Gaston Bachelard (1943)

L'air et les songes.
Essai sur l'imagination du mouvement

Paris : Librairie José Corti, 1943. 17e réimpression, 1990, 307 pp.

[2]

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

À LA LIBRAIRIE JOSÉ CORTI :

Lautréamont.

L'Eau et les rêves.

La Terre et les Rêveries de la Volonté.

La Terre et les Rêveries du Repos.

AUX PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE :

Le nouvel esprit scientifique.

L'expérience de l'espace dans la Physique contemporaine.

La Philosophie du Non. Essai d’une philosophie du nouvel esprit scientifique.

Le rationalisme appliqué.

La dialectique de la durée.

L'activité rationaliste de la physique contemporaine.

Le matérialisme rationnel.

À LA LIBRAIRIE GALLIMARD :

La Psychanalyse du feu.

À LA LIBRAIRIE VRIN :

Essai sur la connaissance approchée.

Étude sur l'évolution d'un problème de Physique : la propagation thermique dans les solides.

La valeur inductive de la relativité.

Le Pluralisme cohérent de la Chimie moderne,

Les intuitions atomistiques.

La formation de l'esprit scientifique : Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective.

À LA LIBRAIRIE STOCK :

L'intuition de l'instant.

À LA LIBRAIRIE EYNARD (ROLLE, SUISSE)

Paysages (Études pour 15 burins d'Albert FLOCON, tirage limité).

REMARQUE

Ce livre est du domaine public au Canada parce qu’une œuvre passe au domaine public 50 ans après la mort de l’auteur(e).

Cette œuvre n’est pas dans le domaine public dans les pays où il faut attendre 70 ans après la mort de l’auteur(e).

Respectez la loi des droits d’auteur de votre pays.

[307]

Table des matières

INTRODUCTION. Imagination et mobilité [7]

Chapitre I. Le Rêve de vol [27
Chapitre II. La poétique des ailes [79
Chapitre III. La chute imaginaire [107
Chapitre IV. Les travaux de Robert Desoille [129]
Chapitre V. Nietzsche et le psychisme ascensionnel [146]
Chapitre VI. Le ciel bleu [186]
Chapitre VII. Les Constellations [202]
Chapitre VIII. Les Nuages [212]
Chapitre IX. La Nébuleuse [225]
Chapitre X. L'arbre aérien [231]
Chapitre XI. Le Vent [256]
Chapitre XII. La déclamation muette [271]

CONCLUSION.

1re Partie : L'image littéraire. [281]
2e Partie : Philosophie cinématique et Philosophie dynamique. [289]

Index des noms cités [303]

[5]

À MA FILLE

[7]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Introduction

IMAGINATION ET MOBILITÉ

« Les poètes doivent être la grande étude du philosophe qui veut connaître l'homme. »

(JOUBERT, *Pensées.*)

I

Retour à la table des matières

Comme beaucoup de problèmes psychologiques, les recherches sur l'imagination sont troublées par la fausse lumière de l'étymologie. On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imaginante.* Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur

d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'*ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté*. Plus que toute autre puissance, elle spécifie le psychisme humain. Comme le proclame Blake : « L'imagination n'est pas [8] un état, c'est l'existence humaine elle-même [1]. » On se convaincra plus facilement de la vérité de cette maxime si l'on étudie, comme nous le ferons systématiquement dans cet ouvrage, l'imagination littéraire, l'imagination parlée, celle qui, tenant au langage, forme le tissu temporel de la spiritualité, et qui par conséquent se dégage de la réalité.

Inversement, une image qui quitte son principe *imaginaire* et qui se fixe dans une forme définitive prend peu à peu les caractères de la perception présente. Bientôt, au lieu de nous faire rêver et parler, elle nous fait agir. Autant dire qu'une image stable et achevée coupe les ailes à l'imagination. Elle nous fait déchoir de cette imagination rêveuse qui ne s'emprisonne dans aucune image et qu'on pourrait appeler pour cela une *imagination sans images* dans le style où l'on reconnaît une *pensée sans images*. Sans doute, en sa vie prodigieuse, l'imaginaire dépose des images, mais il se présente toujours comme un au-delà de ses images, il est toujours un peu plus que ses images. Le poème est essentiellement *une aspiration à des images nouvelles*. Il correspond au besoin essentiel de *nouveauté* qui caractérise le psychisme humain.

Ainsi le caractère sacrifié par une psychologie de l'imagination qui ne s'occupe que de la *constitution des images* est un caractère essentiel, évident, connu de tous : c'est la *mobilité des images*. Il y a opposition — dans le règne de l'imagination comme dans tant d'autres domaines — entre la constitution et la mobilité. Et comme la description des formes est plus facile que la description des mouvements, on s'explique que la psychologie s'occupe d'abord de la première tâche. C'est pourtant la seconde qui est la plus importante. L'imagination, pour une psychologie complète, est, avant tout, un type de mobilité spirituelle, le type de la mobilité spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus

1 William Blake, *Second livre prophétique*, trad. Berger, p. 143.

vivante. Il faut donc ajouter systématiquement à l'étude d'une image particulière l'étude de sa mobilité, de sa fécondité, de sa vie.

[9]

Cette étude est possible parce que la mobilité d'une image n'est pas indéterminée. Souvent la mobilité d'une image particulière est une mobilité spécifique. Une psychologie de l'imagination du mouvement devrait alors déterminer directement la mobilité des images. Elle devrait conduire à tracer, pour chaque image, un véritable hodographe qui résumerait son cinétisme. C'est une ébauche d'une telle étude que nous présentons dans cet ouvrage.

Nous laisserons donc de côté les images au repos, les images constituées qui sont devenues des mots bien définis. Nous laisserons aussi de côté toutes les images nettement traditionnelles — telles les images des fleurs si abondantes dans l'herbier des poètes. Elles viennent, d'une touche conventionnelle, colorier les descriptions littéraires. Elles ont cependant perdu leur pouvoir imaginaire. D'autres images sont toutes neuves. Elles vivent de la vie du langage vivant. On les éprouve, dans leur lyrisme en acte, à ce signe intime qu'elles rénovent l’âme et le cœur ; elles donnent — *ces images littéraires* — une espérance à un sentiment, une vigueur spéciale à notre décision d'être une personne, une tonicité même à notre vie physique. Le livre qui les contient est soudain pour nous une lettre intime. Elles jouent un rôle dans notre vie. Elles nous vitalisent. Par elles, la parole, le verbe, la littérature sont promus au rang de l'imagination créatrice. La pensée en s'exprimant dans une image nouvelle s'enrichit en enrichissant la langue. L'être devient parole. La parole apparait au sommet psychique de l'être. La parole se révèle le devenir immédiat du psychisme humain.

Comment trouver une commune mesure de cette sollicitation à vivre et à parler ? Ce ne peut être qu'en multipliant les expériences de figures littéraires, d'images mouvantes, en restituant, suivant le conseil de Nietzsche, à toute chose son mouvement propre, en classant et en comparant les divers mouvements d'images, en comptant toutes les richesses des tropes qui s'induisent autour d'un vocable. À propos de toute image qui nous frappe, nous devons nous demander : quelle est la fougue linguistique que cette image décroche en nous ? comment la désancrons-nous du fond trop stable de nos [10] souvenirs familiers. Pour bien sentir le rôle imaginant du langage, il faut patiemment cher-

cher, à propos de tous les mots, les désirs d'altérité, les désirs de double sens, les désirs de métaphore. D'une manière plus générale, il faut recenser tous les désirs de quitter ce qu'on voit et ce qu'on dit en faveur de ce qu'on imagine. On aura chance ainsi de rendre à l'imagination son rôle de séduction. Par l'imagination nous abandonnons le cours ordinaire des choses, Percevoir et imaginer sont aussi antithétiques que présence et absence. Imaginer c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle.

II

Souvent cette absence est sans loi, cet élan est sans persévérance. La rêverie se contente de nous transporter ailleurs sans que nous puissions vraiment vivre toutes les images du parcours. Le rêveur s'en va à la dérive.

Un vrai poète ne se satisfait pas de cette imagination évasive. Il veut que l'imagination soit un *voyage*. Chaque poète nous doit donc son *invitation au voyage*. Par cette invitation, nous recevons, en notre être intime, une douce poussée, la poussée qui nous ébranle, qui met en marche la rêverie salutaire, la, rêverie vraiment dynamique. Si l'image initiale est bien choisie, elle se révèle comme une impulsion à un rêve poétique bien défini, à une vie imaginaire qui aura de véritables lois d'images successives, un véritable sens vital. Les images mises en série par *l'invitation au voyage* prendront dans leur ordre bien choisi une vivacité spéciale qui nous permettra de désigner, dans les cas que nous étudierons longuement en cet ouvrage, un *mouvement de l'imagination*. Ce mouvement ne sera pas une simple métaphore. Nous l'éprouverons effectivement en nous-mêmes, le plus souvent comme un allègement, comme une aisance à imaginer des images annexes, comme une ardeur à poursuivre le rêve enchanteur. Un beau poème est un opium ou un alcool. C'est un aliment nervin. Il doit produire en nous une induction dynamique. Au mot profond de Paul Valéry : « le vrai poète est celui qui inspire », nous essaierons de donner son juste pluralisme. [11] Le poète du feu, celui de l'eau et de la terre ne transmettent pas la même inspiration que le poète de l'air.

C'est pourquoi le sens du *voyage imaginaire* est très différent selon les divers poètes. Certains poètes se bornent à entraîner leurs lecteurs au pays du pittoresque. Ils veulent retrouver ailleurs ce qu'on voit tous les jours autour de soi. Ils chargent, ils surchargent de beauté la vie usuelle. Ne méprisons pas ce *voyage* au pays du réel qui divertit l'être à bon compte. Une réalité illuminée par un poète a du moins la nouveauté d'un nouvel éclairement. Parce que le poète nous découvre une nuance *fugitive,* nous apprenons à imaginer toute nuance comme un *changement. Seule* l'imagination peut voir les nuances, elle les saisit *au passage* d'une couleur à une autre. Dans ce vieux monde, il y a donc des fleurs qu'on avait mal vues. On les avait mal vues parce qu'on ne les avait pas vu changer de nuances. Fleurir, c'est déplacer des nuances, c'est toujours un mouvement nuancé. Qui suit dans son jardin toutes les fleurs qui s'ouvrent et se colorent a déjà mille modèles pour la dynamique des images.

Mais la mobilité véritable, le mobilisme en soi qu'est le mobilisme *imaginé* n'est pas bien alerté par la description du réel, fût-ce même par la description d'un devenir du réel. Le vrai voyage de l'imagination c'est le voyage au pays de l'imaginaire, dans le domaine même de l'imaginaire. Nous n'entendons pas par là une de ces utopies qui se donne tout *d'un coup* un paradis ou un enfer, une Atlantide ou une Thébaïde. C'est le trajet qui nous intéresserait et c'est le séjour qu'on nous décrit. Or ce que nous voulons *examiner* dans cet ouvrage c’est vraiment l'immanence de l'imaginaire au réel, c'est le trajet continu du réel à l'imaginaire. On a rarement vécu la lente déformation imaginaire que l'imagination procure aux perceptions. On n'a pas bien réalisé l'état fluidique du psychisme imaginant. Si l'on pouvait multiplier les expériences de transformations d'images, on comprendrait combien est profonde la remarque de Benjamin Fondane [2]: « D'abord, l'objet [12] n'est pas réel, mais *un bon conducteur* de réel. » L'objet poétique, dûment dynamisé par un nom plein d'échos, sera, d'après nous, un bon conducteur du psychisme imaginant. Il faut, pour cette conduction, appeler l'objet poétique par son nom, par son vieux nom, en lui donnant son juste nombre sonore, en l'entourant des résonateurs qu'il va faire parler, des adjectifs qui vont prolonger sa cadence, sa vie tempo-

[2] Benjamin Fendane, *Faux traité d'esthétique,* p. 90.

relle. Rilke ne dit-il pas [3] : « Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin. » Chaque objet contemplé, chaque grand nom murmuré est le départ d'un rêve et d'un vers, c'est un mouvement linguistique créateur. Que de fois au bord du puits, sur la vieille pierre couverte d'oseille sauvage et de fougère, j'ai murmuré le nom des eaux lointaines, le nom du monde enseveli... Que de fois l'univers m'a soudain répondu... O mes objets ! comme nous avons parlé !

Enfin le voyage dans les mondes lointains de l'imaginaire ne *conduit* bien un psychisme dynamique que s'il prend l'allure d'un voyage au pays de l’infini. Dans le règne de l'imagination, à toute immanence s'adjoint une transcendance. C'est la loi même de l'expression poétique de dépasser la pensée. Sans doute, cette transcendance apparaît souvent comme grossière, factice, brisée. Parfois aussi elle réussit trop vite, elle est illusoire, évaporée, dispersive. Pour l'être qui réfléchit, elle est un mirage. Mais ce mirage fascine. Il entraîne une dynamique spéciale, qui est déjà une réalité psychologique indéniable. On peut alors classer les poètes en leur demandant de répondre à la question : « Dis-moi quel est ton infini, je saurai le sens de ton univers, est-ce l'infini de la mer ou du ciel, est-ce l'infini de la terre profonde ou celui du bûcher ? » Dans le règne de l'imagination, l'infini est la région où l'imagination s'affirme comme imagination pure, où elle est libre et seule, vaincue et victorieuse, orgueilleuse et tremblante. Alors les [13] images s'élancent et se perdent, elles s'élèvent et elles s'écrasent dans leur hauteur même. Alors s'impose le réalisme de l'irréalité. On comprend les figures par leur transfiguration. La parole est une prophétie. L'imagination est bien ainsi un au-delà psychologique. Elle prend l'allure d'un psychisme précurseur qui projette son être. Nous avons réuni, dans notre livre *L'Eau et les Rêves*, bien des images où l'imagination projette des impressions intimes sur le monde extérieur. En étudiant dans le présent livre le psychisme aérien nous aurons des exemples où l'imagination projette *l'être entier*. Quand on va si loin, si haut, on se reconnaît bien en état d'*imagination ouverte*. L'imagination, tout entière, avide de réalités d'atmosphère, double

[3] Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. Betz, p. 25.

chaque impression d'une image nouvelle. L'être se sent, comme dit Rilke, à la veille d'être écrit. « Cette fois-ci je serai écrit. Je suis l'impression qui va se transposer [4]. » Dans cette transposition, l'imagination fait surgir une de ces fleurs manichéennes qui brouillent les couleurs du bien et du mal, qui transgressent les lois les plus constantes des valeurs humaines. On cueille de telles fleurs dans les œuvres de Novalis, de Shelley, d'Edgar Poe, de Baudelaire, de Rimbaud, de Nietzsche. À les chérir, on éprouve l'impression que l'imagination est une des formes de l'audace humaine. On en reçoit un dynamisme novateur.

III

Nous essaierons par la suite d'apporter une contribution positive à la psychologie de ces deux types de sublimation : sublimation discursive à la recherche d'un au-delà et sublimation dialectique à la recherche d'un à-côté. De telles études sont possibles, précisément parce que les voyages imaginaires et infinis ont des itinéraires beaucoup plus réguliers qu'on ne pourrait le penser. L'archéologie moderne a beaucoup gagné, comme le remarque Fernand Chapouthier [5], à la constitution des [14] séries régulières de documents. La lente vie des objets à travers les siècles permet d'extrapoler leur origine. De même lorsqu'on examine des séries bien triées de documents psychologiques, on est surpris de la régularité de leur filiation ; on comprend mieux leur dynamisme inconscient. De même encore, un emploi métaphorique nouveau peut éclairer l'archéologie du langage. Dans cet essai, nous étudierons les *voyages imaginaires* les plus évasifs, les stations les moins fixes, des images souvent inconsistantes et, malgré tout, nous verrons que cette évasion, ce flottement, cette inconsistance n'empêchent pas une vie imaginative vraiment *régulière*. Il semble même que toutes ces incoordinations donnent parfois une allure si bien définie qu'elle peut servir de schème à une *cohérence par la mobilité*. En fait, la manière dont nous nous échappons du réel désigne nettement notre réali-

4 Rilke, *loc. cit.*, p. 74.

5 Fernand *Chapouthier, Les Dioscures au service d'une déesse, passim.*

té intime. Un être privé de la *fonction de l'irréel* est un névrosé aussi bien que l'être privé de la *fonction du réel.* On peut dire qu'un trouble de la fonction de l'irréel retentit sur la fonction du réel. Si la fonction d'ouverture, qui est proprement la fonction de l'imagination, se fait mal, la perception elle-même reste obtuse. On devra donc trouver une filiation régulière du réel à l'imaginaire. Il suffira de bien classer la série des documents psychologiques pour vivre cette filiation régulière.

Cette régularité tient à ce que nous sommes *emportés* dans la recherche imaginaire par *des matières fondamentales,* par des éléments imaginaires qui ont des lois idéalistiques aussi sûres que les lois expérimentales. Nous nous permettons de rappeler ici quelques petits livres récents où nous avons étudié, sous le nom d'*imagination matérielle*, cet étonnant besoin de « pénétration » qui, par delà les séductions de l'imagination des formes, va penser la matière, rêver la matière, vivre dans la matière ou bien — ce qui revient au même — matérialiser l'imaginaire. Nous nous sommes cru fondé à parler d'une loi des quatre imaginations matérielles, loi qui attribue *nécessairement* à une imagination créatrice un des quatre éléments : feu, terre, air et eau. Sans doute, plusieurs éléments peuvent intervenir pour constituer une image particulière ; il y a des images *composées* ; [15] mais la vie des images est d'une pureté de filiation plus exigeante. Dès que les images s'offrent en série, elles désignent une matière première, un élément fondamental. La physiologie de l'imagination, plus encore que son anatomie, obéit à la loi des quatre éléments.

Une contradiction n'est-elle pas à craindre entre nos travaux anciens et la présente étude ? Si une loi des quatre imaginations matérielles oblige l'imagination à se fixer sur une matière, l'imagination ne va-t-elle pas trouver là une raison de fixité et de monotonie ? Il serait vain alors d'étudier la mobilit6 des images.

Tel n'est pas le cas parce qu'aucun des quatre éléments n'est imaginé dans son inertie ; au contraire, chaque élément est imaginé dans son dynamisme spécial ; il est une tête de série qui entraine un type de filiation pour les images qui l'illustrent. Pour employer encore l'expression merveilleuse de Fondane, un élément matériel est le principe d'un *bon conducteur* qui donne la continuité à un psychisme imaginant. Enfin, tout élément adopté d'enthousiasme par l'imagination matérielle prépare, pour l'imagination dynamique, une sublimation spé-

ciale, une transcendance caractéristique. Nous en fournirons la preuve tout le long de cet essai en suivant la vie des images aériennes. Nous verrons que la sublimation aérienne est la sublimation discursive la plus typique, celle dont les degrés sont les plus manifestes et les plus réguliers. Elle se continue par une sublimation dialectique facile, trop facile. Il semble que l'être volant dépasse l'atmosphère même où il vole ; qu'un éther s'offre, toujours pour transcender l'air ; qu'un absolu achève la conscience de notre liberté. Faut-il souligner en effet que dans le règne de l'imagination l'épithète qui est le plus proche du substantif *air*, c'est l'épithète *libre* ? L'air naturel est l'air libre. Il nous faudra donc redoubler de prudence devant une libération mal vécue, devant une adhésion trop prompte aux leçons de l'air *libre*, du *mouvement aérien libérateur*. Nous essaierons d'entrer dans le détail de la psychologie de l'air comme nous l'avons fait pour la psychologie du feu et la psychologie de l'eau. Du point de vue de l'imagination matérielle notre enquête sera écourtée, car l’air est une pauvre matière. Mais en revanche, avec l'air, nous [16] aurons un grand avantage concernant l'imagination dynamique. En effet, avec l'air, le mouvement prime l'a substance. Alors, il n'y a de substance que s'il y a mouvement. Le psychisme aérien nous permettra de réaliser les étapes de la sublimation.

