

ISTORIOGRAFIE

Alain NAUDÉ

Souvenirs de Dinu Lipatti

J'ai travaillé avec Dinu Lipatti tout au long de 1950, la dernière année de sa vie. Déjà gravement malade, il ne donnait plus ses cours au Conservatoire de Genève. Nadia Boulanger lui avait demandé de me recevoir et de me donner des conseils de temps en temps, dans la mesure où ses forces le lui permettraient.



C'est ainsi qu'il m'a fait travailler la majeure partie de l'année, me convoquant par téléphone chaque fois qu'il pouvait me voir. Ces leçons à intervals irréguliers, qu'il appelait des "visites", duraient toujours plusieurs heures. Elles ont transformé ma vie.

Les souvenirs s'effacent avec le temps, mais cinquante ans après sa mort il me semble que tous les moments que j'ai passés avec lui restent gravés dans ma mémoire comme si c'était hier – ses paroles, sa voix, ses gestes, sa position au piano, ses mains sensibles et belles sur le clavier (très grandes dépliées, plus petites repliées), son français précis et châtié, la bonté indicible de son regard.

Dinu Lipatti était sûrement un des plus grands pianistes de tous les temps et bien des musiciens trouvaient son talent de compositeur tout aussi remarquable. C'était à tous égards un des musiciens les plus accomplis de l'époque; sa carrière brève mais éblouissante nous a laissés les trésors impérissables de ses enregistrements et de ses compositions. Sa vie et sa carrière de musicien ont été exhaustivement documentées par Grigore Bărgăuanu et Dragoș Tănăsescu dans leur oeuvre définitive (*Dinu Lipatti*, Editions Payot, Lausanne, 1991) et par d'autres auteurs qui ont publié sur lui des articles éclairants dans divers pays. Mais, bien plus important que sa gloire de musicien, c'était un être angélique. Il appartenait à ce rare et haut niveau épanoui de l'humain qui s'approche du divin. De cela il est très difficile d'écrire.

C'était un professeur incomparable. Chaque leçon était en quelque sorte complète: il parlait en détail des morceaux, de la façon de travailler, des problèmes

techniques et autres, et toujours de la musique. Il ne se lassait jamais de dire qu'avant d'être un exécutant (pianiste, chanteur ou chef d'orchestre), on doit être un musicien complet et avoir maîtrisé la grammaire, la structure et les usages du langage musical. Sans **connaître** la musique – naturellement, intimement et à fond – on ne peut pas **faire** de la musique, et cela ne sert à rien d'apprendre à jouer un instrument. De même qu'un homme qui manque d'éducation ne peut jamais se comporter d'une façon convenable en société, et restera toujours inculte, même s'il évite soigneusement les gros mots et les propos vulgaires, tandis qu'un homme éduqué aura toujours la liberté de dire et de faire tout ce qu'il voudra sans qu'on le prenne pour un fruste, de la même façon, un musicien qui manque d'éducation restera toujours limité (Igor Markevitch trouvait que le mot "infirme" n'était pas trop fort), tandis qu'un musicien éduqué aura toute liberté dans son travail.

Cette éducation fondamentale comporte: le solfège (toujours et avant tout le solfège), l'harmonie, le contrepoint, l'analyse harmonique, le déchiffrement, la réduction d'orchestre, l'improvisation, et avec cela tous les raffinements de goût et de style qui appartiennent à la culture. Nadia Boulanger enseignait toutes les facettes de cet apprentissage (y compris la composition) au Conservatoire de Paris. Son cours redoutable portait le titre innocent de "Classe d'Accompagnement"! La formation du musicien, disait-elle, se résume en fin de compte à ceci: le développement de l'oreille. "Il ne suffit pas d'écouter, il faut entendre. Il ne suffit pas d'entendre, il faut comprendre."

