes dans la perspective féministe qui est la sienne. En même temps, elle avait en tête la lettre qu'Hannah Arendt a écrite peu de temps après sa fuite du camp, dans laquelle elle décrit la vie des détenues avec ironie comme *un mélange de fausse idylle et de danger plus ou moins immédiat*. Le refus d'Hannah Arendt de s'apitoyer sur son sort et son indépendance d'esprit sont des traits saillants de sa personnalité. Elle se moque de l'inertie des femmes qui ne veulent rien savoir de ce qui se passe hors du camp. Claire parvient à faire exister la force de vie d'Hannah Arendt, son audace et sa détermination autrement que par le jeu d'actrice. À l'image, c'est cela qu'elle incarne plutôt qu'un personnage.

De la même façon, nous avons demandé à Claire d'interpréter cet autre moment de sa biographie : dans son errance solitaire, pour garder le tempo de la marche, Hannah Arendt déclamait un poème de Rainer Maria Rilke qu'elle connaissait par cœur. La liberté que nous avons prise, c'est d'interpréter cela comme un geste de rage et de survie voire de provocation. Pour une réfugiée politique, crier en allemand sous l'occupation était dangereux ! Comme Hannah Arendt le dit dans sa lettre en 1940 : *la chasse n'est pas encore ouverte mais ça ne tardera pas*. Par ce geste, elle affirme son attachement à sa langue maternelle et à la culture allemande, contre le nazisme.

Lorsque nous avons rencontré Claire, nous avons découvert qu'elle parlait parfaitement les deux langues, car son père est allemand et sa mère française. Son histoire familiale s'ancre dans les deux pays. Cela a joué dans l'intérêt que Claire a porté au projet et cela a nourri nos échanges.

Lors de la seconde session de recherche, nous avons choisi de nous rencontrer dans un contexte qui n'avait aucun rapport direct avec la biographie d'Hannah Arendt, de centrer la recherche sur les fragments de textes théoriques et de mettre davantage en jeu sa voix – sa voix réelle ou son imitation – mais aussi son énonciation c'est-à-dire ce qui se révèle de sa personne, dans son style, sa façon de dire, que ce soit à l'écrit ou oralement.

Cela rencontrait l'envie de Claire de jouer avec la notion de « personnage » à partir d'éléments qui l'avaient frappée dans les fragments choisis de *The Human Condition* (1958)³. Hannah Arendt y emprunte des notions au théâtre pour définir la dimension politique de l'humain. Elle y décrit l'espace politique



fig. 03-05



fig. 06-08

comme un espace où chacun-e peut se rendre visible, se révéler aux autres en tant qu'être unique, par sa parole et son action. Cette apparition des sujets advient dans un réseau de relations qui préexiste à chacun-e et se transforme continuellement sous l'*impact des innombrables conflits de volonté et d'intentions*. Hannah Arendt dit qu'à cause de cela l'action politique n'atteint presque jamais son but, mais qu'elle produit des histoires. *Il se peut alors dit-elle que ces histoires soient contées, racontées et incarnées en toute sorte de matériaux*. Elle appelle *histoires jouées* [enacted stories] les productions artistiques qui fixent des moments de ce processus vivant.

L'intérêt de Claire pour cet aspect de la pensée politique d'Hannah Arendt l'a amenée à prendre le contre-pied de ce que nous lui avons dit au départ, à savoir de ne pas l'aborder comme un rôle à jouer. Claire voulait vraiment mettre en jeu son expérience de comédienne – elle vient du théâtre – pour essayer de jouer Hannah Arendt. En même temps, elle voulait rendre visible la tentative et l'échec d'une telle construction. Claire a donc décidé d'apprendre les textes par cœur et d'étudier les expressions et gestuelles d'Hannah Arendt en visionnant les entretiens filmés.

Parmi les matériaux de construction du personnage, il y avait aussi une déclaration qu'Hannah Arendt avait faite dans une lettre à son mari, Heinrich Blücher: *Je sais, je suis comme la hache*.

Dans sa vie publique, sa franchise et son implacable lucidité ont souvent été assimilées à de la provocation. Pour nous, le tranchant d'Hannah Arendt est un aspect de sa personnalité passionnée, tout comme sa tendance à l'exagération, qu'elle assumait totalement en soulignant le caractère démesuré de la réalité historique elle-même!