IV

Pour bien comprendre les nuances diverses de cette sublimation active et en particulier la différence radicale entre la sublimation cinématique et la sublimation vraiment dynamique, il faut se rendre compte que le mouvement livré par la vue n'est pas *dynamisé*. Le mobilisme visuel reste purement cinématique. La vue suit trop gratuitement le mouvement pour nous apprendre à le vivre intégralement, intérieurement. Les jeux de l'imagination formelle, les intuitions qui achèvent les images visuelles nous orientent à l'envers de la participation substantielle. Seule une sympathie pour une matière peut déterminer une participation réellement active qu'on appellerait volontiers une *induction* si le mot n'était déjà pris par la psychologie du raisonnement. Ce serait pourtant dans la vie des images que l'on pourrait

éprouver une volonté de conduire. Seule cette induction matérielle et dynamique, cette « duction » par l'intimité du réel, peut soulever notre être intime. Nous l'apprendrons en établissant entre les choses et nous-mêmes une correspondance de matérialité. Il faudra pour cela pénétrer dans cette région que Raoul Ubac appelle fort bien le *contre-espace* [6]. « Au finalisme pratique des organes exigé par l'impérieuse nécessité des besoins immédiats correspond un finalisme poétique que le corps détient en puissance... Il faut se persuader qu'un objet peut tour à tour changer de sens et d'aspect suivant que la flamme poétique l'atteint, le consume ou l'épargne. » Et mettant cette inversion du sujet et de l'objet en action, Raoul Ubac nous présente dans *Exercice de la Pureté* « l'envers de la face ». Il semble qu'il retrouve ainsi une correspondance entre l'espace à trois dimensions et cet espace [17] intime que Joé Bousquet a si bien nommé « l'espace à nulle dimension ». Quand nous aurons pratiqué la psychologie de l'air infini, nous comprendrons mieux qu'en l'air infini s'effacent les dimensions et que nous touchons ainsi à cette matière non-dimensionnelle qui nous donne l'impression d'une sublimation intime absolue.

On voit donc l'intérêt d'une Einfühlung spécialisée, le bénéfice qu'on a à se fondre dans une matière particulière plutôt que de se disperser dans un univers différencié. Aux objets, aux matières différentes, aux « éléments », nous demanderons à la fois leur spécifique densité d'être et leur exacte énergie de devenir. Aux phénomènes nous demanderons des conseils de changement, des leçons de mobilité substantielle, bref une physique détaillée de l'imagination dynamique. En particulier les phénomènes aériens nous donneront des leçons très générales et très importantes de montée, d'ascension, de sublimation. Ces leçons doivent être mises au rang des principes fondamentaux d'une psychologie que nous appellerons plus volontiers la *psychologie ascension*nelle. L'invitation au voyage aérien, si elle a, comme il convient, le sens de la montée, est toujours solidaire de l'impression d'une légère ascension.

On sentira alors qu'il y a mobilité des images dans la proportion où, en sympathisant par l'imagination dynamique avec les phénomènes aériens, on prendra conscience d'un allègement, d'une allégresse,

---

6 Raoul Ubac, Le contre-espace. Messages, 1942, cahier I.

d'une légèreté. La vie ascensionnelle sera alors une réalité intime. Une verticalité réelle se présentera au sein même des phénomènes psychiques. Cette verticalité n’est pas une vaine métaphore ; c'est un principe d'ordre, une loi de filiation, une échelle le long de laquelle on éprouve les degrés d'une sensibilité spéciale. Finalement la vie de l'âme, toutes les émotions fines et retenues, toutes les espérances, toutes les craintes, toutes les forces morales qui engagent un avenir ont une *différentielle verticale* dans toute l'acception mathématique du terme. Bergson dit dans *La Pensée et le Mouvant* (p. 37) que l'idée de différentielle leibnizienne ou plutôt l'idée de fluxion newtonienne fut suggérée par une intuition philosophique du changement et du mouvement. Nous croyons que l'on peut préciser davantage et que l'aie vertical bien [18] exploré peut nous aider à déterminer l'évolution psychique humaine, la différentielle de valorisation humaine.

Pour bien connaître les émotions fines dans leur devenir, la première enquête consiste, d'après nous, à déterminer dans quelle mesure elles nous allègent ou dans quelle mesure elles nous alourdissent. C'est leur *différentielle verticale* positive ou négative qui désigne le mieux leur efficacité, leur destin psychique. Nous formulerons donc ce principe premier de l’imagination ascensionnelle : *de toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques.* Rien ne les explique et elles expliquent tout. Plus simplement : quand on veut bien les vivre, les sentir, et surtout lei ; comparer, on se rend compte qu'elles portent une marque essentielle et qu'elles sont plus naturelles que toutes les autres. Elles nous engagent plus que les métaphores visuelles, plus que n'importe quelle image éclatante. Et pourtant le langage ne les favorise pas. Le langage, instruit par les formes, ne sait pas aisément rendre pittoresques les images dynamiques de la hauteur. Cependant, ces images sont d'une singulière puissance : elles commandent la dialectique de l'enthousiasme et de l'angoisse. La valorisation verticale est si essentielle, si sûre, sa suprématie est si indiscutable que l'esprit ne peut s'en détourner quand il l'a une fois reconnue dans son sens immédiat et direct. On ne peut se passer de l'axe vertical pour exprimer les valeurs morales. Quand nous aurons mieux compris l'importance d'une physique de la poésie et d'une physique de la morale, nous toucherons à cette conviction : toute valorisation est verticalisation.

Naturellement, il y a un *voyage vers le bas* ; la *chute*, ayant même l'intervention de toute métaphore morale, est une réalité psychique de toutes les heures. Et l'on eut étudier cette chute psychique comme un chapitre de physique poétique et morale. Sans cesse la *cote psychique* change. Le *tonus général* — cette donnée dynamique si immédiate pour toute conscience — est *immédiatement une cote.* Si le tonus augmente, aussitôt l'homme se redresse. C'est dans le voyage en haut que l'*élan vital* est l'*élan hominisant* ; autrement dit, c'est [19] dans sa tâche de sublimation discursive que se constituent en nous les chemins de la grandeur. Dans l'homme, a dit Ramon Gomez de la Serna, tout est chemin. Il faut ajouter : tout chemin conseille une ascension. Le dynamisme positif de la verticalité est si net qu'on peut énoncer cet aphorisme : qui ne monte pas tombe. L'homme en tant qu'homme ne peut vivre horizontalement. Son repos, son sommeil est le plus souvent une *chute*. Rares sont ceux qui dorment en montant. Ceux-là dorment du sommeil aérien, du sommeil shelleyen, dans l'ivresse d'un poème. La théorie de la matérialité, telle qu'elle est développée dans la philosophie bergsonienne, illustrerait facilement cet aphorisme de la primauté de l'ascension. M. Édouard Le Roy a apporté de nombreux développements à la théorie de la matière chez Bergson. Il a montré que l'habitude était l'inertie du devenir psychique. De notre point de vue très particulier, l'habitude est l'exacte antithèse de l'imagination créatrice. L'image habituelle arrête les forces imaginantes. L'image apprise dans les livres, surveillée et critiquée par les professeurs, bloque l'imagination. L'image réduite à sa forme est un concept poétique ; elle s'associe à d'autres images, de l'extérieur, comme un concept à un autre concept. Et cette *continuité d'images*, à laquelle le professeur de rhétorique est si attentif, manque souvent de cette continuité profonde que peuvent seules donner l’imagination matérielle et l'imagination dynamique.

Nous n'avons donc pas tort, croyons-nous, de caractériser les quatre éléments comme les hormones de l'imagination. Ils mettent en action des groupes d’images. Ils aident à l'assimilation intime du réel dispersé dans ses formes. Par eux s'effectuent les grandes synthèses qui donnent des caractères un peu réguliers à l'imaginaire. En particulier, l'air imaginaire est l'hormone qui nous fait *grandir* psychiquement.

Nous nous efforcerons donc, dans cet essai de psychologie ascensionnelle, de mesurer les images par leur montée possible. Aux mots eux-mêmes, nous essaierons d'adjoindre le minimum d'ascension qu'ils suscitent, bien convaincu que si l'homme vit sincèrement ses images et ses mots il en reçoit un bénéfice ontologique [20] singulier. L'imagination temporalisée par le verbe nous semble, en effet, la faculté hominisante par excellence. En tout cas, l'examen d'images particulières est la seule tâche qui convienne à nos forces. Aussi ce sera toujours sous l'aspect *différentiel*, jamais sous l'aspect *intégral*, que nous présenterons nos essais de détermination verticale. Autrement dit, nous bornerons nos examens à de très courts fragments de la verticalité. Jamais nous n'éprouverons le bonheur complet d'une transcendance intégrale qui nous transporterait dans un monde nouveau. En revanche, notre méthode nous permettra d'éprouver dans sa spécificité le caractère tonique des espérances légères, des espérances qui ne peuvent pas tromper parce qu'elles sont légères, des espérances qui s'associent à des mots qui ont en nous un avenir immédiat, à des mots espérants, à des mots qui font découvrir soudain une idée nouvelle, rajeunie, vivante, une idée qui est à nous seuls comme un bien nouveau. Le verbe n'est-il pas la première allégresse ? La parole a une tonicité si elle espère. Elle va se brouiller si elle craint. Ici, pas plus loin, tout près du mot poétique, tout près du mot en train d'imaginer, on doit trouver une différentielle d'ascension psychique.

Si parfois nous paraissons nous confier à des images trop immatérielles, nous demandons au lecteur de nous faire crédit. Les images de l'air sont sur le chemin des images de la dématérialisation. Pour caractériser les images de l'air il nous sera souvent difficile de trouver la juste mesure : trop ou trop peu de matière et voilà que l'image reste inerte ou devient fugace, deux façons diverses d'être inopérante. D'ailleurs, des coefficients personnels interviennent qui font pencher la balance d'un côté ou d'un autre. Mais l'essentiel, pour nous, est de faire sentir l'intervention nécessaire d'un facteur pondéral dans le problème de l'imagination dynamique. Au sens propre du terme, nous voudrions faire sentir la nécessité de *peser* tous les mots, en *pesant* le psychisme que les paroles mobilisent. L'impulsion vers le haut, nous ne pouvons en faire la psychologie détaillée sans une certaine *amplification*. Quand tous les traits en seront reconnus, nous pourrons remettre le dessin à l’échelle de la vie réelle. Au psychologue métaphysi-

cien [21] revient donc la tâche d'installer dans l'imagination dynamique un véritable amplificateur du psychisme ascensionnel. Très exactement, l'imagination dynamique est un *amplificateur psychique.*

On voudra donc bien nous croire si nous affirmons que nous sommes conscient des difficultés de notre sujet. Bien souvent nous nous sommes demandé si nous « tenions un sujet ». Est-ce un sujet que l'étude des *images fuyantes* ? Les images de l'imagination aérienne, ou bien elles s'évaporent ou bien elles se cristallisent. Et c'est entre les deux pôles de cette ambivalence toujours active qu'il nous faut les saisir. Nous serons donc réduit à montrer la double défaite de notre méthode : au lecteur de nous aider, par sa méditation : personnelle, pour qu'il reçoive, dans le court intervalle du rêve et de la pensée, de l'image et de la parole, l'expérience dynamique du mot qui à la fois rêve et pense. Le mot *aile*, le mot *nuage*, sont tout de suite des preuves de cette ambivalence du réel et de l'imaginaire. Le lecteur en fera immédiatement ce qu'il voudra : une vue ou une vision, une réalité dessinée ou un mouvement rêvé. Ce que nous demandons au lecteur, c'est de vivre non seulement cette dialectique, ces états alternés, mais de les réunir dans une ambivalence où l'on comprend que la réalité est une puissance de rêve et que le rêve est une réalité. Hélas ! l'instant de cette ambivalence est court. Il faut avouer que bien vite on voit ou que bien vite on rêve. On est alors ou bien le miroir des formes ou l'esclave muet d'une matière inerte.

Cette volonté méthodique de ramener notre problème à l'allure d'une sublimation discursive qui s'attache au détail, et joue sans cesse entre impression et expression, nous interdisait d'aborder les problèmes de l'extase religieuse. Ces problèmes relèveraient sans doute d'une psychologie ascensionnelle complète. Mais outre que nous ne sommes pas qualifié pour les traiter, ils correspondent à des expériences trop rares pour poser le problème général de l’inspiration poétique [7].

[22]

---

[7] On trouvera un exposé très complet du problème, avec une abondante bibliographie, dans le livre d'Olivier Leroy, *La Lévitation. Contribution historique et critique à l'étude du merveilleux*, Paris, 1928.

Nous n'étendrons pas davantage nos recherches sur la longue histoire de la *pneumatologie* qui, au cours des âges, a joué un si grand rôle. Nous devons laisser de côté ces documents parce que nous voulons faire œuvre de psychologue et non pas d'historien. De la mythologie, de la démonologie, nous ne prendrons donc, dans le présent ouvrage, comme dans toutes nos autres recherches psychologiques sur l'imagination, que ce qui peut être encore actif dans une âme de poète, que ce qui anime encore l'esprit d'un rêveur vivant loin des livres, fidèle aux songes infinis des éléments naturels.

En contre-partie de toutes ces limitations rigoureuses de notre sujet, nous demanderons à notre lecteur la permission de le ramener sans cesse au seul caractère que nous voulons examiner dans les images aériennes : à leur mobilité, en référant cette mobilité externe au mobilisme que les images aériennes induisent en notre être. En d'autres termes, les images sont, de notre point de vue, des réalités psychiques. À sa naissance, en son essor, l'image est, en nous, le sujet du verbe, imaginer. Elle n'est pas son complément. Le monde vient s'imaginer dans la rêverie humaine.

V

Voici maintenant un rapide aperçu de notre plan.

Après cette longue introduction trop philosophique et abstraite, nous apporterons aussi vite que possible, dans notre premier chapitre, un exemple éminemment concret d'onirisme dynamique. Nous y étudierons, en effet, le *Rêve de Vol*. Il semblera peut-être que nous commençons ainsi par une expérience bien particulière et bien rare. Mais notre tâche consistera, précisément, à montrer que cette expérience est beaucoup plus répandue qu'on ne le croit et, qu'au moins pour certains psychismes, elle laisse, dans la pensée de veille, des traces profondes. Nous montrerons même que ces traces expliquent le destin de certaines poétiques. Par exemple, des lignes très longues d'images se révéleront dans leur prolifération exacte et régulière quand nous aurons décelé le rêve de vol qui leur donne l'impulsion première. En [23] particulier, des images prises dans les œuvres si diverses d'un Shelley, d'un Balzac, d'un Rilke, nous montreront que la psychologie concrète du

rêve de vol nocturne permet de déceler ce qu'il y a de concret et d'universel dans des poèmes souvent obscurs et évasifs.

Fort de ce départ dans une psychologie naturelle qui ne repose sur aucune construction à priori, nous pourrons étudier, dans un deuxième chapitre, la Poétique des Ailes. Dans ce chapitre, nous verrons à l'œuvre une image favorite de l'imagination aérienne. Par nos remarques antérieures nous nous rendrons compte que l'imagination dynamique nous donne le moyen de distinguer entre les images factices et les images vraiment naturelles, entre les poètes qui copient et les poètes qu'animent vraiment les forces créantes de l'imagination.

À ce point de notre développement, nous aurons
donné des exemples assez nombreux de psychologie ascensionnelle *positive* pour pouvoir caractériser psychologiquement, sous leur forme *négative,* toutes les métaphores de la *chute morale*. Nous consacrerons à ces métaphores le troisième chapitre. Nous aurons là à répondre à bien des objections qui tendront à nous forcer à considérer l'expérience de la chute imaginaire comme une donnée première de l'imagination dynamique. Notre réponse sera bien simple. Nous la donnons ici parce qu’elle éclaire nos thèses générales : la chute imaginaire ne conduit à des métaphores fondamentales que pour une imagination *terrestre*. La chute profonde, la chute dans les gouffres noirs, la chute dans l'abîme, sont presque fatalement les chutes imaginaires en rapport avec une imagination des eaux ou, surtout, avec une imagination de la terre ténébreuse. Pour en classer toutes les circonstances, il faut envisager toutes les peines d'un *terrestre* qui lutte, en ses nuits dramatiques, avec le gouffre, qui creuse activement son gouffre, qui travaille de la pelle et de la pioche, des mains et des dents au fond de cette mine imaginaire où tant d'hommes souffrent durant les cauchemars infernaux. De telles descentes aux enfers ne pourront être décrites, du point de vue de l'imagination poétique, que si nous avons la force d'aborder un jour la difficile et multiple psychologie [24] de l'imagination matérielle de la terre. Dans le livre présent, uniquement consacré à l'imagination matérielle et dynamique du fluide aérien, nous ne trouverons guère l'imagination de la chute que comme une ascension inversée. C'est de ce Point de vue indirect — d'ailleurs très instructif — que nous mènerons l'étude partielle qui convient à notre présent sujet. Une fois que la *chute psychologique* sera ainsi étudiée sous sa forme dynamique simplifiée, nous aurons tout ce qu'il faut pour exa-

miner les jeux dialectiques du vertige et du prestige. Nous mesurerons l'importance d'un courage de l'attitude et de la stature, du courage de vivre contre la pesanteur, de vivre « verticalement ». Nous apprécierons le sens d'une hygiène du redressement, du grandissement, de la tête haute.

Cette hygiène, cette cure de la verticalité et des altitudes imaginaires a déjà trouvé son psychologue et son praticien. Dans des travaux trop mal connus, M. Robert Desoille a essayé de renforcer, dans des psychismes névrosés, les réflexes conditionnés qui nous font associer les valeurs d'élévation : la hauteur, la lumière, la paix. Dans un chapitre spécial, nous nous ferons un devoir d'attirer l'attention sur l'œuvre de Robert Desoille qui a été pour nous, dans de nombreuses parties de notre travail, une aide précieuse. Nous n'hésiterons d'ailleurs pas, dans ce chapitre comme dans les autres, à prendre prétexte des observations psychologiques pour développer nos propres thèses sur la métaphysique de l'imagination, métaphysique qui reste partout notre but avoué.

Comme nous l'avons fait pour le feu avec Hoffmann, pour l'eau avec Edgar Poe et Swinburne, nous avons cru pouvoir, en ce qui concerne l'air, prendre un grand penseur, un grand poète comme type fondamental. Il nous a semblé que Nietzsche pouvait être le représentant du *complexe de, la hauteur*. Nous nous sommes donné pour tâche de réunir, dans le cinquième chapitre, tous les symboles qui s'unissent naturellement — par une fatalité proprement symbolique — à la dynamique d'ascension. Nous verrons avec quelle facilité, avec quel naturel, le génie assemble la pensée à l'imagination ; comment, chez un génie, l'imagination produit la pensée — loin que ce soit la pensée qui aille chercher des [25] oripeaux dans un magasin d'images. Pour nous servir de l'étonnante ellipse de Milosz, nous dirions de Nietzsche : « Supérieur, il surmonte. » Il nous aide à surmonter, car il obéit avec une fidélité merveilleuse à l'imagination dynamique de la hauteur.

Quand nous aurons compris, dans sa très grande ampleur, dans sa portée maxima, le sens dynamique de *l'invitation au voyage* d'une imagination aérienne, nous pourrons essayer de déterminer les vecteurs imaginaires que l'on peut attacher aux divers objets et phénomènes aériens. Nous montrerons, dans une suite de petits chapitres, ce qu'il y a d'aérien dans les images poétiques bien faites du Ciel bleu, des Constellations, des Nuages, de la Voie lactée. Un peu plus longuement, nous consacrerons un chapitre à *l'arbre aérien* pour bien

montrer qu'un être de la Terre peut être rêvé en suivant les principes de la participation aérienne.

Comme nous l'avons fait dans notre livre *L'Eau et les Rêves, où* nous avons isolé les thèmes de l'eau violente, nous donnons quelques documents sur l'Air violent, sur les Vents courroucés. Mais à notre grand étonnement, malgré des lectures assez abondantes et variées, nous n'avons pas trouvé des documents poétiques bien nombreux. Il semble qu’une poétique de la tempête qui est, au fond, une poétique de la colère, demande des formes plus animalisées que celles des nuages poussés par l'ouragan. La violence reste donc un caractère qui s'attache mal à une psychologie aérienne.