Lipatti disait que l'élément fondamental et indispensable dans la musique est le rythme, et qu'aucun autre élément n'y peut même exister sans celui-là. Il s'ensuit que les fautes d'exécution les plus graves sont les fautes de rythme. Ce sont aussi, malheureusement, les plus fréquentes. Et la pire d'entre elles est l'habitude enracinée (inculquée aux élèves de génération en génération) d'accentuer les temps dits "forts" au détriment des temps dits "faibles". C'est exactement le contraire de ce qu'il faut! Il n'y a en réalité pas de hiérarchie de temps forts et faibles à l'intérieur de la mesure, mais un mouvement en avant à travers les temps et les mesures. Dans ce courant dynamique qui est la vie même de la musique, l'élan va du temps faible (la levée) au temps fort, et non pas, comme on le suppose, du temps fort au temps faible. Le temps fort n'est que le résultat et le rebondissement du temps faible précédent.

Un incident amusant qui illustre cet article de foi musicale est survenu pendant qu'il enregistrait pour La Voix de son Maître à la Radio de Genève en juillet 1950. Il jouait dans un studio au premier étage. Le studio était relié par un gros écheveau de câbles à un magnifique camion, grand comme un autobus, qui était stationné en bas sous la fenêtre. C'est ici que Walter Legge et les ingénieurs du son l'enregistraient. C'était un de leurs premiers enregistrements sur bande magnétique pour les nouveaux disques à trente-trois tours, qui devait sortir quelque mois plus tard, et Walter Legge était à juste titre très fier de pouvoir enregistrer le plus grand pianiste du monde par la technologie la plus avancée. Il

venait d'enregistrer Pablo Casals au Festival de Prades. Elisabeth Schwartzkopf, jeune, belle, charmante, était avec lui, et portait au doigt un gros brillant de fiançailles. Madeleine Lipatti était avec eux dans le petit espace d'écoute aménagé dans le camion. Attentive et recueillie, elle suivait, comme Legge, la partition des morceaux que jouait Lipatti. Legge offrait de temps en temps des commentaires sur ce qu'il entendait. J'étais assis sur les marches du camion d'où j'entendais l'enregistrement qu'on contrôlait à l'intérieur. Quand Lipatti a commencé la Valse en do-dièze mineur (Op. 64, No.2) de Chopin, il a marqué bien comme il faut la levée, sol-dièze, qui lance avec entrain le morceau. Legge l'a arrêté. "Dinu", dit-il, "vous avez joué cette levée trop fort par rapport au premier temps qui suit – même plus fort. Il faut mettre l'accent sur le premier temps." Silence. Puis, de Lipatti, en haut dans le studio: "Bon..." Il a recommencé. Cette fois, il a joué le sol-dièze (est-ce mon imagination?) peut-être un brin plus fort encore. Legge n'a rien dit. Lipatti a joué une valse enivrante de charme. Madeleine s'exclamait, Schwartzkopf s'extasiait, Legge souriait. Je me suis souvent demandé s'il a cédé, ou s'il s'est persuadé que le sol-dièze était quand même un rien plus discret la seconde fois.

Lipatti a enregistré la Sonate K. 310 de Mozart le samedi et le dimanche 8 et 9 juillet. Il a commencé avec le premier mouvement et l'a joué à la perfection du premier coup. Il a néanmoins demandé à le refaire. Legge s'y opposait parce qu'il pensait qu'il était impossible de faire mieux. Lipatti a insisté. A l'étonnement de tout le monde il l'a encore mieux joué. Incroyablement, il a alors demandé encore une reprise! Et ainsi de suite, par une longue série de reprises, chacune plus éblouissante que la précédente, il a terminé l'enregistrement de la sonate assez tard le dimanche après-midi, à un niveau de perfection qui dépassait tout ce qu'on aurait pu imaginer, et s'est déclaré satisfait. Après chaque prise il descendait dans le camion pour écouter ce qu'il avait fait, penché un peu en avant sur son siège, le regard intense et vif comme un phare. Personne n'osait parler. Les techniciens sentaient la tension intense de l'occasion et y mêlaient leur propre ferveur. Il régnait chez tous ceux qui assistaient à ces enregistrements une atmosphère euphorique, comme si chacun avait conscience de participer à un événement historique. Lipatti était concentré sur sa tâche comme si rien d'autre n'existait au monde.