Une autre liberté que Claire a prise par rapport aux textes, c'est de ne pas toujours les utiliser tels quels. Il en va ainsi d'un texte très important pour nous, qui a donné son titre au projet de recherche puis au film. Dans *The Gap Between Past and Future* (préface de *Between Past and Future*, 1961)⁴, Hannah Arendt propose la métaphore de la force diagonale pour situer la pensée dans le temps. La présence de l'humain ouvre une brèche à partir de laquelle s'anime un jeu de forces entre présent, passé et futur. La pensée s'insère dans un moment déterminé de l'histoire et en même temps, elle est propulsée vers l'infini sous la pression du passé et du futur. Dans ce passage, Hannah Arendt s'appuie sur un aphorisme de Franz Kafka, qui décrit la situation d'un humain aux prises avec deux forces antagonistes. Lorsque nous avons proposé ces deux textes à Claire elle s'en est saisie pour écrire une lettre fictive d'Hannah Arendt à Franz Kafka, une lettre qu'elle adresse aux spectateurices du film. Pour Hannah Arendt, penser c'est dialoguer. Dialoguer avec soi-même et avec les autres – ses contemporain-es et les auteurices du passé. Elle entretenait des relations épistolaires soutenues avec de nombreuses-x correspondant-es.

(A/R) Nous avons évoqué la collaboration centrale avec Claire Viviane Sobottke mais comment vous êtes-vous entourées pour ce projet de recherche ?

(A.L., J.M.) Au tout début de la recherche, nous avons initié quelques rencontres avec des personnes qui avaient des affinités avec Hannah Arendt. Notre parti pris était de ne pas trop cadrer ces rendez-vous par des questions mais plutôt d'engager la conversation sur la place qu'avait Hannah Arendt pour chacun-e. Nous avons ainsi enregistré une série de conversations à bâtons rompus avec la comédienne et metteuse en scène Myriam Saduis, accompagnée de sa collaboratrice, l'autrice et dramaturge Valérie Battaglia; avec Jean Vogel, maître d'enseignement de Sciences politiques à Science Po de l'Université Libre de Bruxelles; avec Aloïse Richel, philosophe de formation et enseignante en milieu

psychiatrique; avec Selma Bellal, militante pour les droits des sans-papiers, politologue et enseignante à l'École de Recherche Graphique à Bruxelles et enfin, avec Antonia Grunenber, professeure de Sciences politiques et fondatrice du Centre Hannah Arendt à l'Université d'Oldenburg en Allemagne.

Bien plus tard, suite aux deux sessions de recherche avec Claire, quelques textes et lettres auxquels nous tenions beaucoup étaient restés en suspens. Le cheminement que nous avons fait avec la pensée politique d'Arendt et les libertés que nous avons prises à l'égard du « personnage » nous ont fait faire un pas de plus vers une forme de pluralité. Nous avons choisi de faire lire ces extraits par plusieurs femmes, d'âges différents, qui ont toutes une relation particulière à l'oralité et à la voix dans l'espace public. La plupart de ces femmes parlaient les deux langues – l'allemand et le français – avec un fort accent. De par leurs histoires et leurs choix personnels, elles ont un intérêt marqué pour les questions que nous abordons dans le film. La voix d'Hannah Arendt est donc portée par quatre autres femmes que l'on ne voit pas à l'image. En écho au geste de distanciation de Claire, nous leur avons demandé de se nommer pour l'enregistrement avant de commencer leur lecture. Chacune lit dans la langue choisie par Hannah Arendt au moment d'écrire: le français pour la lettre écrite en France en 1940; l'allemand pour les lettres écrites à son mari en 1937 et 1949; l'anglais pour les textes théoriques, tous rédigés dans la langue de son pays d'accueil, les États-Unis.

Nous avons aussi des demandes particularisées pour certaines d'entre elles. À notre amie la cinéaste allemande Claudia von Alemann, nous avons demandé de lire la lettre écrite par Hannah Arendt après son passage au camp de Gurs. Avec Louise Imme Bode, nous avons fait un travail de lecture plus poussé sur des extraits de l'essai de Charlotte Beradt, *Rêver sous le III^e Reich*. Plusieurs heures durant, nous avons enregistré ses lectures de rêves dans une chambre anéchoïque (une chambre sourde). Charlotte Beradt, une proche amie d'Hannah Arendt, a traduit *Les Origines du totalitarisme* de l'anglais vers l'allemand. À notre amie la chanteuse Lucy Grauman – la seule à ne pas être germanophone – nous avons demandé de lire en anglais le poème *Refugee Blues* de W.H. Auden – également un ami proche d'Hannah Arendt – ainsi que des extraits d'*Idéologie et terreur* (1958). Ces derniers ont fait l'objet d'un usage particulier puisque nous les avons diffusés et réenregistrés dans des espaces publics à Sarajevo.

(A/R) La recherche a nourri le projet de film, *La Force diagonale*, mais il y a aussi d'autres formats de diffusion de votre recherche, pourriez-vous les mentionner ?

(A.L., J.M.) Nous avons créé un site internet dans lequel nous documentons les sessions avec Claire avec des traces vidéographiques. À terme, nous aimerions ajouter des extraits des enregistrements sonores des entretiens avec les interlocuteurices que nous avons rencontré-es en début de recherche.