Le dynamisme aérien est plus volontiers un dynamisme du souffle doux. Puisque nous avions pris presque tous nos documents chez les poètes, nous avons voulu revenir, dans notre dernier chapitre, sur le problème de l'inspiration poétique. Nous avons donc laissé de côté tous les problèmes du souffle réel, toute la psychologie de la respiration qu'une psychologie de l'air devrait naturellement envisager. Nous sommes donc resté dans le domaine de l'imagination. Même en ce qui concerne la prosodie, nous n'avons pas tenté d'en parler sur le mode scientifique. Les pénétrantes recherches de Pius Servien ont, dans ce domaine précis, assez clairement montré les rapports des variations du souffle et du style. Nous avons donc cru pouvoir nous placer à un [26] point de vue résolument métaphorique, et dans des pages intitulées : *la déclamation muette* nous avons essayé de montrer l'animation que reçoit l'être quand il se soumet corps et âme aux dominantes de l'imagination aérienne.

Après tant d'efforts divers il nous restait à conclure. Nous avons cru devoir écrire non pas un, mais deux chapitres de conclusion.

Le premier résume nos vues, dispersées dans tout l'ouvrage, sur le caractère vraiment spécifique de l'*image littéraire.* Il tend à placer l'*imagination littéraire* au rang d'une activité naturelle qui correspond à une action *directe* de l'imagination sur le langage.

Le deuxième chapitre de conclusion reprend quelques vues philosophiques auxquelles nous n'avions pas pu donner une suffisante continuité dans le cours de l'essai. Il tend à donner aux images littéraires leur juste place à l'origine de l'intuition philosophique et à montrer qu'une philosophie du mouvement peut gagner à se mettre à l'école des poètes.

[27]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre I

LE RÊVE DU VOL

« Aux pieds j'ai quatre ailes d'alcyon, j'en ai deux par cheville, bleues et vertes qui sur la mer salée savent tracer des vols sinueux. »

(G. D'Annunzio, *Undulna*,
trad. Tosi.)

I

Retour à la table des matières

La psychanalyse classique a souvent manié la connaissance des *symboles* comme si les symboles étaient des concepts. On peut même dire que les symboles psychanalytiques sont les concepts fondamentaux de l'enquête psychanalytique. Une fois qu'un symbole a été interprété, une fois qu'on lui a trouvé sa signification « inconsciente », il passe au rang de simple instrument d'analyse et l'on ne croit plus avoir besoin de l'étudier dans son contexte ni dans ses variétés. C'est ainsi que, pour la psychanalyse classique, le *rêve de vol* est devenu un des symboles les plus clairs, un des « concepts d'explication » les plus communs : il symbolise, nous dit-on, les désirs voluptueux. Par lui, des confidences innocentes sont soudain stigmatisées : il est, paraît-il, un indice qui ne trompe pas. Comme le rêve de vol est particulière-

ment net et frappant, comme son aveu, en apparence bien innocent, n'est entravé par aucune censure, il sera souvent, dans l'analyse des rêves, l'un des premiers mots déchiffrés. Il éclairera d'une lumière rapide toute une situation onirique [8].

[28]

Une telle méthode qui donne un sens défini une fois pour toutes à un symbole particulier laisse échapper bien des problèmes. Elle laisse échapper en particulier le problème de l'imagination, comme si l'imagination était les vaines vacances d'une occupation affective persistante. De deux côtés au moins, la psychanalyse classique manque au devoir de curiosité : elle ne rend pas compte du caractère *esthétique du* rêve de vol ; elle ne rend pas compte des efforts de *rationalisation qui* travaillent et déforment ce rêve fondamental.

Admettons en effet, avec la psychanalyse, que la *volupté onirique* se satisfasse en faisant *voler* le rêveur. Comment cette impression sourde, confuse, obscure, vat-elle recevoir les images *gracieuses* du vol ? Comment, en sa monotonie essentielle, va-t-elle se couvrir de pittoresque jusqu'à donner les récits interminables de voyages ailés ?

Répondre à ces deux questions, en apparence très particulières, serait apporter une contribution à la fois à une esthétique de l'amour et à une rationalisation des voyages imaginaires.

Par la première question, on se place en effet à un point de vue nouveau pour une esthétique de la grâce. Cette esthétique n'est pas achevée avec une description visuelle. Tout bergsonien sait bien que la trajectoire gracieusement courbée doit être parcourue d'un mouvement sympathique et intime. Toute ligne gracieuse décèle ainsi une sorte d'*hypnotisme linéaire :* elle conduit notre rêverie en lui donnant la continuité d'une ligne. Mais au-delà de cette intuition imitative qui obéit, il y a toujours une impulsion qui commande. À qui contemple la ligne gracieuse, l'imagination dynamique suggère la plus folle substi-

---

8 Bien entendu, la pratique psychanalytique apporte bien des nuances qui compliquent la symbolisation. Ainsi, à propos du *rêve d'escalier,* souvent si proche du rêve de vol, le D[r] René Allendy *(Rêves expliqués,* p. 176) fait cette remarque : « L'homme monte les marches (activité) et la femme les descend (passivité). » René Allendy indique d'ailleurs de nombreuses inversions qui diversifient encore ce rêve très simple.

tution : c'est toi, rêveur, qui es la grâce évoluante. Ressens en toi la *force gracieuse.* Prends conscience d'être une réserve de grâce, d'être un pouvoir d'envol. Comprends que tu détiens, en ta volonté même, [29] comme la jeune feuille de fougère, des volutes enroulées. Avec qui, pour qui, contre qui es-tu gracieux ? Ton envol est-il une délivrance, est-il un rapt ? Jouis-tu de ta bonté ou de ta force ? de ton habileté ou de ta nature ? En volant, la volupté est belle. Le rêve de vol est le rêve d'un séducteur séduisant. Sur ce thème s'accumulent l'amour et ses images. En l'étudiant nous verrons donc comment l'amour *produit* des images.

Pour résoudre la deuxième question, nous devrons porter notre attention sur la facilité avec laquelle le rêve de vol se rationalise. Durant le temps du rêve lui-même, ce vol est inlassablement commenté par l'intelligence du rêveur ; il est expliqué par de longs discours que le rêveur se fait à soi-même. L'être volant, en son rêve même, se déclare l'inventeur de son vol. Il se forme ainsi, dans l'âme du rêveur, une conscience claire d'homme volant. Merveilleux exemple pour étudier, au sein du rêve, la construction logique et objective des images du rêve. Quand on suit un rêve aussi bien défini que le rêve de vol, on se rend compte que le rêve peut avoir ti de la suite dans les idées », autant que d'entêtement affectif dans sa passion amoureuse.

Dès maintenant, avant même que nous apportions nos preuves, on doit sentir que la psychanalyse ne dit pas tout quand elle affirme le caractère voluptueux du vol onirique. Le vol onirique a besoin, comme tous les symboles psychologiques, d'une interprétation multiple : interprétation passionnelle, interprétation esthétisante, interprétation rationnelle et objective.

Bien entendu, les explications d'ordre organique se révèlent encore bien plus incapables de suivre tous les détails psychologiques du rêve de vol. Ne faut-il pas s'étonner qu'un folkloriste aussi érudit que P. Saintyves se contente de telles explications ? Pour lui le rêve de chute est lié à des « contractions intestinales fort caractéristiques » qui ont été éprouvées dans la vie éveillée « en dégringolant des échelles [9] ». Il écrit pourtant (p. 100) : « Durant mon adolescence, lorsque je me réveillais au milieu d'un rêve de ce genre (d'un vol merveilleux), j'avais

[9] P. Saintyves, *En marge de la légende dorée,* Paris, 1930, p. 93.

presque toujours un sentiment de bien-être respiratoire. » [30] Ce bien-être réclame une analyse psychologique. Il faut en venir à. une *psychologie directe* de l'imagination.

Nous aurons encore, en étudiant le rêve de vol, une nouvelle preuve que la psychologie de l'imagination ne peut être développée avec des *formes statiques*, elle doit s'instruire sur des formes en voie de déformation, en attachant beaucoup d'importance aux principes dynamiques de la déformation. La psychologie de l'élément aérien est la moins « atomique » de toutes les quatre psychologies qui étudient l'imagination matérielle. Elle est essentiellement *vectorielle*. Essentiellement, toute image aérienne a un *avenir*, elle a un vecteur d'envol.

S'il est un rêve susceptible de montrer le caractère vectoriel du psychisme, c'est bien le *rêve de vol*. Et cela, non pas tant pour son mouvement imaginé que pour son caractère substantiel intime. Par sa *substance, en* effet, le rêve de vol est soumis à la dialectique de la légèreté et de la lourdeur. De ce seul fait, le rêve de vol reçoit deux espèces très différentes — il est des vols légers ; il est des vols lourds. Autour de ces deux caractères s'accumulent toutes les dialectiques de la joie et de la peine, de l'essor et de la fatigue, de l'activité et de la passivité, de l'espérance et du regret, du bien et du mal. Les incidents les plus variés qui se produisent dans le voyage du vol trouveront dans l'un et l'autre cas des principes de liaison. Dès qu'on donne son attention à l'imagination matérielle et à l'imagination dynamique, les lois de la substance et du devenir psychiques révèlent leur suprématie sur les lois de la forme : le psychisme qui s'exalte et le psychisme qui se fatigue se différencient dans un rêve en apparence aussi monotone que le rêve de vol. Nous reviendrons sur cette dualité fondamentale du vol onirique quand nous aurons étudié ses variétés.

Avant de commencer cette étude, remarquons que cette expérience onirique spéciale qu'est le rêve de vol peut laisser des traces profondes dans la vie éveillée. Aussi il est fort commun dans la rêverie, fort commun dans les poèmes. Dans la rêverie éveillée, le rêve de vol paraît sous la dépendance absolue des images visuelles. Toutes les images des êtres volants viennent alors recouvrir [31] le symbolisme uniforme retenu par la psychanalyse. Ce serait, en effet, commettre une injustice que de soupçonner une volupté cachée dans certaines

rêveries, dans certains poèmes du Vol. La trace dynamique de la légèreté ou de la lourdeur est beaucoup plus profonde, Elle marque l'être avec plus de constance qu'un désir passager. En particulier, la psychologie ascensionnelle que nous voulons exposer nous paraît plus propre que la psychanalyse pour étudier la continuité du rêve et de la rêverie. Notre être onirique est un. Il continue dans le jour même l'expérience de la nuit.

La psychologie ascensionnelle devra aussi constituer toute une métapoétique du vol qui prouvera la valeur esthétique du rêve de vol. Sans doute, les poètes se copient souvent les uns les autres. Un arsenal de métaphores toutes faites est employé pour mettre — souvent à tort et à travers — des ailes partout. Mais nous verrons précisément que notre méthode, de par le fait même qu'elle se réfère systématiquement à l'expérience nocturne, est la plus sûre pour distinguer l'image profonde de l'image superficielle, pour déterminer l'image qui apporte vraiment ses bienfaits dynamiques.

Signalons enfin une des difficultés de notre tâche : c'est le petit nombre de documents sur l'expérience onirique du vol. Pourtant, ce rêve est très fréquent, très commun, presque toujours très net. Herbert Spencer déclare « que dans une société de douze personnes, trois assurèrent que dans leur vie elles avaient eu des rêves de descendre un escalier en volant, si nets et si impressionnants par la réalité de l'expérience qu'elles avaient voulu la recommencer éveillées. Une d'elles souffrait encore des suites d'une entorse ainsi produite » (*Principles of Sociology*, 3e éd., vol. I, p. 773 ; cité par Havelock Ellis, *Le monde des rêves*, trad. p. 165). C'est d'ailleurs là un fait très général. Le rêve de vol laisse le souvenir d'une aptitude à voler avec tant de facilité qu'on s'étonne de ne pas voler pendant la journée. Brillat-Savarin a fort clairement exprimé cette confiance en la réalité du vol (*Physiologie du goût*, éd. 1867, p. 215) : « Je rêvai une nuit que j'avais trouvé le secret de m'affranchir des lois de la pesanteur, de manière que mon corps étant devenu indifférent à monter ou descendre, je pouvais faire l'un [32] ou l'autre avec une facilité égale et d'après ma volonté.

> « Cet état me paraissait délicieux ; et peut-être bien des personnes ont rêvé quelque chose de pareil ; mais ce qui devient plus spécial, c'est que je me souviens que je m'expliquais à moi-

même très clairement (ce me semble du moins) les moyens qui m'avaient conduit à ce résultat, et que ces moyens me paraissaient tellement simples que je m'étonnais qu'ils n'eussent pas été trouvés plus tôt.

« En m'éveillant, cette partie explicative m'échappa tout à fait, mais la conclusion m'est restée ; et depuis ce temps il m'est impossible de ne pas être persuadé que tôt ou tard un génie plus éclairé fera cette découverte, et à tout hasard je prends date. »

Joseph de Maistre indique la même certitude (*Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, éd. 1836, t. II, p. 240) : « Les jeunes gens, surtout les jeunes gens studieux, et surtout encore ceux qui ont eu le bonheur d'échapper à certains dangers, sont fort sujets à songer durant le sommeil qu'ils s'élèvent dans les airs et qu'ils s'y meuvent à volonté ; un homme de beaucoup d'esprit... me disait un jour qu'il avait été si souvent visité dans sa jeunesse par ces sortes de rêves qu'il s'était mis à soupçonner que la pesanteur n'était pas naturelle à l'homme. Pour mon compte, je puis vous assurer que l'illusion chez moi était quelquefois si forte que j'étais éveillé depuis quelques secondes avant d'être bien détrompé. »

D'ailleurs il faudrait inscrire au compte du vol onirique certains rêves de marche glissante, d'ascension continue. Tel nous semble le cas du récit onirique rapporté par Denis Saurat (*La fin de la Peur*, p. 82) : « Une montagne pas abrupte ni chargée de rochers, mais qu'on gravit lentement très longtemps... Une longue courbe connexe assez régulière... Aucun malaise physique : au contraire, un sens de bien-être et de force... une herbe assez rare et assez courte, puis de la neige, puis du rocher nu, mais surtout du vent de plus en plus puissant. C'est contre le vent qu'on marche et on suit un palier très légèrement descendant, avant de reprendre la grande courbe ascendante, sans être déçu, on savait déjà cela... » Nous avons retranché quelques notes qui nous semblent en surcharge. Mais l'unité dynamique du récit se poursuit [33] durant quatre pages et l'on y peut reconnaître la grande simplicité et la grande confiance du vol onirique. Mais le plus souvent on en néglige le récit parce qu'on le considère comme une partie d'un rêve plus compliqué ; guidé sans cesse par un souci de rationalisation, on juge le vol onirique comme s'il était un moyen pour atteindre un but. On ne

voit pas qu'il est vraiment « le voyage en soi », le « voyage imaginaire » le plus réel de tous, celui qui engage notre substance psychique, celui qui signe d'une marque profonde notre devenir psychique substantiel. Il se peut aussi que, par un défaut contraire, les documents psychologiques sur le vol onirique soient surchargés de traits accidentels. Le psychologue de la vie dynamique devra donc entreprendre une psychanalyse spéciale pour se défendre à la fois contre les raisons trop claires et contre les images trop pittoresques.

Nous allons nous efforcer, en étudiant quelques textes, d'en saisir l'origine dynamique et de bien préciser la vie élémentaire et profonde du vol onirique.

Nous nous plaçons dans cet essai au point de vue du psychologue, étudiant par conséquent les interprétations psychologiques de cette expérience nocturne. Havelock Ellis, qui y consacre dans son livre : *Le Monde des rêve,* un chapitre intitulé « l'aviation dans les rêves », s'occupe surtout des conditions physiologiques dans lesquelles se produit ce rêve spécial (p. 171) ; il parle de « l'objectivation de l'élèvement et de l'abaissement rythmique des... muscles respiratoires — dans quelques rêves, peut-être, de la systole et de la diastole des muscles du cœur, sous l'influence de quelque oppression physique légère et inconnue ». Mais la longue discussion qu'il entreprend ne rend pas bien compte du caractère agréable — et souvent psychologiquement bienfaisant — du rêve de vol. La discussion n'explique pas les images si précises qui se multiplient dans l'imagination. Limitons-nous donc au problème psychologique des images.

II

Pour poser le problème psychologique du vol onirique, nous partirons d'une page de Charles Nodier. Voici [34] la question que Charles Nodier se propose de soumettre à l'Académie des Sciences s'il devient jamais, dit-il, « assez célèbre, assez riche, ou assez grand seigneur pour élever sa voix jusqu'à elle » ;

> « Pourquoi l'homme qui n'a jamais rêvé qu'il fendît l'espace sur des ailes, comme toutes les créatures volantes dont il est entouré, rêve-t-il si souvent qu'il s'y élève d'une puissance élastique, à la manière des aérostats, et pourquoi l'a-t-il rêvé longtemps avant l'invention des aérostats, puisque ce songe est mentionné dans tous les onéirocritiques anciens, si cette prévision n'est pas le symptôme d'un de ses progrès organiques ? »

Débarrassons d'abord ce document de toute trace de rationalisation. Et pour cela voyons la rationalisation à l'œuvre, voyons comment la raison travaille le rêve, ou, en d'autres termes, puisque toutes nos facultés sont perméables au rêve, voyons *comment rêve la raison.*

Les aérostats, au moment où écrit Nodier, au début du XIX^e^ siècle, jouent le même rôle *explicatif* que l'aviation au début du XX^e^ siècle. Grâce à l'aérostat, grâce à l'avion, le vol humain cesse d'être une absurdité. En venant confirmer des rêves, ces moyens de vol multiplient sinon le nombre de rêves de vol *effectifs*, du moins le nombre de rêves de vol *racontés*. Rendons-nous compte aussi que la construction logique aime souvent se prévaloir d'une préparation rêveuse, de sorte que certains penseurs aiment à présenter leurs rêves comme des anticipations « raisonnables ». L'essai de Charles Nodier sur la *Palingénésie humaine et la résurrection* est très intéressant à cet égard. Voici le raisonnement central : puisque l'être humain, dans son rêve nocturne sincère, a une expérience du vol, puisque l'être conscient, après de longues recherches objectives, a réussi l'expérience de l'aérostat, le philosophe devra trouver le moyen de relier le rêve intime et l'expérience objective. Pour faire cette liaison, pour rêver cette liaison, Charles Nodier imagine « l'être résurrectionnel » qui *continuera* l'homme, qui perfectionnera l'homme bous les espèces d'un être pourvu des qualités aérostatiques. Si cette anticipation nous paraît actuellement baroque, c'est parce que nous n'avons pas vécu la nouveauté de l'aérostat. L'aérostat, l'inélégant « sphérique », est pour [35] nous une vieille image, une image inerte, un concept bien rationalisé. C'est donc actuellement un objet sans grande valeur onirique. Mais reportons-nous par la pensée au temps des montgolfières pour juger la page de Nodier. Malgré la part qu'il faut toujours faire au jeu littéraire quand on parle de No-

dier, on ne tardera pas à sentir, derrière les images, une imagination sincère, une imagination qui suit naïvement la dynamique de ses images. Voici donc l'homme-aérostat, l'homme résurrectionnel : il aura un torse agrandi, vaste et solide, « la carcasse d'un navire aérien », il volera en faisant « le vide à son gré dans son large viscère pneumatique, et en frappant la terre du pied, comme l'instinct de son organisme progressif l'enseigne à l'homme dans ses rêves ».

Une rationalisation qui nous paraît si grossièrement artificielle est, de ce fait, fort propre à nous montrer l'articulation de l'expérience onirique et de l'expérience réelle. L'homme rendu à la vie éveillée rationalise ses rêves avec les concepts de la vie usuelle. Il se souvient vaguement des images du rêve, et il les déforme déjà en les exprimant dans le langage de la vie éveillée. Il ne se rend pas compte que le rêve, sous sa forme pure, nous livre totalement à 1’imagination matérielle et à l'imagination dynamique et qu'en contre-partie, le rêve, sous sa forme pure, nous détache de l'imagination formelle. Le rêve le plus profond est essentiellement un phénomène du *repos* optique et du repos verbal. Il y a deux grandes espèces d'insomnie : l'insomnie optique et l'insomnie verbale. La nuit et le silence sont les deux gardiens du sommeil ; pour dormir il faut ne plus parler et ne plus voir. Il faut se livrer à la vie élémentaire, à l'imagination de l'élément qui nous est particulier. Cette vie *élémentaire* échappe à ce troc d'impressions pittoresques qu'est le langage. Sans doute, le silence et la nuit sont deux absolus qui ne nous sont pas donnés dans leur plénitude, même par le sommeil le plus profond. Du moins, nous devons sentir que la vie onirique est d'autant plus pure qu'elle nous libère davantage de l'oppression des formes, et qu'elle nous rend à la substance et à la vie de notre élément propre.