*

Il m'avait dit qu'il préférait de loin enregistrer que de jouer en public, parce qu'il avait toujours en public un tel trac qu'il perdait "cent pour cent de ses moyens", alors que dans le studio d'enregistrement il se sentait à l'aise parce qu'il pouvait refaire un enregistrement aussi souvent qu'il voulait. "Il faut qu'un enregistrement soit impeccable. On peut par exemple se permettre de jouer quelque fausses notes en public (et tout le monde en fait), mais jamais dans un enregistrement." Je lui ai demandé s'il y avait un remède contre le trac. Non, dit-il, mais sachant qu'il perdait cent pour cent de ses moyens quand il jouait en public, il

avait toujours soin d'en posséder deux cent pour cent! Ainsi, le trac n'avait plus d'importance.

Tous les enregistrements de Lipatti font preuve d'une maîtrise incomparable. Une discographie minutieuse les a documentés à fond. Mais il s'en détache quatre ou cinq en particulier, que l'on peut considérer individuellement pour se faire une idée de sa capacité étonnante d'exceller dans des styles très divers.

Il y a d'abord la Première Partita de Bach: il la joue avec une discipline austère et une fidélité au style baroque propres à satisfaire les puristes les plus intraitables; mais en même temps il l'infuse d'une sonorité chantée et d'un sentiment profondément émouvant qui ouvrent le coeur au ciel.

Dans la Sonate K. 310 de Mozart, il emploie toutes les ressources du piano moderne et de sa technique transcendente pour révéler derrière la virtuosité mozartienne l'atmosphère tragique et déchirante qu'on associe au Requiem et aux dernières symphonies.

Il joue *Alborada del gracioso* de Ravel mieux qu'aucun autre pianiste au monde, se moquant des difficultés techniques parmi les plus redoutables dans la littérature de l'instrument – des notes répétées rapides, des glissandos en doubles-notes qui changent de direction, d'intensité et de vitesse, et qui finissent en une bouffée de vent pianissimo. En même temps il saisit cet humour tantôt rauque et moqueur, tantôt précieux et acidulé propre au Ravel ibérique.

La plus ahurissante de toutes ces surprises est peut-être son enregistrement de la Troisième Sonate d'Enesco. C'est la musique de son pays, de son âme. Un pianiste non initié à cet idiome ne comprendrait rien à ce texte chargé d'insinuations et d'agrèments fantasmagoriques. C'est vraiment un texte écrit en chiffres, ce qui donne une signification nouvelle au mot déchiffrement! Lipatti fait de cette sonate la merveille qui mettrait Enesco au premier rang des compositeurs de son temps même s'il n'avait rien écrit d'autre. Il n'y a simplement pas de mots pour décrire la prestidigitacion envoûtante de ce disque.

Tard le soir, récemment, on m'a fait entendre une série d'enregistrements de *Gnomenreigen* de Liszt faits par des pianistes très célèbres d'avant-guerre. Tous étaient extraordinaires. Puis on en a passé un dernier qui les a tous éclipsés, d'une exécution qui évoquait, comme venu de l'au-delà, le spectre d'un ravissement surhumain. Le Dieu Pan? Eros? C'était un enregistrement de Lipatti dont j'ignorais jusque-là l'existence.