Mais pour nous, le mode de diffusion le plus vivant de la recherche reste les discussions que nous avons avec le public suite à une projection du film. Dans le contexte des festivals de cinéma – comme au FID à Marseille – nous sommes amenées à témoigner en détails de la recherche dans le cadre de publication d'entretiens ou lors des échanges avec les spectateurices. À l'avenir, nous aimerions aussi accompagner le film dans des contextes diversifiés – associations, universités, écoles – afin de favoriser des échanges vivants.

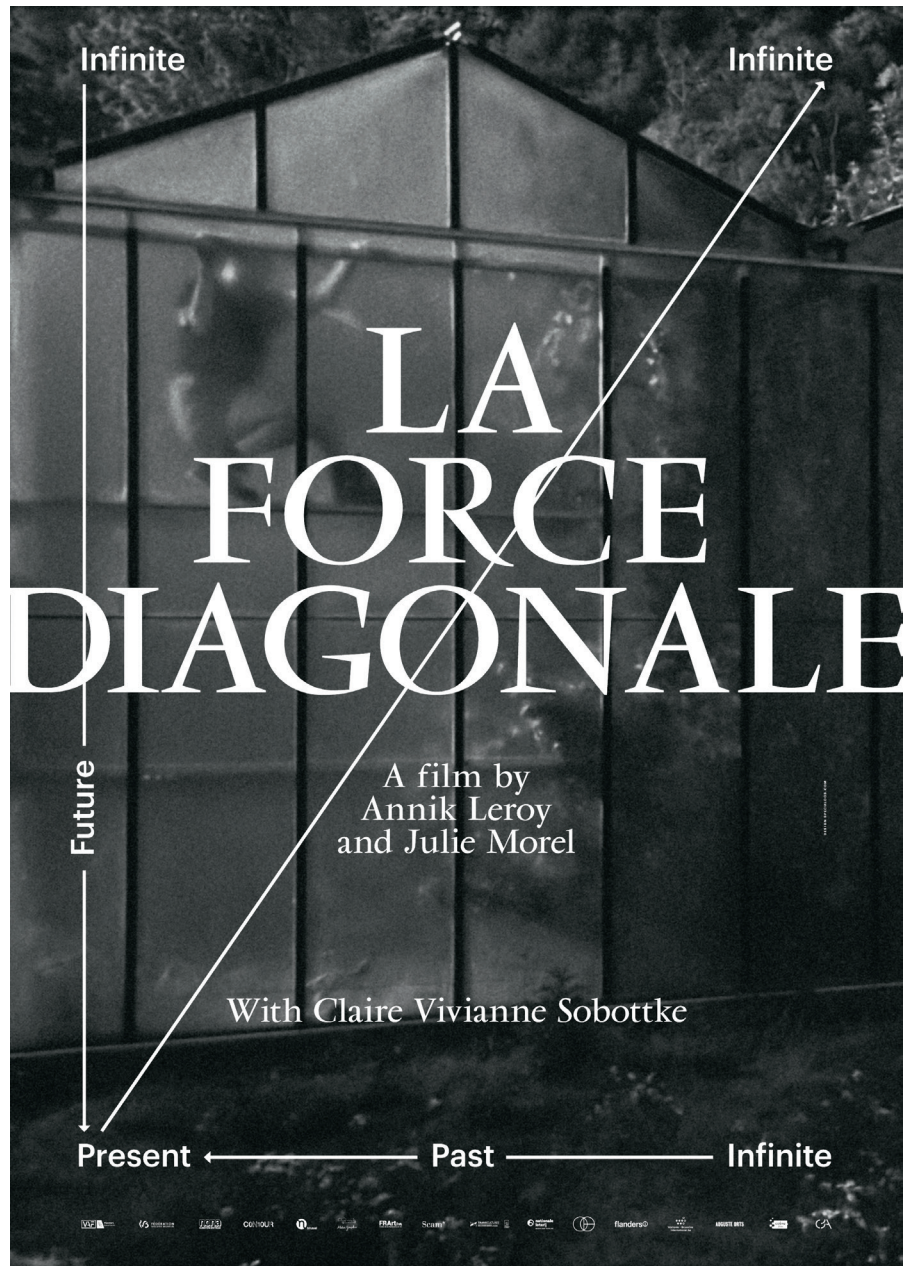


fig. 09

1. En anglais sous le titre *The Origins of Totalitarianism* (1951).
Publié en français sous les titres *Le Système Totalitaire* (1972)
et *Sur l'antisémitisme* (1973).
2. Hannah Arendt, *Les Cahiers du Grif*, n°33, Bruxelles, Transéditions,
1986.
3. *L'Humaine Condition* (ou *Condition de l'homme moderne*),
Calmann-Levy, Paris, 1961.
4. En version française, *La Brèche entre le passé et le futur* (préface
de *La Crise de la culture*, 1972).