Dans ces conditions, toute adjonction d'une forme, si naturelle qu'elle paraisse, risque de cacher une réalité [36] onirique, elle risque de faire dévier la vie onirique profonde. Ainsi, devant une réalité onirique aussi nette que le rêve de vol, il faut, à notre avis, pour en pénétrer l'essence, se défendre contre l'apport des images visuelles et se rapprocher autant que possible de l'expérience essentielle.

Si nous avons raison au sujet du rôle *hiérarchique de* l'imagination matérielle en face de l'imagination formelle, nous pouvons formuler le paradoxe suivant : à l'égard de l'expérience dynamique profonde qu'est le vol onirique, *l'aile est déjà une rationalisation*. Précisément, en son

origine, avant que Nodier se soit livré au jeu des rationalisations fantaisistes, il a signalé cette grande vérité que *le vol onirique n'est jamais un vol ailé.*

Dès lors, d'après nous, *quand l'aile apparaît dans un récit de rêve de vol, on doit soupçonner une rationalisation de ce récit.* On peut être à peu près sûr que le récit est contaminé, soit par des images de la pensée éveillée, soit par des inspirations livresques.

Tout le *naturel* de l'aile ne fait rien à l'affaire. Le *naturel* de l'aile objective n'empêche pas que l'aile ne soit pas l'élément naturel du vol onirique. En somme, l'aile représente, pour le vol onirique, la *rationalisation antique.* C'est cette *rationalisation* qui a formé l'*image d'Icare.* Autrement dit, l'image d'Icare joue, dans la poétique des anciens, le même rôle que joue l'aérostat, « la carcasse pneumatique » dans la poétique éphémère de Nodier, le même rôle que joue l'avion dans la poétique de Gabriel d'Annunzio. Les poètes ne savent pas toujours rester fidèles à l'origine môme de leur inspiration. Ils désertent la vie profonde et simple. Ils traduisent, sans bien le lire, le verbe originel. Puisque l'homme antique n'avait pas à sa disposition pour traduire le vol onirique une réalité éminemment rationnelle, c'est-à-dire une réalité fabriquée par la raison comme le ballon ou l'avion, force lui était de recourir à une réalité naturelle. Il a donc formé l'image de l'homme volant sur le type de l'oiseau.

Nous poserons donc comme principe que dans le monde du rêve on ne vole pas parce qu’on a des ailes, on se croit des ailes parce qu'on a volé. Les ailes sont [37] des conséquences. Le principe du vol onirique est plus profond. C'est ce principe que l'imagination aérienne dynamique doit retrouver.

III

En refusant d'obéir maintenant à aucune rationalisation, revenons donc à l'expérience fondamentale du vol onirique et étudions cette expérience dans des récits aussi purement dynamiques que possible.

Dans le livre même de Charles Nodier nous allons prendre un document très pur que nous avons déjà utilisé dans notre étude sur l'ima-

gination de l'eau [10]. Nous allons voir que l'impression est si nette qu'elle pousse le rêveur à tenter l'expérience quand il est éveillé. « Un des philosophes les plus ingénieux et les plus profonds de notre époque... me racontait... qu'ayant rêvé plusieurs nuits de suite, dans sa jeunesse [11], qu'il avait acquis la merveilleuse propriété de se soutenir et de se mouvoir dans l'air, il ne put jamais se désabuser de cette impression sans en faire l'essai au passage d'un ruisseau ou d'un fossé. » « Raffaeli, l'éminent peintre français, dit aussi Havelock Ellis (*Le monde des rêves*, trad., p. 165), qui est sujet en rêve à l'impression de flotter en l'air, confesse que cette impression est si convaincante, qu'il lui est arrivé, au réveil, de sauter à bas de son lit et d'essayer de tenter l'expérience. » Voici donc des exemples très clairs où une conviction formée dans la vie nocturne, dans la vie inconsciente étonnamment homogène du rêve, cherche des confirmations dans la vie du plein jour. Pour certaines âmes, ivres d'onirisme, les jours sont faits pour expliquer les nuits.

C'est l'examen de telles âmes qui peut nous livrer la psychologie dynamique de l'imagination. Nous proposons donc, pour fonder une psychologie de l'imagination, de partir systématiquement du rêve et de découvrir ainsi, avant les formes des images, leur véritable [38] élément et leur véritable mouvement. Nous devons alors demander à notre lecteur de faire effort pour retrouver dans ses expériences nocturnes le vol onirique sous son aspect dynamique pur. Si le lecteur possède cette expérience, il reconnaîtra que l'impression onirique dominante est faite d'une véritable légèreté substantielle, d'une légèreté de tout l'être, d'une légèreté en soi dont la cause n'est pas connue du rêveur. Souvent elle émerveille le rêveur comme si elle correspondait à un don subit. Cette légèreté de tout l'être se mobilise sous une *impulsion légère*, facile, simple : un *léger coup de talon* contre la terre nous donne l'impression d'un mouvement libérateur. Il semble que ce mouvement partiel libère en nous une puissance de mobilité qui nous était inconnue et que les songes nous révèlent.

---

10 Charles Nodier, *Rêveries*, p. 165.

11 Cf. Michelet (*L’oiseau*, p. 26) : « C'est dans son meilleur âge... dans ses songes de jeunesse... que... l'homme a la bonne fortune d'oublier qu’il est... lié à la terre. Le voilà qui s'envole, il plane. »

Dans le vol onirique, si nous revenons au sol, une impulsion nouvelle nous rend aussitôt notre liberté aérienne. Nous n'avons à cet égard aucune anxiété. Nous le sentons bien, une force est en nous et nous connaissons le secret qui la déclenche. Le retour vers la terre n'est pas une chute, car nous avons la certitude de l'*élasticité.* Tout rêveur du vol onirique possède cette connaissance de l'élasticité. Il a aussi l'impression du *bond pur,* sans finalité, sans but à atteindre. En revenant vers la terre, le rêveur, *nouvel Antée,* retrouve une énergie facile, certaine, enivrante. Mais ce n'est pas la terre qui nourrit vraiment son élan. Si l'on interprète souvent le mythe d'Antée comme un mythe de la terre maternelle, c'est parce que l'imagination de l'élément terrestre est puissante et générale. Au contraire, l’imagination de l'élément aérien est souvent faible et masquée. Un psychologue de l'imagination matérielle et dynamique se doit donc de bien séparer les traits mythiques qui persistent dans nos rêves. Le vol onirique nous paraît apporter la preuve que le mythe d'Antée est un *mythe du sommeil* plutôt qu'un mythe de la Nie. C'est seulement dans le sommeil qu'un coup de pied suffit pour nous rendre à notre nature éthérée, pour nous rendre à la vie surgissante. Ce mouvement est vraiment, comme le dit Nodier, la trace « d'un instinct » de vol qui survit ou qui s'anime dans notre vie nocturne. Nous dirions volontiers qu'il est la trace d'un *instinct de légèreté* [39] qui est un des instincts les plus profonds de la vie. En bien des pages, le présent essai cherche les phénomènes de cet instinct de légèreté. Le vol onirique est, croyons-nous, dans son extrême simplicité, un rêve de la vie instinctive. Cela explique pourquoi il est si peu différencié.

Dans ces conditions, quand nous voudrons rationaliser *au minimum* nos souvenirs du voyage aérien nocturne, où devrons-nous placer les ailes ? Rien dans notre expérience intime de la nuit ne nous permet de planter des ailes sur nos épaules. A moins de contamination imaginaire spéciale, aucun rêveur ne vit le rêve des ailes battantes. Souvent le rêve des ailes battantes n'est qu'un rêve de chute. On se défend contre le vertige en agitant les bras, et cette dynamique peut susciter des ailes sur l'épaule. Mais le vol onirique naturel, le vol positif qui est notre œuvre nocturne n'est pas un vol rythmé, il a la continuité et l'histoire d'un élan, il est la création rapide d'un *instant dynamisé.* Dès lors, la seule rationalisation, par l'image des ailes, qui puisse

être d'accord avec l'expérience dynamique primitive, c'est l'*aile au talon,* ce sont les ailerons de Mercure, le voyageur nocturne.

Réciproquement, les ailerons de Mercure ne sont rien autre chose que le talon dynamisé.

Nous n'hésiterions guère à faire de ces petites ailes — dynamiquement bien placées pour symboliser le rêve aérien et visuellement sans signification réelle — le signe de la sincérité du rêveur. Quand un poète, dans ses images, sait suggérer ces ailes minuscules, on peut avoir quelque garantie que son poème est en liaison avec une *image dynamique vécue.* Alors il n'est pas rare que l'on reconnaisse à ces images poétiques une consistance particulière qui n'appartient pas à des images assemblées par la fantaisie. Elles sont douées de la plus grande des réalités poétiques : la *réalité onirique.* Elles induisent des rêveries naturelles. Rien d'étonnant à ce que les mythes et les contes retrouvent, dans tous les climats, les ailes au talon, Jules Duhem, dans sa thèse sur l'histoire du vol, signale qu'au Thibet « des saints bouddhistes voyagent dans les airs à l'aide de certaines chaussures dites pieds légers », et il fait allusion au [40] conte du soulier volant si répandu dans les littératures populaires d'Europe et d'Asie. Les *bottes de sept lieues* (en anglais, les bottes de mille lieues) n'ont pas d'autre origine [12]. Le littérateur fera instinctivement le rapprochement. Flaubert *(La tentation de saint Antoine* en première version) écrit : « Voici le bon dieu Mercure avec son pétase pour la pluie et ses bottes de voyage. » Remarquons en passant combien le ton plaisantin ruine ici l'onirisme de l'image, onirisme plus fidèlement observé dans d'autres passages de la *Tentation.* C'est au pied que résident pour l'homme rêvant les forces volantes. Pour parler brièvement nous nous permettrons donc, dans nos recherches de métapoétique, de désigner ces ailes au talon sous le nom d'*ailes oniriques.*

---

12 Un surréaliste se libérant des lentes transitions écrit : « Marchez transparentes bottes de sept lieues à la conquête du monde. » (Léo Malet, « Vie et survie du vampire », *Cahiers de* poésie. Le surréalisme encore et toujours, août 1943, p. 27.) La critique classique pensant aux bottes du gendarme se moquera de ces « bottes transparentes ». Elle méconnaîtra alors l'imagination dynamique fondamentale : tout ce qui franchit les airs est dynamiquement et substantiellement aérien.

Le caractère éminemment onirique des ailes au talon parait échapper à l'archéologie classique. Ainsi Salomon Reinach en fait bien vite un élément de rationalisation : « Le rationalisme hellénique reprend toujours ses droits... Hermès a beau être un dieu : avant de prendre son vol à travers les airs, il attache des talonnières à ses chevilles : *primum pedibus talaria nectit Aurea*, dit Virgile [13]. » Ce commentaire de Virgile ne remplace pas l'archéologie onirique qui rendrait compte de l'impression fondamentale de légèreté.

Bien entendu, comme toutes les images, les ailes oniriques peuvent être ajoutées artificiellement, comme un simple placage, au récit des rêves les plus divers. Dans les œuvres poétiques, elles peuvent résulter de la copie d'une image livresque ; elles peuvent être vaine allégorie, simple habitude de rhétorique. Mais elles sont alors si inertes, si inutiles, qu'un psychologue qui voudra réfléchir aux données de l'imagination dynamique ne pourra s'y méprendre. Il saura toujours reconnaître le talon correctement dynamisé. Il le reconnaîtra sous des [41] formes inconscientes, glissées subrepticement par un inconscient sincère, par un inconscient fidèle à l'onirisme : ainsi, dans le *Paradis perdu* (l. V, p. 187, trad. Chateaubriand), Milton parle d'un ange du ciel à six ailes, « la dernière paire ombrage ses pieds et s'attache à ses talons en plume maillée, couleur du firmament ». Les grandes ailes, semble-t-il, ne suffiraient pas pour le vol imaginé ; il faut que l'ange du ciel ait, lui aussi, des ailes oniriques.

Vice versa, notre enquête sur les ailes oniriques nous permettra de critiquer la pureté de certains documents. Donnons tout de suite un exemple de cette critique dirigée contre un récit où les ailes oniriques manquent.

Parmi « les rêves électifs » de Jean-Paul qui ressemblent vraiment, comme l'indique Albert Béguin, « aux rêves poétiques », figurent des rêves de vol. Jean-Paul, en s'exerçant à produire et à diriger ses rêves, forme les rêves de vol en se *rendormant le matin*. Ce ne sont donc pas des rêves de la pleine nuit. Il les décrit en ces termes : « Ce vol, tantôt planant et tantôt montant tout droit, les bras battant l'air comme des rames, est pour le cerveau un véritable bain d'éther, voluptueux et reposant, — si ce n'était que le tournoiement trop rapide de mes bras de

13 Salomon Reinach, *Cultes, mythes et* religions, t. II, p. 60.

rêve me fait éprouver un vertige et craindre un engorgement du cerveau. Réellement heureux, exalté, dans mon corps et mon esprit, il m'est arrivé de m'élever tout droit dans le ciel étoilé, saluant de mes chants l'édifice de l'univers.

> « Dans la certitude, à l’intérieur de mon rêve, de tout pouvoir, j'escalade à tire-d'aile des murs hauts comme le ciel, afin de voir par delà apparaître soudain un immense paysage luxuriant ; car (me dis-je alors), selon les lois de l'esprit et les *désirs du rêve*, l'imagination doit recouvrir de montagnes et de prairies tout l'espace d'alentour, et *chaque fois elle* le fait. Je, grimpe sur des sommets, afin de m'en précipiter par plaisir...
>
> « Dans ces rêves électifs, ou *demi-rêves*, je pense toujours à ma théorie du rêve... Outre les beaux paysages, j'y cherche toujours (mais toujours volant, ce qui est lit caractéristique certaine d'un rêve électif) de belles figures, afin de les étreindre ... Hélas ! souvent je vole longtemps à leur recherche ... Il m'est arrivé de dire aux [42] figures qui m'apparaissaient ». « Je vais m'éveiller, et « vous serez anéanties » ; de même qu'un jour je me plaçai devant un miroir, et dis avec épouvante : « Je « veux voir comment je suis les yeux fermés [14]. »

Il n'est pas difficile de prouver la *surcharge* de ce texte : dans une même ligne, la réunion des bras battants et des rames méconnaît l'unité dynamique d'un rêve de vol. Dans un rêve on peut associer deux formes, on ne peut associer deux forces ; l'imagination dynamique est étonnamment unitaire ; ce n'est certainement pas non plus dans la même expérience nocturne qu'on craint « un engorgement du cerveau » et qu'on connaît « pour le cerveau un véritable bain d'éther, voluptueux et reposant ». D'ailleurs, le « cerveau » n'existe pas pour le rêveur. D'un autre côté, la téléologie portée au compte du rêve est une construction à mettre au compte du *récit de rêve*. Dans le rêve, on ne vole pas pour aller aux cieux ; on *monte* aux cieux parce que l'on vole. Finalement, les circonstances sont trop nombreuses, les moyens as-

---

14 Cité par Béguin — Jean-Paul, *Choix de Rêves*, p. 40.

censionnels rapportés sont trop divers. Les *ailes oniriques* sont oblitérées par la surcharge. Nous allons donner un exemple contraire où il n'y aura vraiment que les ailes oniriques.

IV

Nous empruntons cet exemple au onzième rêve de Rilke[15], document très pur au point de vue de l'imagination dynamique puisque tout le récit est induit en partant d'une impression dynamique de légèreté.

> Puis vint une rue. Nous la descendîmes ensemble, du même pas, l'un contre l'autre. Son bras enlaçait mes épaules.
>
> La rue était large, matinalement vide ; c'était un boulevard qui descendait, qui s'inclinait, tout juste assez pour enlever au pas d'un enfant son peu de lourdeur. Et elle allait comme si elle avait eu aux pieds de petites ailes.
>
> Je me souvenais...

[43]

C'était donc un souvenir, un souvenir d'une si grande douceur ! un souvenir aux formes endormies mais où demeure, si indestructible, une certitude de bonheur. N'est-ce point là le souvenir immense et sans date de l'état aérien, d'un état où rien ne pèse, où la matière en nous est nativement légère ? Tout nous élève, tout nous soulève, alors même que nous descendons « tout juste assez pour enlever au pas d'un enfant son peu de lourdeur ». Cette jeunesse de la légèreté n'est-elle pas la marque de cette force confiante qui va nous faire quitter la terre, qui nous fait croire lue nous allons monter *naturellement* vers le ciel, avec le vent, avec un souffle, emporté *directement* par l'impression de bonheur ineffable. Si vous trouvez, dans vos rêves dynamiques, ce minimum de pente, cette rue qui ne descend qu'un peu, si peu que les

---

[15] Rainer Maria Rilke, *Fragments en prose*, trad., p. 191.

yeux n'en verraient jamais rien, il vous poussera des ailes, de petites ailes aux pieds ; votre talon aura une vigueur volante, légère, délicate ; votre talon, d'un bien simple mouvement, changera bientôt la descente en montée, la marche en essor. Vous aurez l'expérience de la « première thèse de l'Esthétique nietzschéenne » : « Tout ce qui est bon est léger, tout ce qui est divin court sur des pieds délicats [16]. »

En parcourant en rêve les pentes douces on éprouve bien que les rêves aident à notre repos. Pour guérir un cœur fatigué, une technique médicale proposait la *cure des terrains* : elle fixait la liste progressive des promenades ménagées qui devaient rendre à son eurythmie un système circulatoire désaccordé. L'inconscient, dans son expérience nocturne, quand il est enfin maître de notre unité, nous guide, lui aussi, dans une sorte de *cure des terrains imaginaires*. Notre cœur, alourdi par les peines du jour, est guéri durant la nuit par la douceur et la facilité du vol onirique, Quand un rythme léger vient s'ajouter à ce vol, c'est le rythme même de notre cœur apaisé. N'est-ce pas alors en notre cœur même que nous sentons le *bonheur* de voler. Dans les [44] poèmes de Rilke écrits pour Mme Lou Albert-Lasard, on lit ces vers :

> À travers nos cœurs, que nous tenons ouverts,
> passe le dieu, des ailes à ses pieds.

Faut-il souligner que de tels vers ne peuvent être vraiment vécus sans la participation aérienne que nous proposons. Les ailes de Mercure sont les ailes du vol humain. Elles ont une intimité si profonde qu'on peut dire qu'elles mettent à la fois du vol en nous et du ciel en nous. Il semble que nous soyons au sein d'un univers volant, ou que le cosmos volant se réalise dans l'intimité de notre être. On sentira ce vol émerveillé si l'on médite le poème emprunté à l'album traduit par Mme Lou Albert-Lasard (IV) :

> Vois, je l'ai su, qu'ils existent
> ceux-là, qui, jamais, n'apprirent la marche

16 Nietzsche, *Le cas Wagner* (Le Crépuscule des Idoles), trad., p. 34.

commune par les hommes.
Mais l'ascension dans des cieux
soudain épanouis leur fut début. Le vol...
. . . . . .
Ne demande pas
combien de temps ils sentirent ; combien de temps
on les vit encore. Car des cieux invisibles
des cieux indicibles sont
au-dessus du paysage intérieur.