Je lui posais souvent des questions sur la technique et sur la sonorité, et je cherchais des principes qui assureraient l'une et l'autre. Il disait qu'il fallait d'abord ne jamais travailler la technique sur les oeuvres. La technique doit être au départ plus qu'adéquate pour chaque oeuvre qu'on commence à travailler. On n'a pas le droit de ternir les chef-d'oeuvres en répétant les fautes accumulées d'une technique défectueuse. Il faut cultiver sa technique en dehors des oeuvres – avec du Czerny ou du Hanon, par exemple. En ceci il était de l'avis opposé de Cortot – qu'il aimait pourtant, et admirait probablement plus qu'aucun autre pianiste. Cortot

a publié des “éditions de travail” de presque tout le répertoire romantique, dans lesquelles il invente des exercices techniques sur toutes les difficultés du texte!

Il faut surtout jouer très naturellement et sans penser à la technique. “Si les chiens avaient des mains comme nous, ils joueraient sans doute mieux que nous, parce qu’ils ne pensent pas, et ne peuvent pas ne pas être naturels. La pensée est limitée. On ne crée pas avec la pensée. L’inspiration vient de plus haut et la pensée vient après, pour contrôler et pour justifier.” C’était cette qualité directe, franche et surtout honnête, qu’il admirait dans le jeu de Backhaus et dont l’absence chez d’autres les condamnait à la médiocrité. D’autres pianistes qu’il admirait particulièrement était Fischer, Gieseking et Haskil.

Il me parlait aussi d’une directive très simple et d’application universelle à la base de la technique pour tous les touchers, toutes les sonorités et toutes les formules possibles au piano: il faut que les bouts des doigts soient “durs comme du fer”, mais que les bras soient “mous comme du spaghetti” jusqu’à l’épaule. Il m’a dit un jour de me mettre debout, puis il a serré ma main dans la sienne et il l’a secouée avec le bras entier jusqu’à l’épaule (comme on secoue un tapis) en me disant de ne pas lâcher sa main. “Au lieu d’avoir des doigts de fer et des bras de spaghetti, de nombreux pianistes ont au contraire des doigts de spaghetti et des bras de fer”, commenta-t-il en riant. En jouant ainsi il faut avoir la même sensation dans les bras que lorsqu’on est assis dans une baignoire remplie d’eau chaude et que les bras flottent sans pesanteur, suspendus sur la surface de l’eau. Mais si les doigts doivent être durs, cela ne signifie nullement qu’ils doivent être raides et insensibles! Bien au contraire, ils doivent “goûter les touches avec volupté, comme la langue goûterait une bonne glace”. Pour cultiver cette sensibilité tactile aigüe il proposait un exercice: jouer un morceau sans faire sonner les touches, mais en les caressant en silence. Il faisait cela avec un plaisir visible, tout en continuant à me parler: “C’est ainsi que je travaille la sonorité. Il faut suivre la musique dans la tête tout en jouant en silence.”

Il avait encore un autre moyen pour travailler la sonorité: improviser dans les styles des grands compositeurs. On pense généralement que la sonorité se cultive par le travail technique. Pour lui elle se cultivait par la musicalité. Pour me montrer il se mettait au piano et improvisait des pages ravissantes du plus pur Bach, Chopin, Schubert, Schumann, Debussy. C’était pour lui la chose la plus naturelle au monde. Ce langage de la musique lui était aussi naturel, aussi facile que de parler. Ceci me rappelle un incident que m’a raconté Nadia Boulanger. Elle écoutait un jour un récital de Bach par Marcel Dupré. Arrivé à un certain point, celui-ci oublie l’oeuvre qui devait suivre dans son programme. Sans hésitation, pour boucher le trou, il improvise un morceau de son cru dans le style de Bach, avec le caractère et la tonalité voulus. “Si je ne savais pas ces oeuvres par coeur”, dit-elle, “je ne me serais pas aperçu de la substitution.” (Qui faut-il admirer le plus dans cette histoire?)

Lipatti donnait beaucoup d’importance au développement de l’indépendance de timbre et de sonorité entre les doigts de la même main, pour

bien faire ressortir les différentes voix jouées dans la polyphonie. Il a illustré ce parti dans le choral "Jésu, que ma joie demeure" de Bach, qu'il jouait dans la transcription de Myra Hess. Il faisait ressortir la mélodie du choral sonore et chantée, tout en maintenant les croches de l'accompagnement, piano, legato et coulant. Pour cela il jouait les notes du chant **un rien de seconde avant les notes qui l'accompagnaient**. On n'entendait aucun décalage d'attaque, seulement la parfaite indépendance des sonorités des voix. Je ne connais aucun autre pianiste qui résolve de cette façon le problème de jouer des plans de sonorité différents; tous font en général exactement le contraire: ils jouent la voix qui doit ressortir un petit instant **après** les autres voix. C'est cet usage, devenu chez Paderewski une habitude marquée, qui a fait dire à Saint-Saëns qu'il ne savait jamais quelle main accompagner quand il dirigeait un concerto avec lui.

Lipatti trouvait que Chopin était le plus grand de tous les pianistes, plus grand même que Liszt. Il disait que les oeuvres de ces deux compositeurs – la structure de leur écriture pour le piano – nous montrent clairement leurs façons respectives de jouer, c'est-à-dire leurs techniques et leurs positions des mains au clavier; et que le jeu de Chopin était plus innovateur que celui de Liszt. On voit qu'il jouait avec les mains légèrement tournées vers l'extérieur – c'est-à-dire pointées vers les extrémités du clavier, ce qui mettait les pouces plus près des touches noires et à la même distance du rebord du clavier que les autres doigts, facilitant ainsi, entre autre choses, le jeu d'octaves. L'étonnante Etude Op. 10, No. 2, où les doigts 3, 4 et 5 de la main droite se chevauchent pour exécuter des traits chromatiques vertigineux en moto perpetuo, se joue beaucoup plus facilement avec cette position de main. (Czerny avait déjà écrit dans son Opus 365 une étude assez similaire, qui n'a pas été suffisamment remarquée.) Lipatti trouvait que Liszt jouait avec les doigts plus parallèles aux touches, ce qui mettait le pouce plus loin des touches noires que chez Chopin. Pour remonter plus loin, nous savons, encore par sa musique, que Bach était le premier compositeur-virtuose qui ait fait jouer les pouces sur les touches noires de façon courante et en quasi égalité avec les autres doigts. C'était une très grande innovation dans la technique du clavier.

Quand je lui ai apporté l'Etude Op. 10, No. 2 de Chopin, Lipatti s'est d'abord dérobé en disant qu'il ne la jouait pas vraiment, parce qu'elle était trop difficile, mais que quelque fois, la nuit, quand il ne dormait pas, il entendait dans son esprit comment elle devait sonner. Il s'est alors mis au clavier et a joué d'un bout à l'autre comme un trait d'argent – souple, coulant, ininterrompu, parfaitement égal, legatissimo et sans pédale – sans jamais descendre sur les cadences ni lâcher la tension de l'élan sur les fins de phrases, maintenue du début à la fin comme une vocalise vertigineuse, dans un seul souffle. Il me disait souvent qu'il faut jouer Chopin comme on joue Bach: le même son, la même discipline, la même attention aux détails – en un mot, le même respect. L'édition qu'il préférait pour les oeuvres de Chopin était Peters, édité par Scholtz, mais il n'aimait pas la révision que Von Pozniak en avait fait, parce qu'il avait changé les excellents doigtés de

Scholtz. Son édition préférée de Beethoven était celle de Casella, encore à cause des doigts.

Sa fidélité envers le texte était scrupuleuse, mais sa fidélité envers la musique était plus grande encore. Ainsi, il n'hésitait pas à changer la distribution des mains, ou dans de rares instances même les notes, si le texte écrit lui paraissait maladroit. Dans le deuxième mouvement du troisième Concerto de Bartok, qu'il a créé en Suisse, il y a des passages injouables tel que Bartok les a écrits. Il m'a montré l'arrangement qu'il jouait et qui rendait ces passages à la fois plus faciles et plus clairs. Il est impossible, à mon avis (et au sien), de s'apercevoir de l'arrangement. Mieux encore, il a complètement réécrit *Navarra* d'Albeniz dans sa "version personnelle".