Pour une âme sincère comme celle de Rilke, les incidents oniriques, si rares soient-ils, tiennent à la vie de notre substance ; ils sont inscrits dans le long passé dynamique de notre être. Le vol onirique n'a-t-il pas pour fonction de nous apprendre à surmonter notre peur de tomber ? En son bonheur, ne porte-t-il pas le signe de nos premiers succès contre cette peur fondamentale ? Aussi quel rôle n'a-t-il pas dû jouer dans les consolations — les pauvres et rares consolations — de l'âme rilkéenne ! Celui qui souffrait de la chute si sonore de l'épingle sur le plancher, du bruit terrifiant des feuilles qui tombent dans la symphonie fatale de la chute de toute chose, avec quelle douce surprise n'a-t-il pas accueilli, dans ses rêves, les êtres qui avaient de petites [45] ailes aux pieds ? A bien vivre la liaison fréquente de la chute au vol dans nos rêves, on voit comment une peur peut se changer en joie. C'est là vraiment un *virement rilkéen.* La conclusion de ce onzième rêve — qui est si belle ! — le prouve bien clairement : « Ne savais-tu donc pas que la joie est en réalité une frayeur dont nous ne redoutons rien ? On parcourt une frayeur d'un bout à l'autre, et c'est cela précisément qui est la joie. Une frayeur dont on ne connaît pas seulement l'initiale. Une frayeur en laquelle on a confiance. » Le vol onirique est alors une chute au ralenti, une chute dont on se relève facilement sans dommage. Le vol onirique est la synthèse de la chute et de l'élévation. Seule une âme de totale synthèse comme le fut l'âme de Rilke sait garder dans la joie même la frayeur que la joie surmonte. Des âmes plus divisées, plus désunies n'ont que le souvenir pour réunir les contraires, pour vivre l'une derrière l'autre, l'une causant l'autre, la peine et la joie. Mais c'est déjà une grande lumière que nous devons au rêve qui nous montre que la frayeur peut produire du bonheur. Si une des premières peurs, comme nous le rappellerons par la suite, est

la peur de tomber ; si la plus grande des responsabilités humaines — physiques et morales — est la responsabilité de notre *verticalité*, combien le rêve qui nous redresse, qui dynamise notre droiture, qui tend l'arc de notre corps des talons à la nuque, qui nous débarrasse de notre poids, qui nous donne notre première, notre seule expérience aérienne, combien un tel rêve doit être salutaire, réconfortant, merveilleux, émouvant] Quel souvenir il doit laisser dans une âme qui sait lier sa vie nocturne avec la rêverie poétique du jour ! Les psychanalystes nous répéteront que le rêve de vol est le symbole de la volupté, qu'on le poursuit, comme le dit Jean-Paul, « pour étreindre de belles figures ». S'il faut aimer pour que se délient les angoisses qui nous étouffent, oui, le rêve de vol peut adoucir durant la nuit un amour malheureux, il peut combler par un bonheur nocturne un amour impossible. Mais le rêve de vol a des fonctions moins indirectes : il est une réalité de la nuit, une réalité nocturne autonome. Considéré à partir du réalisme de la nuit, un amour du jour qui se satisfait par le vol onirique se désigne comme un cas particulier [46] de lévitation. Pour certaine âmes qui ont une puissante vie nocturne, aimer c'est voler ; la lévitation onirique est une réalité psychique plus profonde, plus essentielle, plus simple que l'amour même. Ce besoin d'être allégé, ce besoin d'être libéré, ce besoin de prendre à la nuit sa vaste liberté, apparaît comme un destin psychique, comme la fonction même de la vie nocturne normale, de la nuit reposante.

V

Cette expérience nocturne du vol onirique devrait donc recevoir l'attention des pédagogues du sommeil. Mais pense-t-on seulement à nous apprendre à bien dormir, et les quelques remarques d'un Aldous Huxley sur l'hypnopédie dépassent-elles la portée des anticipations fantaisistes d'un Anglo-Saxon [17] ? D'après notre expérience personnelle, pour bien dormir, il faut retrouver l'élément de base de l'inconscient. Plus exactement, il nous faut dormir dans notre propre élément. Les bons sommeils sont les sommeils bercés et les sommeils portés, et

[17] Aldous Huxley, *Le meilleur des* mondes, trad., p. 30.

l'imagination sait bien qu'on est bercé et porté par quelque chose et non pas par quelqu'un. Dans le sommeil, nous sommes l'être d'un Cosmos ; nous sommes bercés par l'eau, nous sommes portés dans les airs, par l'air, par l'air où nous soufflons, en suivant le rythme de notre souffle. Ce sont là les sommeils de l'enfance, ou du moins le tranquille sommeil de la jeunesse dont la vie nocturne reçoit si souvent une invitation au voyage, au voyage infini. Cyrano de Bergerac, dans la *Préface à l'Histoire comique des États et Empires du Soleil*, écrit : « Dans mon plus bel âge, il me semblait en dormant que, devenu léger, je m'enlevais jusqu'aux nues... » À la base de ses inventions il met ainsi fort justement une expérience psychologique positive — car comment ne pas prendre pour positif le vol nocturne de notre jeunesse songeuse ? Les mécanismes du Voyageur aux Empires du Soleil et de la Lune ont été ajoutés quand Cyrano [47] eut étudié la mécanique cartésienne. Ils sont, eux aussi, du mécanique plaqué sur du vivant. Voilà pourquoi les écrits de Cyrano nous divertissent sans nous émouvoir. Ils sont du règne de la fantaisie ; trop rapidement, ils ont perdu la grande patrie de l'imagination.

La véritable hypnopédie devrait donc nous aider à extérioriser la puissance du vol onirique. Peut-être les intuitions substantialistes, et môme plus grossièrement les intuitions alimentaires, nous donneraient-elles dans cette voie des images matérielles plus-puissantes que les images où s'ajustent des ailes, des roues, des leviers. Qui n'a longuement songé en voyant voler dans le ciel d'été la graine ailée du pissenlit et du chardon ? Or Jules Duhem rapporte qu'au Pérou, pour voler, on mange « une graine légère qui flotte au gré, des vents ». De même, Joseph de Maistre rapporte (*Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, éd. 1836, t. II, p. 238) « que les prêtres égyptiens... ne mangeaient, pendant le temps de leurs purifications légales, que des chairs de volatile, parce que les oiseaux étaient les plus légers de tous les animaux ». Un naturaliste arabe (cité par Boffito, *Biblioteca Aeronautica Italiana*, p. XLIX) pense à l'oiseau comme à un animal *allégé*. « Dieu a allégé le poids de leurs corps par la suppression de plusieurs parties… telles que les dents, les oreilles, le ventricule, la vessie, les vertèbres du dos. » Au fond, pour voler, on a moins besoin d'ailes que de substance ailée, que d'une nourriture ailante. Absorber de la matière *légère* ou prendre conscience d'une *légèreté* d'essence, c'est le même rêve exprimé tour à tour par un matérialiste et par un idéaliste. Il est

d'ailleurs intéressant de lire en note une remarque de l'éditeur des *Soirées* : « Il est superflu d'observer que, cette expression doit être prise dans le sens vulgaire de *viande légère.* » L'éditeur veut à toute force trouver un sens matériel à une prescription qui engage de si évidentes valeurs imaginaires. On a là un bel exemple d'une rationalisation qui méconnaît la réalité psychologique.

De ces pensées matérialistes qui croient participer au vol en participant à la nature des plumes, on aura aussi de fréquents exemples si l'on suit une histoire des efforts icariens. Ainsi un Italien, l'abbé Damian, résidant à la cour d'Écosse, essaye de voler en 1507 par le moyen [48] d'ailes fabriquées avec des plumes. Il s'élança du haut d'une tour, mais tomba et se rompit les jambes. Il attribua sa chute au fait que quelques plumes de coq avaient été employées pour la confection des ailes. Ces plumes de coq manifestèrent leur « affinité naturelle » pour la basse-cour malgré la présence des plumes vraiment aériennes qui eussent, si elles avaient été seules, assuré le vol vers le ciel (cf. Laufer, *The prehistory of aviation*, Chicago, 1928, p. 68).

Suivant notre méthode constante, faisons suivre ces exemples, où le matérialisme de la participation alimentaire apparaît sous une forme trop grossière, par un exemple plus littéraire, plus affiné, mais qui, croyons-nous, met en œuvre la même image. Dans le *Paradis perdu* (l. V, trad. Chateaubriand, p. 195), Milton suggère une sorte de sublimation végétale qui prépare, le long de la croissance, une suite de nourritures de plus en plus éthérées :

> Ainsi de la racine s'élance plus légère la verte tige ; de celle-ci sortent les feuilles plus aériennes ; enfin la fleur parfaite exhale ses esprits odorants. Im fleurs et leur fruit, nourriture de l'homme, volatilisés dans une échelle graduelle, aspirent aux esprits vitaux, animaux, intellectuels ; ils donnent à la fois la vie et le sentiment, l'imagination et l'entendement, d'où l'âme reçoit la raison...
>
> Un temps peut venir où les hommes participeront à la nature des anges, où ils ne trouveront ni diète incommode ni nourriture trop légère. Peut-être, nourris de ces aliments corporels, vos corps pourront à la longue devenir tout esprit, perfectionnés par

> le laps du temps, et sur des ailes s'envoler comme nous dans 1’Ether.

Vico disait : « Toute métaphore est un mythe en petit. » On voit qu'une métaphore peut aussi être une physique, une biologie, voire un régime alimentaire. L'imagination matérielle est vraiment le médiateur plastique qui unit les images littéraires et les substances. En s'exprimant *matériellement,* on peut mettre toute la vie en poèmes.

[49]

VI

Pour bien prouver que notre interprétation, en apparence si particulière, du vol onirique peut fournir un thème général pour éclairer certaines œuvres, nous allons examiner rapidement de ce point de vue précis la poésie de Shelley. Shelley, sans doute, a aimé la nature entière, il a chanté, mieux qu'aucun autre, le fleuve et la mer. Sa vie tragique l'a pour toujours attaché à la destinée des eaux. Cependant, la marque aérienne nous semble la plus profonde, et s'il faut ne retenir qu'un adjectif pour définir une poésie on accordera sans doute assez facilement que la poésie de Shelley est *aérienne*. Mais cet adjectif, pour juste qu'il soit, ne nous suffit pas. Nous voulons prouver que matériellement, dynamiquement, Shelley est un poète de la substance aérienne. En lui, les êtres de l'air : le vent, l'odeur, la lumière, les êtres sans forme, ont une action directe : « Le vent, la lumière, l'air, l'odeur d'une fleur, me donnent des émotions violentes [18]. » En méditant l'œuvre de Shelley, on comprend comment certaines âmes retentissent à la violence de la douceur, combien elles sont sensibles aux poids des impondérables, comment elles se dynamisent en se sublimant.

Que les rêveries poétiques de Shelley portent la marque de la *sincérité onirique* donnée par nous comme poétiquement décisive, on en aura, par la suite, bien des preuves — directes et indirectes. Mais don-

---

18 Cité par Louis Cazamian, *Études de psychologie littéraire,* p. 82.

nons d'abord, pour fixer la discussion, une image où apparaît de toute évidence « l'aile onirique » (*Œuvres complètes*, trad. Rabbe, t. Il, p. 209) : « D'où venez-vous, si sauvages et si légers ? car des sandales d'éclair sont à vos pieds, et vos ailes sont suaves et douces comme la pensée. » Il y a un léger glissement des images qui détache les ailes des sandales d'éclair ; mais ce glissement ne peut rompre l'unité de l'image ; l'image est bien unitaire, et ce qui est suave et doux, c'est le mouvement, ce n'est pas l'aile ni les plumes de l'aile qu'une main [50] rêveuse caresserait. Répétons qu'une telle image refuse les attributions allégoriques ; il faut la comprendre, d'une âme ravie, comme un mouvement imaginaire. Nous dirions volontiers qu'elle est une action de l'âme, et qu'on la comprend si on *l'entreprend*. « Une antilope, dans l'impulsion suspendue de sa course rapide, serait moins éthérée et moins légère », dit encore Shelley (loc. cit., t. II, p. 263). Avec cette notion d'*impulsion suspendue*, *Shelley* livre un hiéroglyphe que l'imagination des formes aurait bien de la peine à déchiffrer. L'imagination dynamique donne la clé : l'impulsion suspendue, c'est très exactement le *vol onirique*. Seul un poète peut expliquer un autre poète. De cette impulsion *suspendue* qui laisse en nous la trace de son vol, nous pourrions rapprocher ces trois vers de Rilke [19] :

> Où nul chemin n'était tracé
> nous avons volé.
> L'arc en notre esprit est encore marqué.

Maintenant que nous avons reconnu la marque fondamentale, étudions plus en détail les sources profondes de la poésie de Shelley. Prenons, par exemple, son *Prométhée délivré*. Nous reconnaîtrons bien vite que c'est un *Prométhée aérien*. Si le Titan est attaché à la cime des monts, c'est pour recevoir la vie des airs. Il tend vers le haut de *toute la tension* de ses chaînes. Il a la parfaite dynamique de ses *aspirations*.

Sans doute, Shelley, dans ses aspirations humanitaires, dans ses rêveries claires d'une humanité plus heureuse, a vu en Prométhée l'être

---

19 Rilke, *Poèmes*, trad. Lou Albert-Lasard (VI).

qui *dresse* l'homme contre le Destin, contre les dieux eux-mêmes. Toutes les revendications sociales de Shelley sont actives dans son œuvre. Mais les moyens et les mouvements de l'imagination sont entièrement indépendants des passions sociales. Nous croyons même que la véritable force poétique du *Prométhée délivré* n'est, en aucun de ses éléments, empruntée au symbolisme social. Dans certaines dînes, l'imagination est plus cosmique que sociale. C'est, [51] d'après nous, le cas de l'imagination shelleyenne. Les dieux et les demi-dieux sont moins des personnes — images plus ou moins nettes des hommes — que des *forces psychiques qui* vont jouer un rôle dans un Cosmos animé d'un véritable destin psychique. Qu'on ne se hâte pas de dire que les personnages sont alors des *abstractions*, car la *force d'élévation psychique*, qui est la force prométhéenne par excellence, est éminemment concrète. Elle correspond à une *opération* psychique que Shelley connaît bien et qu'il veut transmettre à son lecteur.

Souvenons-nous d'abord que le *Prométhée délivré* a été écrit « sur les ruines montagneuses des bains de Caracalla, parmi les clairières de fleurs... », devant « les arches, suspendues dans l'air, qui donnent le vertige — *dizzy arches suspended in air* ». Un *terrestre* en verrait les piliers ; un aérien n'en voit que « les arches *suspendues dans l'air* ». Ou mieux, ce n'est pas le *dessin* des arches que Shelley contemple, c'est, si l'on ose dire, le *vertige*. Shelley vit de toute son âme dans une patrie aérienne, dans la patrie de la plus grande hauteur. Cette patrie est dramatisée par son vertige, un vertige qu'on provoque pour jouir de la victoire de le surmonter. Ainsi, l'homme tire sur ses chaînes pour savoir dans quel élan il sera libéré. Mais on ne doit pas s'y tromper, c'est la libération qui est l'opération positive. C'est elle qui marque la suprématie de l'intuition des airs sur l'intuition terrestre et solide de la chaîne. Ce vertige surmonté, cet enchaînement frémissant de liberté, c'est le sens même du dynamisme prométhéen.

Dès la préface, Shelley s'explique d'ailleurs sur un sens très psychologique, qu'il faut donner à ses images prométhéennes [20] : « Les images que j'y ai employées ont été tirées, en grande partie, des opérations de l’esprit humain ou des actions extérieures qui les expriment : chose assez inusitée dans la poésie moderne, quoique Dante et Sha-

20 Shelley, *Œuvres*, trad. Rabbe, t. II, p. 120.

kespeare soient pleins d'exemples de ce genre, et Dante plus qu'aucun autre poète et avec un plus grand succès. » Le *Prométhée délivré* est ainsi mis sous la garde de Dante, le plus verticalisant des [52] poètes, le poète qui explore les deux verticales du Paradis et de l'Enfer. Pour Shelley, toute image est une opération, une opération de l'esprit humain ; elle a un principe spirituel interne alors même qu'on la croit un simple reflet du monde extérieur. Aussi quand Shelley nous dit : « la poésie est un art mimique », il faut entendre qu'elle mime ce que l'on ne voit pas : la vie humaine profonde. Elle mime la force, plus que le mouvement. Pour la vie qu'on voit, pour le mouvement qu'on déploie, la prose suffit à les dire. Les poèmes seuls peuvent produire au jour les forces cachées de la vie spirituelle. Ils sont, au sens schopenhauerien du terme, le phénomène de ces forces psychiques. Toutes les images vraiment poétiques ont une allure d'opération *spirituelle. Pour* comprendre un poète dans le sens shelleyen, il ne s'agit donc pas, comme le donnerait à croire une lecture hâtive de la préface du *Prométhée délivré*, d'analyser à la Condillac les « opérations de l'esprit humain ». La tâche du poète est de pousser légèrement les images pour être sûr que l'esprit humain y opère humainement, pour être sûr que ce sont des images humaines, des images qui humanisent des forces du cosmos. Alors on est conduit à la cosmologie de l'humain. Au lieu de vivre un naïf anthropomorphisme, on rend l'homme aux forces élémentaires et profondes.

Or, la vie spirituelle est caractérisée par son opération dominante : elle veut grandir, elle veut s'élever. Elle cherche instinctivement la *hauteur*. Les images poétiques sont donc toutes, pour Shelley, des *opérateurs d'élévation.* Autrement dit, les images poétiques sont des opérations de l'esprit humain dans la mesure où elles nous allègent, où elles nous soulèvent, où elles nous élèvent. Elles n'ont qu'un axe de référence : l'axe vertical. Elles sont essentiellement aériennes. Si une seule image du poème manque à remplir cette fonction d'allègement, le poème s'écrase, l'homme est rendu à son esclavage, la chaîne le blesse. La poétique de Shelley, avec la totale inconscience du génie, revient à éviter ces lourdeurs accidentelles et à associer, en une gerbe bien faite, toutes les fleurs de l'ascension. Il semble que, d'un doigt délicat, il puisse mesurer la force de redressement de tous les épis. A

le lire, on comprend le mot [43] profond de Masson-Oursel [21] : « Les sommités de la carrière spirituelle ressemblent à des tactismes. » On touche la hauteur croissante. Les images dynamiques de Shelley opèrent dans cette région des sommités de la carrière spirituelle.

On comprend facilement que des images aussi fortement polarisées dans le sens de la hauteur puissent recevoir facilement les valorisations sociales, morales, prométhéennes. Mais ces valorisations ne sont pas cherchées ; elles ne sont pas un but pour le poète. Avant les métaphores sociales, l'image dynamique se révèle comme, une valeur psychique première. L'amour des hommes, en nous mettant au-dessus de notre être, n'apporte qu'une aide de plus à un être qui veut sans cesse vivre au-dessus de son être, aux sommités de l'être. Ainsi, la lévitation imaginaire accueille toutes les métaphores de la grandeur humaine ; mais le réalisme psychique de la lévitation a sa propre poussée, sa poussée interne. C'est le réalisme dynamique d'un psychisme aérien.

Nous ayons étudié, dans notre livre *L'eau et les rêves*, les thèmes poétiques de la barque. Nous avons montré que ces thèmes avaient une grande puissance parce qu'ils impliquaient le souvenir inconscient du *bonheur bercé*, du berceau où l'être humain est soumis *tout entier* à un bonheur sans limite. Nous avons aussi indiqué que, pour certains rêveurs, la barque du rêve qui se balançait sur les flots quitte insensiblement l'eau pour le ciel. Seule une théorie de l'imagination dynamique peut rendre compte de la *continuité* de telles images qu'aucun réalisme des formes, qu'aucune expérience de la vie éveillée ne pourraient justifier. Le principe de la continuité des images dynamiques de l'eau et de l’air n'est autre que le *vol onirique*. Aussi, dès qu'on a compris le sens profond du bonheur bercé, dès qu'on l'a rapproché de la douceur des voyages oniriques, le voyage aérien apparaît comme une transcendance, facile du voyage sur les flots : l'être bercé dans son berceau, tout contre terre, est maintenant bercé par les bras maternels. [54] Il réalise le superlatif du bonheur bercé : le bonheur porté. On s'expliquera, dès lors, facilement que toutes les images du voyage aérien sont des images de douceur. Si la volupté s'en mêle, c'est la volupté douce, diffuse, lointaine. Jamais le rêveur aérien n'est tourmenté

21 Masson-Oursel, *Le fait métaphysique*, p. 49.

par la passion, et jamais le rêveur aérien n'est emporté par les tempêtes et l'aquilon, ou, du moins, toujours il se sent dans une main tutélaire, sur des bras protecteurs.

Shelley, bien souvent, est monté dans la barque aérienne. Il a vécu vraiment dans le *berceau du vent.* « Notre barque, dit-il [22] dans l'*Epipsychidion*, est semblable à un albatros dont le nid est un éden lointain de l'Orient empourpré ; et nous nous assoirons entre ses ailes, pendant que la Nuit et le Jour, l'Ouragan et le Calme poursuivront leur vol... » S'il fallait marier les images par la vue, on perdrait tout espoir d'unir une barque et un albatros et de voir jamais un nid posé sur les rayons horizontaux de l'aurore. Mais l'imagination dynamique a une autre puissance. Un écrivain que son rationalisme empêche souvent de rêver, George Sand, a accueilli, dans *Les ailes de courage*, l'oiseau qui pond sur les nuages et dont les œufs sont couvés par le vent, mais sans vraiment en vivre l'image, sans pouvoir nous faire participer, comme le fait Shelley, à la vie et au voyage aériens [23].

De la même manière que la barque, l'*île flottante* — féerie si fréquente pour un psychisme voué à l'eau — se transforme, pour un psychisme aérien, en une *île suspendue.* Le pays d'élection, pour la poétique de Shelley, est vraiment « une île suspendue entre le Ciel, l'Air, la Terre et la Mer, bercée dans une limpide tranquillité ». On le voit bien, c'est parce que le poète imagine ou vit un tranquille bercement qu'il *voit* l'île céleste. C'est le mouvement qui crée la vision, le mouvement vécu apporte le baume d'un apaisement que ne donnerait jamais le mouvement contemplé. Que de fois le poète [55] n'a-t-il pas trouvé le repos « sur ces îles errantes de rosée aérienne » (p. 249) ?

Dans l'infini du ciel, Shelley habite un palais construit avec « des morceaux de jour intense et serein », recouvert par des « plaques de lumière de lune ». Quand nous étudierons l'union imaginaire de ce qui éclaire et de ce qui élève, quand nous montrerons que c'est la même « opération de l'esprit humain » qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur, nous reviendrons sur cette volonté de construction diapha-

---

22 Shelley, *Œuvres,* trad. Rabbe, t. II ; *Epispsychidion,* p. 274.

23 Cf. Pierre Guéguen, *Jeux cosmiques,* p. 57.

Ils vont éclore d'un gros œuf de nuage
Au nid de myosotis du ciel.

ne, sur cette solidification opaline de tout ce que nous aimons passionnément dans l'éther fugitif. Dès à présent, nous voudrions donner l'impression que c'est ici la lumière elle-même qui forte et qui berce le rêveur. C'est là un des rôles, dans le règne de l'imagination dynamique, de la lumière volumineuse aux formes rondes et mobiles, sans rien en elle qui perce ou qui tranche. Alors la lumière, vraie sœur de l'ombre, porte l'ombre dans ses bras. « Et le Jour et la Nuit, au loin, du haut des tours et des terrasses élevées, la Terre et l'Océan semblent dormir dans les bras l'un de l'autre et rêver de vagues, de fleurs, de nuages, de bois ; de rochers, de tout ce que nous lisons dans leurs sourires et que nous appelons réalité [24]. » Dans l'*île suspendue*, tous les éléments imaginaires : l'eau, la terre, le feu, le vent mêlent leurs fleurs par la transfiguration aérienne. L'île suspendue est au ciel, c'est un ciel physique, ses fleurs sont les idées platoniciennes des fleurs de la Terre. Ce sont les plus *réelles* de toutes les idées platoniciennes qu'un poète ait jamais contemplées. Et en écoutant les poèmes shelleyens, si l'on veut bien vivre l'idéalité aérienne des images, on doit reconnaître que cette idéalité est plus qu'une idéalisation des spectacles de la Terre. La vie aérienne est la vie réelle ; au contraire, la vie terrestre est une vie imaginaire, une vie fugitive et lointaine, Les bois et les rochers sont des objets indécis, fuyants et plats. La véritable patrie de la vie est le ciel bleu, les « *nourritures* » [56] du monde sont les souffles et les parfums. Comme Shelley eût compris cette image rilkéenne :

> Vues des anges, les cimes des arbres peut-être
> Sont des racines, buvant les cieux ;
> Et dans le sol, les profondes racines d'un hêtre
> Leur semblent des faîtes silencieux.
>
> *(Vergers, XXXVIII.)*

[24] C'est peut-être par des vues ainsi matérialisées qu'on pourrait expliquer les intuitions schopenhaueriennes qui prétendent montrer que les couleurs sont des combinaisons de lumière et de ténèbres.

Quand on dort aussi haut que Shelley, quand on rêve avec tous les souffles de l'air, les monts énormes et les plaines de la mer traversent sans fin le sommeil de la Terre et de l'Océan. Dans le kaléidoscope tournant du Jour et de la Nuit, la Terre et l'Océan sont bercés ensemble par le Ciel immense et immobile, ils sont endormis tous les deux dans un même bonheur. La poétique de Shelley est une poétique de l'*immensité bercée*. Le monde est pour Shelley un immense berceau — un berceau cosmique — d'où, sans cesse, s'envolent des rêves. Une fois de plus, comme nous l'avons signalé tant de fois dans nos études sur l'imagination matérielle de l'eau, nous voyons *monter au niveau cosmique les* impressions d'un rêveur.

On nous accusera peut-être d'employer un procédé de grossissement facile et d'enfler la voix au lieu de donner tout bonnement nos raisons. Mais il manque quelque chose à la psychologie du rêve si l'on arrête ce grossissement et cette enflure. Un rêve qui ne change pas les dimensions du monde est-il vraiment un rêve ? Un rêve qui n'*agrandit* pas le inonde est-il le rêve d'un poète ? Le poète aérien agrandit le monde au delà de toute limite, et M. Louis Cazamian peut dire, en commentant *La harpe éolienne* [25]: Shelley « vibre tout entier aux mille ondes sensitives que lui envoie la nature, et que produit peut-être, sur les cordes de l'univers, cette brise idéale qui serait à la fois l'âme de chaque être et le Dieu du Tout ».

Ainsi, il n'est sans doute, dans aucune littérature, de poésie plus vaste lus spacieuse, plus grandissante que la poésie de Shelley, ou, pour parler plus exactement, [57] la poésie de Shelley est un espace — un espace dynamisé verticalement qui grandit et tonifie tous lm êtres dans le sens de la hauteur. On ne peut y entrer sans participer à une montée, à une ascension. On ne peut y vivre sans entendre murmurer l'invitation : « Le Jour est venu où tu dois t'envoler avec moi » (t. II, p. 273). Tous les objets ont, dans la poétique de Shelley, une constante tentation de quitter la Terre pour le Ciel. Des images, incompréhensibles pour une imagination des formes, paraissent avec leur forme *immédiate* quand on a compris le type dynamique qui leur correspond dans l'imagination immédiate des impulsions vraiment *élémentaires*. Par exemple, comment autrement interpréter des pages

25 Louis Cazamien, Études de psychologie littéraire, p. 53.

comme celle-ci [26] : « Souvent elle aimait à grimper l'échelle la plus escarpée de la vapeur coagulée jusqu'au cap aigu de quelque nuage perdu dans les airs, et, comme Arion sur le dos du dauphin, chevauchait en chantant à travers l'air sans rivages ; souvent, suivant les détours tortueux de la trace de l'éclair, elle courait sur les plates-formes du vent. » Le ciel n'a pas de rivage parce que l'ascension n'a pas d'obstacle. Pour une telle imagination dynamisée toutes les lignes sont des sillages, tous les signes du ciel sont des appels, et le désir d'ascension s'attache à toutes les apparences, même les plus fugaces, de verticalité.

On peut vraiment dire que le mouvement vécu par la poésie shelleyenne dépose des images aériennes comme l'élan vital, d'après Bergson, dépose, le long de son trajet, des formes vivantes. Inversement à toute image réalisée par le poète, il faut adjoindre un mouvement pour en comprendre l'action poétique. Ainsi, l'agglomération des nuages n'est une *échelle* que si l'on veut la gravir, que si l'on veut — du fond de l'âme — aller plus haut. Les images deviennent obscures ou vaines pour un lecteur qui refuse l'élan poétique très spécial qui les produit. Au contraire, une imagination sympathiquement dynamisée les trouvera vivantes, c'est-à-dire *dynamiquement claires*. Car l'on peut parler d'une clarté et d'une distinction dynamiques. Cette clarté et cette distinction [58] dynamiques correspondent à des intuitions dynamiques naturelles et premières. Dans l'ordre de l'imagination dynamique, toutes les formes sont pourvues d'un mouvement : on ne peut imaginer une sphère sans la faire tourner, une flèche sans la faire voler, une femme sans la faire sourire. Et quand l'intuition poétique s'étend à l'univers, c'est que notre vie intime connaît ses plus grandes exaltations. Tout nous porte vers les hauteurs, les nuages, la lumière, le ciel, puisque nous volons intimement, puisqu'il y a du vol en nous. Shelley a connu (t. II, p. 217) « l'exultation vaporeuse qui ne peut être contenue.... le transport de la jouissance qui m'enveloppe, comme une atmosphère de lumière, et me porte comme un nuage est porté par son propre vent ». On le voit, le vent est dans le nuage, le nuage est la substance du vent, le nuage tient en sa substance même le principe de la mobilité aérienne. La mobilité est la richesse même de la substance légère. Pour comprendre la primitivité de l'imagination matérielle et de, l'imagination dynamique, on ne méditera jamais trop longtemps

---

26 Shelley, *loc. cit.*, trad., t. II, p. 249. « La Magicienne de l’Allas », l. V.

des images comme celles de Shelley où l'imagination matérielle et l'imagination dynamique échangent sans fin leur principe. Tous les êtres aériens savent bien que c'est leur propre substance qui vole, naturellement, sans effort, sans mouvement d'aile. Ils « boivent le vent de leur propre vitesse » (pp. 180-182). C'est le mouvement, plus que la substance, qui est immortel en nous : « le mouvement peut changer, mais il ne peut mourir ».

L'image d'un mobile emporté « par le vent de sa propre vitesse » est-elle autre chose que cette antipéristasis aristotélicienne que Piaget a remarquée dans la mentalité des enfants (*La causalité physique chez l'enfant,* p. 27) ? Mais le poète possède le secret de lui enlever à la fois toute puérilité et tout aspect de théorie philosophique. En se confiant corps et âme à l'imagination, le poète s'adresse à la réalité psychique première : à l'image. Il reste dans le dynamisme et la vie de l'image. Alors toutes les réductions rationnelles ou objectives perdent leur sens. À vivre cette image avec Shelley, on ne convainc que *les images ne vieillissent pas*. Il y aurait peu de sens à écrire sur *les âges de l'imagination*, alors [59] qu'un livre comme celui de Léon Brunschvicg sur *Les âges de l'intelligence* donne le clair récit d'une maturation intellectuelle. Autant dire que l'imagination est le principe d'une éternelle jeunesse. Elle rajeunit l’esprit en lui rendant les images dynamiques premières.

Rien n'échappe à cette imagination dynamisante. Shelley dit, par exemple, dans la *Magicienne de l'Atlas* (t. II, p. 249) — « Quelquefois elle se plaisait à monter jusqu'à ces courants de l'air supérieur qui font tourner la terre « dans son orbite quotidienne [27] », et à obtenir des Esprits de ces régions de la laisser se joindre à leur chœur. » Pour ces esprits, chanter c'est agir, c’est agir matériellement. Ils vivent dans l'air, ils vivent de l'air. Par l'air, toute la vie et tous les mouvements sont possibles. C'est le souffle de l'air qui fait tourner la Terre. L'énorme globe de la terre a, comme toute sphère, pour l'imagination dynamique l'exquise mobilité de la rotation.

---

[27] Faut-il rappeler que dans la cosmogonie de Descartes, c’est la matière du ciel qui fait tourner la terre sur elle-même ? Preuve que les intuitions d'un esprit clair ne sont pas toujours très différentes des visions d'un poète.

Cette astronomie imaginaire fera sourire un rationaliste ; il demandera au poète ce qu'est au juste « l'orbite quotidienne de la Terre ». Un autre rationaliste accusera la poétique « vaporeuse » de Shelley d'être une simple paraphrase des lois scientifiques de l'expansion dei gaz [28]. Pour soutenir un tel commentaire, Whitehead rappellera l'enthousiasme du moderniste Shelley pour les sciences physiques. La critique littéraire classique, avide de connaissances claires, croira facilement que ces références à la science ont été actives. En fait, croire que la doctrine de « l'expansion des gaz » a joué le moindre rôle dans la poétique aérienne de Shelley, c'est oublier le caractère autonome de la rêverie poétique d'un grand poète.

La critique, d'habitude si fine et si nuancée, de Paul de Reul n'est pas plus pertinente que les suppositions du mathématicien philosophe. Il est déconcerté par la [60] *Magicienne de l'Atlas* qui compose un être complexe « avec du feu, de la neige et de l'amour liquide ». Un biologiste peut, certes, y trouver à redire ! mais un véritable rêveur éprouvera tout de suite la force dynamique de ce mélange. Si le feu donne la vie, si l'amour liquide — étonnante trouvaille ! — donne la matière aimée, la neige donne la blancheur, la beauté, la vision des sommets. La neige — c'est ici une neige aérienne, une neige des sommets — donne à l'être créé cet aspect irréel qui est, pour un Shelley, le sommet de la réalité. Et devant ces vers admirables :

Yoked to it by an amphisbaenic snake
The likeness of those winged steeds,

Paul de Reul est « tenté de se frotter les yeux ». Il dit que de telles pages relèvent de la psychanalyse et ajoute : « Arrêtons ce réquisitoire qui ne veut qu'apaiser la conscience d'un critique. » Un critique est-il donc — bizarre aveu ! — une conscience à apaiser ?

En des pages plus sympathisantes avec l'œuvre de Shelley, Paul de Reul avait pourtant écrit [29] que le vers shelleyen « c'est l’organe plus léger que l'air, c'est l'aile qui permet et qui porte son essor ». De Reul

---

28 A. N. Whitehead, *La science et le monde moderne*, trad., p. 116.

29 Paul de Reul, De Wordsworth à Keats, p. 213.

dit aussi, fort justement, qu'il s'agit pour Shelley « de traduire les mouvements de l'âme ou l'âme en mouvement ». Nous aurons à revenir sur le caractère synthétique de l'imagination dynamique qui met toute une âme en mouvement. Nous verrons que le passage des mouvements de l'âme à l'âme entière en mouvement est précisément la grande leçon du vol onirique. Le vol onirique donne aux expériences du rêve une étonnante unité. Il donne au rêveur un monde homogène qui permet de vérifier, dans les spectacles du jour, les grandes illuminations de la vie nocturne. Il nous semble qu'on ne peut pas mieux caractériser la poétique de Shelley qu'en la désignant comme un vol onirique qui monte jusqu'à la pleine lumière.

[61]

Un mouvement qu'on vit totalement par l'imagination s'accompagne aisément d'une musique imaginaire. Un grand mouvement céleste rend une harmonie divine. Sans doute, une astronomie philosophique, comme l'astronomie pythagoricienne, doit, en méditant sur la convenance des nombres et des temps de révolutions célestes, provoquer toutes les métaphores de l'harmonie ; mais la contemplation poétique, si elle est sincère et profonde, entendra plus naturellement les mêmes harmonies. C'est parce qu'elles sont actives naturellement dans l'imagination que le philosophe croit les retrouver dans les nombres. Tout vrai poète contemplant le ciel étoilé *entend* la course régulière des astres. Il entend « les chœurs aériens », la nuit, « la douce nuit qui marche ».

Pour entendre les êtres de l'espace infini, il faut mettre au silence tous les bruits de la terre ; il faut aussi — est-il besoin de le dire ? — oublier toutes les leçons mythologiques et scolaires. Alors on comprend que la contemplation est essentiellement, en nous, une puissance créatrice. On sent naitre une *volonté de contempler* qui est aussitôt une volonté d'aider au mouvement de ce qu'on contemple. La Volonté et la Représentation ne sont plus deux puissances rivales comme dans la philosophie de Schopenhauer. *La poésie est vraiment l'activité pancaliste de la volonté* [30]. Elle exprime la volonté de beau. Toute

30 Pour répondre à des objections qui nous ont été faites sur l’emploi du mot pancalisme, rappelons que nous l'avons emprunté au vocabulaire de Baldwin.

contemplation profonde est nécessairement, naturellement un hymne. La fonction de cet hymne est de *dépasser* le réel, de projeter un monde sonore au delà du monde muet. La théorie schopenhauerienne de la poésie est trop sous la dépendance d'une théorie de la poésie qui évoque les beautés naturelles. En fait, le poème n'est pas la traduction d'une beauté immobile et muette, c'est une action spécifique.

Le quatrième acte du *Prométhée délivré* est traversé [62] par ces harmonies imaginaires *directes,* par ces harmonies qui naissent d'une animation de l'imagination dynamique. En des pages admirables, Shelley associe tantôt l'harmonie à la nuit, tantôt l'harmonie à la lumière. Par exemple, voici la flûte de l'hiver, l'image totalement vécue de la clarté *substantielle* réunissant la *clarté de l'air d'hiver* et *la clarté d'un son perçant, mais si bien fait*, qu'il entre doucement dans l'Arne inspirée (t. II, p. 213) : « Écoutez aussi comme chaque pause est remplie de sous-notes, tons clairs et argentins, acérés comme la glace, qui réveillent, qui percent le sens et vivent dans l'âme, comme les étoiles effilées percent l'air de cristal de l'hiver et se mirent dans la mer. » Écoutez les flèches de la lumière d'hiver. De toute part elles jaillissent. Tout l'espace vibre des bruits vifs du froid. Pas d'espace sans musique parce qu'il n'y a pas d'expansion sans espace. La musique est une matière vibrante. Panthéa (t. II, p. 223) sort « du courant musical comme d'un bain d'eau étincelante, un bain de lumière azurée », et dans le *Prométhée* (acte II, scène 1) retentit dans les cieux ce grand coup d'archet :

> *Hark ! Spirits speak. The liquid responses*
> *Of their aerial tongues yet sound.*
>
> Écoutez ! Les esprits parlent. Les liquides réponses de leurs langues aériennes résonnent encore.

Alors que pour un *terrestre* tout se disperse et se perd en quittant la terre, pour un aérien tout s'assemble, tout s'enrichit en montant. L'aérien Shelley nous paraît réaliser une correspondance qu'il est très instructif de comparer aux *correspondances baudelairiennes.*

La *correspondance baudelairienne est* faite d'un accord profond des substances matérielles ; elle réalise une des plus grandes *chimies* des sensations, en bien des points plus *unitaire* que l'alchimie rimbaldienne. La correspondance baudelairienne est un nœud puissant de l'imagination matérielle. A ce nœud, toutes les matières imaginaires, tous les « éléments poétiques » viennent échanger leurs richesses, nourrir l'un par l'autre leurs métaphores.

La *correspondance shelleyenne* est une synchronie de [63] toutes les images dynamiques de la légèreté fantomale. Si la correspondance baudelairienne est le règne de l'imagination matérielle, la correspondance shelleyenne est le règne de l'imagination dynamique. Dans la méta-poétique de Shelley, les qualités s'assemblent en raison de leur allègement mutuel. Elles se subliment ensemble ; elles s'aident à se sublimer l'une par l'autre en un progrès sans fin. André Chevrillon, dans son *Étude de la Nature dans la poésie de Shelley*, a écrit : « À juste titre, en Angleterre, on appelle Shelley poète des poètes. En effet, sa poésie est le produit d'une double distillation. Elle est aux autres poésies ce que celles-ci sont au réel... Volatile, instable, ardente, impondérable, toujours prête à se sublimer, elle n'a plus de corps. » Quelques pages auparavant, André Chevrillon (p. 120) avait insisté sur cette sublimation aérienne : « Toutes (les) descriptions ont ce trait commun et significatif qu'à mesure qu'elles se développent, de strophe en strophe l'objet perd un à un ses détails individuels et son aspect solide pour se transformer en vague et lumineux fantôme. » Cette évanescence dans la lumière est un type de sublimation particulièrement nette chez notre poète.