Selon Lipatti, il devait tout à son professeur Florica Musicescu: elle lui avait enseigné tout ce qu'il savait sur le piano. Cortot, lui, affirmait qu'il n'avait rien à lui apprendre et qu'il le considérait comme un collègue et non comme un élève. Mais c'est peut-être Nadia Boulanger qui l'a le plus influencé et formé, au point que souvent, pendant mes leçons avec lui, je croyais l'entendre. Elle n'était pas pianiste, mais il y avait dans son jeu (surtout son jeu de Bach) une certaine tournure rythmique – ou faut-il dire une démarche? – à la fois directe, simple et immensément noble, qu'on reconnaissait dès la première note. C'était impersonnel comme la façade de Notre Dame et en même temps aussi particulier: une démarche qui n'appartient à personne, mais qui était la marque même de Nadia Boulanger. Quand on jouait pour elle, elle avait une façon de vous faire anticiper la clôture de la cadence qui approchait: elle disait bien avant la fin de la phrase "c'est déjà fini!" Lipatti avait dans son jeu ce même pas, inexorable comme le destin. Il lui devait peut-être aussi son goût pour les arrangements de Bach; son style rappelait alors jusqu'aux moindres détails les réductions qu'elle faisait au piano quand nous chantions en classe les cantates.

*

On ne vit pas seulement de mots, mais la parole est une très grande force dans la destinée humaine – voire le poids des commandements. J'ai à l'esprit certains énoncés que Nadia Boulanger répétait souvent à ses élèves. En considérant la luminosité qui rayonnait en Lipatti – émanant à la fois de sa personne et de son jeu – j'ai souvent été frappé de constater combien il me rappelait les paroles de celle qu'il appelait sa "mère spirituelle":

"Il faut vivre chaque moment devant l'Absolu."

"Nous sommes au monde pour sauver la qualité."

"Êtes-vous sûr de toujours faire de votre mieux, même plus que votre mieux?"

Ce n'est pas que Lipatti imitât le syle ou les manières de Nadia Boulanger; il n'y avait d'ailleurs pas chez elle d'idiosyncrasies à imiter. Il s'agit plutôt de la transmission d'une maîtrise hors classe et souveraine justement **dépouillée** de sensibleries personnelles et subjectives. Nous touchons là au coeur même de ce

qui distingue tous les grands musiciens des autres, à ce principe que Nadia Boulanger et Dinu Lipatti suivaient sans compromis et qui les liait indissolublement: l'effacement de l'interprète devant la musique. Cette règle est l'expression dans la musique du plus grand des principes spirituels: l'effacement du moi personnel et subjectif devant la vie.

Dans la musique comme dans la vie, il n'y a au fond que deux voies possibles: se servir ou servir, prendre ou donner, **le moi** ou **la vie**. Ce principe est l'enseignement fondamental de toutes les religions en tous les temps. L'interprète qui s'impose lui-même sur le texte du compositeur pour "s'exprimer" et pour "créer sa version" de l'oeuvre n'est qu'un rôle de plus du **moi** qui interprète et s'impose sur la **vie**. Dans les deux cas il trahit l'intention originale du créateur et crée la déformation: dans la musique, la vulgarité et la caricature; dans la vie, tout le mal et toutes les misères qui ont marqué le monde depuis le début des temps. Au contraire, quand le **moi** s'efface de l'exécution musicale, il s'unit à la musique et la musique apparaît réellement; quand il s'efface de la **vie** vécue, il s'unit au **divin** et le ciel s'ouvre. Il est béni et il bénit. Ainsi la musique est le modèle de la vie et l'interprète est le modèle de l'individu qui choisit et crée finalement son propre destin. C'est en ce sens que Lipatti disait "la musique est une chose grave", et c'est pourquoi la responsabilité de la vie du musicien – car il s'agit vraiment d'engager là sa vie, ses aspirations, son énergie, son coeur – est si lourde que Nadia Boulanger disait qu'il ne faut se consacrer à la musique que s'il est impossible de faire autrement.