Le silence de la Nuit augmente la « profondeur » des cieux. Tout s'harmonise dans ce silence et cette profondeur. Les contradictions s'effacent, les voix discordantes se taisent. L'harmonie visible des signes du ciel fait taire en nous des voix terrestres qui ne savaient que se plaindre et gémir. Soudain, la Nuit est un hymne en majeur ; le romantisme de la joie et du bonheur retentit sur la lyre d'Ariel. Shelley est vraiment le poète heureux de l'air et de la hauteur. La poésie de Shelley, *c'est le romantisme du vol.*

Ce romantisme aérien et volant donne des ailes à toutes les choses de la terre. Le mystère passe de la substance à son atmosphère. Tout conspire pour donner à l'être isolé une vie universelle. Au temps où j'écoutais mûrir les mirabelles, je voyais le soleil caresser tous les

fruits, dorer toutes les rondeurs, polir toutes les richesses. Le vert ruisseau, dans sa légère cascade, ébranlait les cloches de l'ancolie. Un son bleu s'envolait. La grappe des fleurs lançait sans fin des trilles dans le ciel bleu. Je comprenais Shelley (p. 264) (*Epipsychidion*) [64] « et de ses lèvres, comme d'une hyacinthe pleine d'une rosée de miel, tombe goutte à goutte un murmure liquide, qui fait mourir de passions les sens, aussi doux que les pauses de la musique planétaire entendue dans l'extase ». Quand une fleur murmure ainsi, quand la cloche des fleurs résonne au sommet des ombelles, toute la terre se tait, tout le ciel parle. L'univers aérien s'emplit d'une harmonie des couleurs. Les anémones aux couleurs si diverses colorent les quatre vents du ciel... La couleur se mêlait à la voix, aux odeurs, du temps où les fleurs parlaient...

Voici d'ailleurs le problème précis : en quel sens doit-on dire qu'un son devient aérien ? C'est quand il est à l'extrémité du silence, planant dans un ciel lointain — doux et grand. Le paradoxe joue du petit au grand. C'est l'infiniment petit du son, la pause de l'harmonie des fleurs qui ébranle l'infiniment grand de l'univers parlant. On vit vraiment le, temps shelleyen (p. 270) où « la lumière se change en amour », en murmure d'amour, où les lys ont des voix si persuasives qu'elles enseignent l'amour à, tout l'univers. On entend les pas d'un vent immobile (p. 251). On entend le rythme du continu « avec un mouvement semblable à l'esprit de ce vent dont le doux pas rend le sommeil plus profond ».

Un exemple très net de correspondances, formées dans les hautes régions de l'imaginaire, peut être emprunté au philosophe inconnu (Louis-Claude de Saint-Martin) qui écrit dans *L'Homme du* désir (t. I, p. 101) : « Ce n'est point comme dans notre ténébreuse demeure, où les sons ne peuvent se comparer qu'aux sons, les couleurs qu'avec les couleurs, une substance qu'avec son analogue ; là tout était homogène.

> « La lumière rendait des sons, la mélodie enfantait la lumière, les couleurs avaient du mouvement parce que les couleurs étaient vivantes ; et les objets étaient à la fois sonores, diaphanes et assez mobiles pour se pénétrer les uns et les autres et parcourir d'un trait toute l'étendue. »

En suivant les lignes d'images baudelairiennes, on descend dans la crypte des sens pour trouver l'unité dans la profondeur et la nuit. Chez Louis-Claude de [65] Saint-Martin, c'est un mouvement inverse qui nous dirige vers l'unité de la lumière ; plus exactement, c'est la synthèse de la lumière, de la sonorité et de la légèreté qui détermine une ascension droite. Tourner comme le soleil dans les cieux serait obéir à une simple image visuelle, on méconnaîtrait le sens substantiel de la divine légèreté. Au contraire, dans l'ascension droite les « puissances des régions » traversées viennent soutenir l'âme « de leurs ailes » ; elles viennent chasser de leur souffle vivant le reste des souillures que l'âme avait contractées pendant son sommeil ici-bas ; « et ensuite tracer sur elle, avec leurs mains de feu, l'attestation authentique de son initiation, afin qu'en se présentant à la région suivante l'entrée lui en fût promptement ouverte, et qu'elle y reçût une nouvelle purification et une nouvelle récompense ».

Telle est la synthèse de purification et de récompense, de qualités physiques et de qualités morales qui s'opère sur « cette ligne de vie » qu'est une rêverie dynamique de l’air. Le diaphane, le léger et le sonore déterminent une sorte de réflexe conditionné de l'imagination. Ce sont de tels réflexes conditionnés, liant des qualités imaginaires, qui spécifient les différents tempéraments poétiques. Nous aurons l'occasion de revenir sur le problème.

VII

Des documents pris dans une œuvre aussi particulière que celle de Shelley pourraient sembler trop exceptionnels, et l'on serait mal préparé à comprendre la persistance des impressions du vol onirique dans la rêverie éveillée si l'on se limitait à l'examen de la seule poésie. Il sera sans doute intéressant d'étudier, du point de vue de l'imagination dynamique, les observateurs très objectifs de l'esprit humain. C'est ainsi que nous allons trouver, dans plusieurs œuvres de Balzac, des preuves du caractère psychologiquement réel de « l'ascension psychologique vécue ».

Par exemple, le récit qui a pour titre *Les Proscrits* [31] [66] nous semble, à cet égard, une œuvre très symptomatique. Il semble d'abord que, dans certaines pages, le romancier accepte des images toutes faites, des images qui seront sans doute taxées d'être de simples métaphores verbales. Mais, soudain, le lecteur rencontre un trait qui ne trompe pas, car à le suivre on sent que l'imagination de Balzac continue les impressions du vol nocturne. Alors, si l'on fait un juste retour sur les images qui semblaient à première vue factices, on est obligé d'avouer qu'elles font partie d'une expérience onirique réelle. On apprend à rêver le texte que la critique classique se borne à comprendre et finalement à négliger. Ainsi, quand Balzac nous dit que Dante, « la Bible en main, après avoir spiritualisé la matière et matérialisé l'esprit... admettait la possibilité de parvenir par la foi d'une sphère à une autre », nous ne prêtons guère attention à cette matière spiritualisée ou à cet esprit matérialisé. Nous comprenons si vite que nous oublions d'imaginer. Nous perdons le bénéfice d'une imagination matérielle, qui nous permettrait de vivre la réalité puissante de cet état mésomorphe à égale distance de l'esprit et de la matière. Le document peut donc paraître pauvre et verbal. Mais si maintenant on veut bien vivre les mots, si l'on veut bien comprendre que le Dante animé par Balzac parle physiquement, matériellement, on réalisera cet *état mésomorphe* de physique imaginaire. Aussitôt toutes les métaphores prendront de la cohérence, toutes les métaphores de l'envolée, du vol, de l'ascension, de l'allègement apparaîtront des expériences psychologiques positives.

Par exemple, voici notée la tension spécifique de l'envolée (p. 345) : « cette tension pénible par laquelle nous projetons nos forces lorsque nous voulons prendre notre élan, comme des oiseaux prêts à s'envoler ». On peut, certes, se désintéresser de cette notation dynamique, ne penser qu'aux *idées*, croire que les métaphores ne sont faites que pour suggérer des idées ; mais c'est alors abandonner toute une série d'observations psychologiques, les observations de la psychologie de projection. Pour traduire l'expérience, non pas de l'élan, mais de la volonté d'élan, la psychologie a besoin d'une image dynamique très spéciale, très importante, puisque c'est une [67] image intermédiaire entre le saut et le vol, entre un discontinu et une continuité. La *tension*

---

31 Balzac, *Les Proscrits*, Éd. Ollendorff, Paris, 1902.

que Balzac doit traduire est une tension qui donne une suite temporelle à un instant de décision. Elle est conscience d'une force qui va agir et qui va poursuivre un effort. Elle tient à l'essence même de la psychologie projetante, elle est au nœud même de la représentation et de la volonté. Cette projection trouve sa leçon première dans l'imagination dynamique du vol. Pourquoi ne pas l'accueillir ? Dans la môme page, on trouve d'ailleurs explicitement la référence au vol onirique : « J'étais dans la nuit, mais sur les limites du jour. Je volais, emporté par mon guide, entraîné par une puissance semblable à celle qui, pendant nos rêves, nous ravit dans les sphères invisibles aux yeux des corps [32]. »

Que le vol ait lieu à la limite de la nuit et du jour, c'est là le signe de cette sublimation *complexe* où la légèreté amène la lumière et la lumière la légèreté, comme dans les « correspondances » poétiques de Shelley. Cette *sublimation complexe* explique le caractère à la fois matériel et dynamique de l'auréole qui entoure ceux qui « montent ». Dans le récit balzacien, le lecteur qui « pense » la prendra comme une vaine imagerie. Nous voulons être le lecteur qui « imagine », aussi nous lisons au sens fort, au sens physique, ces lignes : « L'auréole qui ceignait nos fronts faisait fuir les ombres sur notre passage comme une impalpable poussière. » Vivons donc la progression de l'abstrait au concret puisque aussi bien il faut toujours ranimer les mots par les images. On chasse les ombres du front, on chasse du front ce qui assombrît le regard, on chasse les soucis comme une cendre, puis comme une fumée, ensuite comme une brume plus lointaine. Ainsi apparaît l'auréole comme une conquête physique douce et progressive. Elle est la conquête d'un esprit qui prend peu à peu conscience de sa clarté. Dans le règne de l'imaginaire, la lutte se fait entre lueur et pénombre, elle se fait de brume à brume, de fluide à fluide. L'auréole, [68] sous forme naissante, ne darde pas encore ses rayons. Elle se borne à dominer une « impalpable poussière ». Elle est une matière de mouvement heureux. Victor-Émile Michelet (*L'amour et la magie*, p. 68) écrit : « Le corps astral se meut dans l'auréole comme un poisson dans l'eau. » Aussi, plus abstraitement, l'auréole réalise une des for-

---

32 Merejkowski, *Dante*, trad., p. 449 : « Les ailes vivantes de Dante, ces ailes intérieures, sont tout le contraire des ailes mécaniques, extérieures, de Léonard et des nôtres... »

mes du succès contre la résistance à la montée. La résistance à la montée est une résistance qui diminue au fur et à mesure que l'on s'élève. C'est tout le contraire de la résistance de la terre qui augmente au fur et à mesure qu'on creuse. Et cette observation — est-il besoin de le souligner ? — est plus exacte et plus régulière dans le monde imaginaire que dans le monde réel qui connaît tant de contingences !

Une image cosmique peut d'ailleurs contribuer à magnifier l'auréole. Pour celui qui s'élève, l'horizon s'élargit et s'éclaire. L'horizon est pour lui l'immense aur6ole de la terre contemplée par l'être élevé ; que cette élévation soit physique ou morale, peu importe. Celui qui voit loin a le regard clair, son visage s'illumine, son front s'éclaircit. La physique de l'idéal est une physique si cohérente qu'elle accepte toutes les réciproques.

Mais alors si l'on veut bien, comme nous le proposons, matérialiser et dynamiser les images littéraires, il n'y a plus de métaphores au sens traditionnel du terme. Toute métaphore contient en soi une puissance de réversibilité ; les deux pôles d'une métaphore peuvent alternativement jouer le rôle réel ou idéal. Avec ces inversions, les locutions les plus usées, comme l'*envolée des phrases*, viennent prendre un peu de matière, un peu de mouvement réel. Qu'on fasse l'effort d'imagination pour mettre en mouvement les images et l'on matérialisera facilement, en sa matière aérienne, un texte comme celui-ci : le grand proscrit « voyageait dans les espaces en entrainant les âmes passionnées sur les ailes de sa parole, et faisait sentir l'infini à ses auditeurs en les plongeant dans l'océan céleste. Le docteur expliquait logiquement l'enfer par d'autres cercles, disposés en ordre inverse des sphères brillantes, qui aspiraient à Dieu, où la souffrance et les ténèbres remplaçaient la lumière et l'esprit. Les tortures se comprenaient aussi bien que les délices. Les termes de comparaison existaient dans [69] les transitions de la vie humaine, dans ses diverses atmosphères de douleur et d'intelligence » (p. 331). L'explication évoquée est encore, croyons-nous, plus physique, plus physiologique que « logique ». Les tortures et les délices sont vraiment les éléments d'une cosmologie. Elles sont les marques fondamentales de la double cosmologie d'une imagination terrestre et aérienne. Elles touchent à notre propre expérience. L'aspiration vers le haut trouve une signification en apparence bien pauvre, mais directe, dans un des dynamismes du rêve. Pourquoi ne pas y référer la page si simple de Balzac. L'océan céleste c'est

donc, à notre avis, l'océan de notre vie nocturne. Notre vie nocturne est un océan parce que nous y flottons. Dans le sommeil, nous ne vivons jamais immobile sur la terre. Nous tombons d'un sommeil en un autre plus profond, ou bien un peu d'âme en nous veut se réveiller : alors elle nous soulève. Sans cesse nous montons ou nous descendons. Le sommeil garde une dynamique verticale. Il oscille entre dormir plus profondément et dormir moins profondément. Dormir, c'est descendre et monter comme un ludion sensible dans les eaux de la nuit [33]. La nuit et le jour, en nous, ont un devenir vertical. Ce sont des atmosphères d'inégales densités où monte et descend le rêveur suivant le poids de ses péchés ou l'allègement de sa béatitude. On comprend donc que Dante entreprenne, comme le dit Balzac, d' « arracher dans les entrailles de l'entendement le véritable sens du mot *chute* qui se trouve en tous les langages » (p. 322). Comment mieux dire que l'expérience de chute est une *image littéraire première* ? On la parle avant de la penser ; elle exprime une expérience lointaine et rêveuse. Elle est vraiment « dans les entrailles » de l'imagination dynamique. La gravité est une loi psychique directement humaine. Elle est en nous, elle est un destin à vaincre, et le tempérament aérien a, dans sa rêverie, la prescience de sa victoire. Dante expliquait, continue Balzac, « avec lucidité la [70] passion que tous les hommes ont de s'élever, de monter, ambition instinctive, révélation perpétuelle de notre destinée ». On sent bien que ce texte n'évoque pas l'ambition que les hommes ont de s'élever dans la société, mais qu'il travaille sur une *image originelle* qui a sa vie propre et directe dans l'imagination naturelle. Même si elles ont une portée métaphorique, de telles pages ne prennent leur véritable force que si on les comprend comme des leçons d'une physique de la morale, d'une morale qui a déjà une vie symbolique dans les éléments de la matière. Ce ne sont pas des métaphores, encore moins des allégories. Ce sont des intuitions révélatrices. Et l'on comprend que Joachim Gasquet puisse écrire [34] : « Le mouvement serait-il la prière de la matière, la seule langue, au fond, que parle

---

33 Cf. Gérard de Nerval, *Aurélia*, éd. Corti, p. 84 : « Cette nuit-là, j'eus un rêve délicieux... J'étais dans une tour, si profonde du côté de la terre et si haute du côté du ciel, que toute mon existence semblait devoir se consumer à monter et à descendre. »

34 Joachim Gasquel, *Narcisse*, pp. 199, 214.

Dieu ? Le mouvement ! Par lui s'exprime dans leur ordre dépouillé l'amour des êtres, le désir des choses. Sa perfection unit, anime tout, il lie la terre aux nuages, les enfants aux oiseaux. » Ainsi dans son dépouillement, dans sa perfection, le mouvement essentiel, pour la vision de Joachim Gasquet, c'est le mouvement vertical qui lie « les enfants aux oiseaux », et il ajoute plus loin : « Dans l'air raréfié, au sommet de l'âme, Dieu ne flotte-t-il pas comme l'aube sur les neiges blanchissantes ? »

On objectera, sans doute, que le document balzacien que nous avons commenté est, après tout, un document de littérature. On dira qu'il ne représente qu'une évocation littéraire de la figure si traditionnelle de Dante, qu'elle peut bien, quoi que nous disions, passer pour une allégorie. De toute évidence, à lire le drame des Proscrits, on doit avouer que les « connaissances » de Balzac sur la philosophie du moyen Age, sur la cosmologie dantesque, sont d'une puérilité insigne. Mais, précisément, plus faible est l'érudition, plus importante est l'imagination, plus directes sont les images. Le Dante imaginé par Balzac ne représente qu'une expérience psychologique de Balzac, mais c'est une expérience *positive* ; elle porte la marque d'un inconscient très [71] caractéristique ; elle sort d'un monde onirique d'une grande sincérité.

Nous en aurons confirmation dans une autre œuvre de Balzac. En effet, *Séraphita* est entièrement soumise aux thèmes de la psychologie ascensionnelle. Ce récit a été écrit, semble-t-il, pour jouir consciemment de l'ascension inconsciente. Un lecteur qui entre en sympathie dynamique avec cette œuvre en reçoit un grand bienfait. Une âme aussi troublée que celle de Strindberg, dans le temps où il est, comme il le dit lui-même, « condamné par les puissances à l'enfer excrémentiel », trouve dans *Séraphita* une délivrance [35]. « *Séraphita* devient pour moi l'évangile, et me fait renouer l'alliance avec l'au-delà, au point que la vie me dégoûte et qu'une nostalgie irrésistible me pousse vers le ciel. » C'est par Balzac que Strindberg est appelé à lire Swedenborg. Quand on sait la sincérité dramatique de Strindberg, on ne peut pas sous-estimer la valeur psychique des tentations ascensionnelles qu'il puisa dans *Séraphita*. Strindberg est écartelé entre ciel et terre. « Orfi-

35 A. Strindberg, *Inferno*, trad., pp. 117-118.

la et Swedenborg, mes amis, me protègent, m'encouragent et me punissent. » Il est chimiste et visionnaire. C'est un être à deux mouvements, ce qui produit en lui une sorte de *malheur dynamique*. L'*unité dynamique* de *Séraphita* lui est donc souvent secourable. C'est cette unité dynamique que nous allons essayer de dégager.

Dans *Séraphita* [36] Balzac, en un temps où rien ne permet de préciser le caractère organique des fonctions d'orientation, écrit : « L'homme seul a le sentiment de la verticalité placé dans un organe spécial. » Ce sentiment de verticalité est dynamique en ce sens qu'il pousse l'homme à gagner sans cesse en *verticalité*, à s'étendre en hauteur. L'homme est animé du besoin de paraître grand, d'*élever le front.* Là encore la métaphore doit être prise aussi près que possible de la réalité psychologique (p. 180) : « Séraphitüs se grandissait en présentant son front, comme s'il eût voulu s'élancer. » Il semble que Séraphitüs soit précisément la forme grandie, dynamisée, de Séraphita. Le front devient ainsi plus [72] masculin. Déjà l'être qui se libère et qui va « voler » rejette sa chevelure dans le vent, dans le vent de sa course. Des pages entières, comme la page 239, nous donnent la psychologie minutieuse du *décrochage héroïque* suivi du *mouvement naturel*, du vol conquis. On vérifiera une fois de plus, sur ce cas de ptéropsychologie, que l'aile imaginaire est *postérieure* au vol. On se sent des ailes quand on ne fait plus effort pour voler. Elles viennent tout de suite, comme un signe de victoire, et alors se déroule, comme à la page 184, la psychologie du vol plané. À lire cette page on reconnaît d'ailleurs que les images dynamiques vécues dominent les imagos livrées par la vue. Ces images visuelles ne sont, au fond, que de pâles souvenirs. Ce n'est pas par elles que s’anime le verbe créateur. Le roman poétique *Séraphita* est, comme *Louis Lambert*, un poème de la volonté, un poème dynamique.

Certains thèmes matériels, tout le long de l'œuvre, aident à la constitution de l'image ascensionnelle. Ainsi, dans le panorama d'une Norvège d'hiver, la première apparition des personnages est à peine visible ; le premier mot humain que prononce l'écrivain est pour désigner une flèche, une flèche qui passe dans le ciel lointain. Cette flèche qui vole est, dès lors, le mot inducteur, l'image première productrice

---

36 Balzac, *Séraphita*, éd. Ollendorff, Paris, 1902, p. 199.

d'images secondaires. Si l'on suit cette image comme système d'analyse, l'analyse s'ordonne d'elle-même. Au contraire, faute d'attention à cette image inductrice, des pages entières paraissent obscures, pauvres, froides. Elles sont inertes. On n'a pas épousé leur courant de vie.