Pour Lipatti, il en allait bien ainsi. Il n'y avait pas de séparation entre sa musique et sa vie. En plus de tout que sa musique a apporté au monde, l'exemple de sa vie est un don unique et inestimable. Tous les musiciens qui l'ont connu ont parlé de sa grandeur spirituelle et morale. La grâce qui rayonnait de sa personne rayonnait aussi dans son jeu. Pour lui, l'évolution spirituelle de l'individu était la chose la plus importante au monde – le but même de la vie. En parlant un jour de deux de ses élèves, il disait que l'un jouait mieux que l'autre, mais que l'autre était un être humain meilleur, et qu'il est infiniment plus important d'être bon spirituellement que bon musicien. Une autre de ses élèves m'a confié qu'elle avait ressenti de la jalousie, parce que, croyait-elle, il voyait ses autres élèves plus souvent qu'il ne la voyait. Elle lui écrivit une lettre où elle se plaignait de n'être pour lui qu'un bout de vieille ferraille dans sa classe. Elle m'a montré sa réponse: il n'y avait pas de bout de vieille ferraille parmi ses élèves et il lui conseillait de purifier son aura plutôt d'entretenir de pareilles pensées.

La façon dont il se comportait dans la vie, surtout dans les circonstances très difficiles de ses dernières années, révèlent le fond de son être. Je l'ai connu pendant le bref surci de sa maladie avant la mort qu'il savait certaine et proche. Il aurait été bien compréhensible qu'il abandonnât tout espoir et sombrât dans l'inactivité. Mais il gardait une foi inébranlable et un visage lumineux en dépit des circonstances. Il a continué alors à travailler exactement comme si de rien n'était, en supportant l'amenuisement de ses forces et les ravages de la maladie avec

courage et une âme égale. Il n'a jamais perdu le sourire, jamais renoncé aux projets à longue échéance, jamais montré au monde le visage de la tragédie ou du désespoir. Il n'a pas parlé du pronostic de plus en plus inquiétant sur sa condition, ni des transfusions sanguines, ni des traitements médicaux qui l'épuisaient autant que la maladie. Au dessus de son bureau de travail, il avait affiché une carte sur laquelle il avait inscrit les mots de Guillaume d'Orange: "Point n'est besoin d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer." On songe aux vers du *Bhagavad Gita*, qui nous recommande de travailler sans attendre les fruits de notre travail, mais comme le font ceux qui travaillent pour les fruits de leur travail. C'est pendant les dernières années de sa vie, les plus difficiles, qu'il a produit la plus grande partie des trésors qu'il nous a laissés.

Du premier moment que je l'ai rencontré j'ai été touché au plus profond de mon coeur. Il a fait vibrer en moi un son fondamental dont j'ignorais jusque-là l'existence. Toute l'orientation de ma vie a changé à partir de ce jour. Mes aspirations et ma destination, ce **moi** qui choisit, qui décide et qui agit, restent liés à travers les décénies à ce moment-là. Depuis lors, il n'y a pas eu un jour que je n'ai pensé à lui. La dernière fois que je l'ai quitté, il est resté sur le perron de sa maison à Chêne-Bourg quand je m'éloignais par l'allée, jusqu'à la porte du jardin, jusqu'à la rue. Chaque fois que je me retournais, il me faisait un sourire et un signe de la main. Je ne savais pas que je ne le reverrais plus. Mais je le vois tous les jours. Il est toujours là, la main levée. Il sera là jusqu'à la fin de mes jours.

Dallas, le 19 mars 2000