L'image de la flèche assemble correctement vitesse et droiture. Elle est dynamiquement initiale. Quand cette image d'une simple flèche qui vole dans un ciel d'hiver aura donné à l'imagination toutes les impressions dont elle est susceptible, l'écrivain la rationalisera par le *ski*, par le skieur. On comprendra que le skieur passe à l'horizon « comme une flèche ». *Mais l'objet réel est désigné après le mouvement imaginé.* L'écrivain décrit les personnages, chaussés de ski, après avoir participé, grâce à l'imagination dynamique, à leur mouvement de flèche droite et rapide. C'est là un cas très net de la priorité du dynamique sur le formel. Nous arrivons donc toujours [73] à la même conclusion : les formes poétiques sont déposées par les mouvements imaginaires, comme la matière, dans la théorie bergsonienne, est déposée par un élan vital.

Bien entendu, il ne s'agit pas seulement d'images qui passent, de vues éphémères. Tout mouvement n'est pas automatiquement un chapelet d'images. La flèche qui anime les pages balzaciennes est l'index d'un mouvement ascensionnel. On comprend alors son rôle dans un récit qui demande de son lecteur une participation profonde au devenir ascensionnel. C'est par une nécessité vitale, comme à une conquête vitale sur le néant, qu'on prend part à une ascension imaginaire. Nous sommes engagés maintenant, de tout notre être, dans la dialectique de l'abîme et des sommets. L'abîme est un monstre, un tigre, une gueule ouverte, jalouse de sa pâture ; il semble, nous dit Balzac (p. 174), « broyer sa proie par avance ». La psychologie ascensionnelle, qui est essentiellement une pédagogie de l'ascension, doit lutter contre ce monstre polymorphe.

Séraphitüs dit alors à Séraphita encore tremblante, en lui faisant relever la tête vers le ciel : « tu regardes sans peur des espaces encore plus immenses », et il lui montre « l'auréole bleue que des nuages dessinaient en laissant un espace clair au-dessus de leurs têtes » (p. 174). « À cette hauteur, peut-être ne trembleras-tu point ? Les abîmes sont assez profonds pour que tu n'en distingues plus-la profondeur ; ils ont acquis la perspective unie de la mer, le vague des nuages, la couleur au ciel. »

Vivons un peu, dynamiquement, cette *domination* sur le gouffre : nous nous rendons compte que l'abîme perd ses linéaments parce que nous nous en éloignons. L'être qui monte voit s'effacer les dessins de l'abîme. Pour lui, l'abîme se dissout, s'embue, se trouble. Toutes les images animales se détendent ; il n'est plus, dans la métaphore, qu'une vague animalité. Par un gain contraire, pour l'être qui monte, l'altitude se formule et se différencie. L'imagination dynamique est soumise à une finalité d'une prodigieuse puissance. La flèche humaine vit non seulement son élan, elle vit son but. Elle vit son ciel. En prenant conscience de sa force ascensionnelle, [74] l'être humain prend conscience de tout son destin. Plus exactement, il sait qu'il est une matière d'espérance, une substance espérante. Il semble que, dans ces images, l'espérance atteigne le maximum de précision. Elle est un destin droit.

La montée imaginaire est donc une synthèse d'impressions dynamiques et d'images. Tout naturellement, nous voyons s'assembler dans le sillage aérien de Séraphita toutes les correspondances shelleyennes. Au chapitre final, intitulé Assomption, on peut lire (p. 348) : « La lumière enfantait la mélodie, la mélodie enfantait la lumière, les couleurs étaient lumière et mélodie, le mouvement était un nombre doué de la parole ; enfin, tout était à la fois sonore, diaphane, mobile. »

La trilogie du sonore, du diaphane et du mobile est, d'après la thèse soutenue dans ce livre, une production de l'impression intime d'*allègement*. Elle ne nous est pas donnée par le monde extérieur. C'est une conquête d'un être jadis lourd et confus qui, par le mouvement imaginaire, en écoutant les leçons de l'imagination aérienne, est devenu léger, clair et vibrant. On peut, sans doute, ne voir là que vaines allégories. Mais un jugement si péjoratif ne peut provenir que d'une lecture qui accepte sans discussion les images des formes comme l'essence de la vie de l'imaginaire. Étant donné que les images des formes aériennes sont pauvres et inconsistantes quand on les compare aux formes terrestres, l'*imagination aérienne* passe pour une *imagination évaporée* ; tous les philosophes « positifs », tous les dessinateurs du réel s'en moquent avec entrain. Il n'en ira pas de même si l'on veut bien rendre à l'imagination son sens dynamique. Si dans le ciel les images sont pauvres, les mouvements, eux, sont libres. Or, l'impression de liberté, à elle seule, projette plus d'images merveilleuses que tous les souvenirs « du temps perdu ». Elle est au principe même de la psychologie projetante, de la psychologie qui peuple l'avenir. La « liberté aérien-

ne » parle, illumine, vole. Elle projette donc la trilogie du sonore, du diaphane et du mobile.

Dans notre examen de *Séraphita* nous avons laissé de côté volontairement la réalité morale sous-jacente des images ascensionnelles. Notre but est en effet, dans le [75] présent ouvrage, de déterminer les conditions aussi purement psychologiques que possible des synthèses imaginaires. Un moraliste qui travaillerait sur nos données devrait, croyons-nous, vérifier que, à certains égards, la hauteur est non seulement moralisatrice, mais qu'elle est déjà, pour ainsi dire, physiquement morale. La hauteur est plus qu'un symbole. Celui qui la cherche, celui qui l'imagine avec toutes les forces de l'imagination qui est le moteur même de notre dynamisme psychique, reconnaît qu'elle est matériellement, dynamiquement, vitalement morale.

VIII

Maintenant qu'avec, les exemples de Shelley et de Balzac nous avons montré des images poétiques les plus diverses constituées sur l'expérience intime du vol onirique, et que nous comprenons l'importance de cette remarque de Balzac [37] : le mot vol est un mot « où tout parle aux sens », nous pourrons nous exercer à lire des indices du vol imaginaire dans des images partielles et passagères qui paraissent souvent pauvres et usées. Si nous ne nous trompons pas, les études sur l'imagination dynamique doivent contribuer à remettre en marche, en vie, l'image intime cachée dans les mots. Les formes s'usent plus que les forces. Dans les mots usés l'imagination dynamique doit retrouver des forces cachées. Tous les mots cachent un verbe. La phrase est une action, mieux une allure. L'imagination dynamique est très précisément le musée des allures. Revivons donc les allures que nous suggèrent les poètes. Par exemple, quand Viviane, dans *Merlin l'enchanteur*, d'Edgar Quinet (t. II, p. 20), dit : « Je ne puis rencontrer une biche sans être tentée de bondir comme elle », un lecteur qui refuse de sensibiliser les textes lira sans intérêt cette expression banale entre

37 Balzac, *Louis Lambert*, éd. Calmann-Lévy, p. 5.

toutes. Mais comment comprendra-t-il alors les paysages essentiellement dynamisés qui font de *Merlin l'enchanteur* une œuvre si psychologiquement puissante ? L'image « banale » revient pourtant [76] avec une insistance qui devrait frapper. Déjà, dans le tome premier (p. 326), Quinet avait écrit : « Viviane est plus légère que la chèvre, elle l'est autant que l'oiseau », et encore (t. II, p. 27) — « Il y a des heures où je cours plus vite que le daim, dit Viviane. J'arrive avant lui à la cime de la montagne où l'espérance me porte. Allons monter sur les cimes. » Si Viviane est plus légère que la biche, que la chèvre, que le daim, c'est qu'elle donne plus d'efficacité à un vol qui participe de ces images, mais garde l'essence dynamique de ces images. Viviane vole par *impulsion*, grâce à de subits instants de légèreté. Elle est une force d'éveil dans l'univers de *Merlin l'enchanteur.* Viviane apporte dans les paysages endormis des *instants* de vol, et ces instants de vol et d'éveil sont si caractéristiques qu'ils pourraient servir de thèmes à une instantanéité de la représentation qu'un métaphysicien exprimerait ainsi : le monde est l'instant de mon éveil, la représentation de mon matin. Si le dynamisme de *Merlin l'enchanteur* est si suggestif, c'est précisément parce que ces *instants de vol* sont les instants du vol humain. Le vol objectif de l'oiseau serait un mouvement trop extérieur à notre être, trop étranger à nos forces rêvantes ; il nous livrerait une vision trop panoramique, un monde en repos dans une vision immobile. En évoquant le vol onirique, Viviane est plus fidèle aux enchantements du rêve que si elle décrivait de longues rêveries avec les images de la vie éveillée.

Des génies moins aériens, plus terrestres, comme nous paraît être le génie de Goethe, vivront plus brutalement l'instant du bondissement. On entendra, dans leurs vers, le talon frapper le sol. Au gré de leur intuition terrestre, le sol, la terre donnera de la puissance à l'être qui rebondit. Le mythe d'Antée sera vécu par Goethe, comme par la plupart des mythologues, dans le sens terrestre. Les traits aériens existeront cependant encore, mais ils seront comme effacés : ils seront dynamiquement subalternes. On lit dans le *Second Faust* (trad. Porchat, p. 406) : « Un génie, nu et sans ailes, faune sans bestialité, bondit sur le sol ; mais le sol, qui réagit, le lance dans l'air, et, au deuxième, au troisième saut, il touche à la haute voûte. La mère lui crie avec angoisse : « Tu peux bondir, bondir encore, au gré de [77] ton envie, mais garde-toi de voler : le libre vol t'est défendu. » Et son tendre père

l'avertit à son tour : C'est dans la terre que réside le ressort qui te pousse en haut : touche de l'orteil seulement le sol, tu seras soudain fortifié comme Antée, le fils de la terre. »

Mais l'Euphorion n'a pas conscience de cet enrichissement, il est plus dynamique que matériel, plus aérien que terrestre. L'Euphorion n'est que l'euphorie du bondissement : « À présent, dit-il (p. 408), laissez-moi bondir ! A présent laissez-moi sauter ! M'élancer dans les airs est mon désir. » Comme on comprend mieux ces pages quand on connaît le ravissement du vol onirique, quand on vit dynamiquement l'image des ailes aux talons !

Lorsque Euphorion s'écrase sur le sol, la chute n'efface pas le triomphe de l'être bondissant. Il semble que, dans la chute, Euphorion se divise, et que les deux éléments qui s'unissaient dans sa nature se séparent et retournent à leur origine respective (p. 412) : « l'élément corporel s'évanouit soudain ; l'auréole monte au ciel sous la forme d'une comète, il ne reste sur la terre que les vêtements, le manteau et la lyre ». On pourra, d'ailleurs, reconnaître combien ces images formelles d'auréole et de lyre sont inertes. Il semble que le poète se soit borné à leur chercher des sens allégoriques, reconnaissant ainsi implicitement qu'elles avaient perdu pour lui la grande vertu de l'imagination dynamique verticale.

Le rythme même du pied frappant le sol a d'ailleurs pu être à la base du rythme musical. Dans une danse primitive, André Schaeffner voit se réunir les mythes de la fraternité de la terre et de l'élan végétal. Une des origines de la danse, « c'est que la terre, cette mère, soit foulée, et que les sauts soient d'autant plus élevés qu'à leur hauteur devra monter la végétation : il s'agit là de symboles printaniers, de rites de fécondité — le *Sacre du Printemps* sera rempli de pareils piétinements rituels du sol — donnant à ces foulements et à ces sauts un sens qui fut peut-être le premier ». L'être humain, dans sa jeunesse, dans son essor, dans sa fécondité, veut surgir du sol. Le saut est une joie première.

[78]

IX

Pour terminer et pour nous résumer, donnons un exemple très net, très simple, de la continuité de la rêverie qui unit le désir de grandir et le désir de voler. De cette manière on comprendra que, dans l'imagination humaine, le vol soit une transcendance de la grandeur. Nous empruntons cet exemple à Keats (*Poèmes et poésies*, trad. Gallimard, p. 93) :

> Je me haussais sur la pointe des pieds ait sommet d'un coteau…
>
> … Un instant…, je me sentis aussi léger, aussi libre
> Que si d'un mouvement d'éventail les ailes de Mercure
> Avaient joué sous mes talons : mon cœur était léger,
> Et de nombreuses jouissances surgissaient à mer, yeux ;
> De sorte qu'aussitôt je me mis à composer un bouquet
> De splendeurs, brillantes, laiteuses, harmonieuses et rosées.

C'est un bouquet des fleurs du ciel. Il faut s'élever pour les cueillir. « Aussi léger, aussi libre » — ces deux expressions sont si traditionnellement unies qu'on oublie de chercher le caractère régulier de leur union. Seule l'imagination dynamique peut nous faire comprendre cette synonymie. Ces deux impressions dérivent d'un même tropisme de l'imagination aérienne. On le voit, c'est le tropisme, l’ouranotropisme du vol onirique qui entraîne tous les rêveurs aériens.

[79]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre II

LA POÉTIQUE DES AILES

« Les ailes impalpables sont celles qui volent le plus loin. Toute vierge peut être une messagère... »

D'Annunzio, *La Ville morte*,
acte 1er, scène III.)

I

Retour à la table des matières

La rêverie ne travaille pas, comme la conceptualisation, en formant, avec les images de multiples objets semblables, un portrait composite suivant la méthode de Galton qui additionne sur une même, plaque photographique les portraits de toute une famille. Ce n'est pas en voyant les oiseaux les plus divers dans le ciel et sur l'eau qu'elle éprouve cette soudaine sympathie pour l'oiseau qui vole ou qui nage. Le mouvement de vol donne, tout de suite, en une abstraction foudroyante, une image dynamique parfaite, achevée, totale. La raison de cette rapidité et de cette perfection, c'est que l'image est dynamiquement belle. L'abstraction du beau échappe à toutes les polémiques des philosophes. D'une manière générale, ces polémiques sont curieusement vaines dans tous les cas où l'activité spirituelle est créatrice, aussi bien en ce qui concerne *l'activité* de l'abstraction rationnelle en ma-

thématiques que l'activité esthétique qui abstrait si vite les lignes de la beauté essentielle. Si l'on donnait plus d'importance à l'imagination, on verrait bien des faux problèmes psychologiques s'éclaircir. L'abstraction, si vivante, effectuée par l'imagination matérielle et dynamique, qui nous permet de vivre, malgré la pluralité des formes et des mouvements, dans une matière élue et en suivant d'enthousiasme un mouvement choisi, échappe de même aux [80] recherches discursives. Il semble que la participation à l'idée de beau détermine *orientation* des images qui ne ressemble en rien à l'orientation tâtonnante de la formation des concepts.

Et cependant c'est bien une *abstraction* qui nous a conduit à ce vol si peu circonstancié, à ce vol appris dans l'expérience nocturne monotone ; à ce vol, sans images formelles, tout entier condensé en une heureuse impression de légèreté. Puisque ce *vol en soi*, ce *vol abstrait* sert d'axe pour réunir les images coloriées et diverses de la vie du grand jour, il nous pose un problème intéressant : Comment se pare une image qui, par un trait immédiat, par une abstraction merveilleuse, est d'une beauté première ?

Cette parure, dans son élément décisif, ne doit pas être une surcharge de beautés multiples : un émerveillement peut, par la suite, être prolixe. Mais dans l'instant où l'être émerveillé vit son étonnement, il fait abstraction de tout un univers au profit d'un trait de feu, d'un mouvement qui chante.

Mais mérions-nous des généralités et posons le problème dans le domaine bien délimité de la poétique du vol. Nous poserons en thèse que si les oiseaux sont l'occasion d'un grand essor de notre imagination, ce n'est pas à cause de leurs brillantes couleurs. Ce qui est beau, chez l'oiseau, primitivement, c'est le vol. Pour l'imagination dynamique, le vol est une beauté première. On ne voit la beauté du plumage que lorsque l'oiseau se pose à terre, lorsqu'il n'est plus, pour la rêverie, un oiseau. On peut affirmer qu'il y a une dialectique imaginaire qui sépare vol et couleur, mouvement et parure. On ne peut pas tout avoir : on ne peut être à la fois alouette et paon. Le paon est éminemment *terrestre*. C'est un musée minéral. Pour aller au bout de notre paradoxe, il nous faudra montrer que, dans le règne de l'imagination, *le vol doit créer sa propre couleur*. Nous nous apercevrons alors que l'oiseau imaginaire, l'oiseau qui vole dans nos rêves et dans les poè-

mes sincères ne saurait être de couleurs *bariolées* [38]. Le plus souvent, il est bleu ou il est noir : il monte ou il descend.

[81]

Les couleurs multiples papillotent, elles sont les colorations de mouvements qui papillonnent. On ne les trouve pas dans les puissantes rêveries qui continuent des rêves fondamentaux. Le papillon apparaît dans les rêveries amusées, dans les poèmes qui, dans la nature, cherchent des occasions de pittoresque. Dans le monde véritable des rêves, où le vol est un mouvement uni et régulier, le papillon est un accident dérisoire — il ne vole pas, il volette. Ses ailes trop belles, ses ailes trop grandes l'empêchent de voler.

En nous appuyant, par conséquent, sur la valorisation onirique que nous avons dégagée dans le chapitre précédent, nous allons voir que l'oiseau seul, de tous les êtres volants, continue et réalise l'image qui, du point de vue humain, peut être dite l'image première, celle que nous vivons dans les sommeils profonds de notre jeunesse heureuse. Le monde visible est fait pour illustrer les beautés du sommeil.

II

Nous allons tout de suite présenter un cas où la valorisation de l'image de l'oiseau est outrée, où l'idéal et le réel, où le rêve et la réalité sont liés avec brutalité et maladresse. On appréciera mieux ensuite les images poétiques qui réunissent correctement les images du mouvement et les images de la forme. Nous appliquons donc encore une fois un principe critique que nous avons souvent commenté : *Précisez* un peu trop une image poétique, vous faites rire. Enlevez un peu de précision à une image triviale et ridicule, vous faites naitre une émotion poétique. C'est ainsi qu'en lisant Toussenel on aura bien souvent l'impression d'être à la frontière de l'enthousiasme et du ridicule : d'une page à l'autre, on passera du rêve du poète au récit du chasseur. Ce mélange très curieux n'empêche pas que Toussenel se révèle un

38 Le martin-pêcheur, dans ses feux brillants, est une exception. A-t-il retenu tous les reflets de la rivière ?

grand connaisseur des oiseaux. Dans leur préface au livre de Delamain sur le chant des oiseaux, les frères Tharaud lui rendent un juste hommage.

Dès les premières pages du livre de Toussenel intitulé [82] *Le Monde des Oiseaux*, nous avons la certitude que cette Histoire naturelle des oiseaux a son centre d'intérêt dans une Histoire naturelle de la rêverie humaine. En effet, Toussenel évoque immédiatement (I, p. 3) l'expérience nocturne : « Quand vous aviez vingt ans, vous avez quelquefois senti dans le sommeil votre corps allégé quitter le sol et planer dans l'espace, défendu contre la loi de gravitation Par des forces invisibles. » Et tout de suite, en vertu de l'infinie douceur du vol onirique, Toussenel valorise le souvenir de la nuit : « C'était, dit-il, une révélation que Dieu nous faisait et un avant-goût qu'il nous donnait des jouissances de la vie aromale... » La vie aromale est une vie future qui nous attend quand nous serons rendus à notre état purement aérien, suivant de véritables harmonies fouriéristes de l'au-delà. Le vol est ainsi à la fois un souvenir de nos rêves et un désir de la récompense que Dieu nous donnera, aussi « nous envions le sort de l'oiseau et nous prêtons des ailes à celle que nous aimons, parce que nous sentons d'instinct que, dans la sphère du bonheur, nos corps jouiront de la faculté de traverser l'espace comme l'oiseau traverse l'air ». On le voit, la Ptéropsychologie formule un idéal, une transcendance que réalise déjà une expérience du rêve. L'homme, suivant cet idéal, deviendra un sur-oiseau qui, loin de notre atmosphère, traversera les espaces infinis entre les mondes, emporté dans sa réelle patrie, dans une patrie aérienne, par des forces « aromales ». « L'aile, attribut essentiel de la volatilité, est cachet idéal de perfection dans presque tous les êtres. Notre âme, en s'échappant de, l'enveloppe charnelle qui la retient en cette vie inférieure, s'incarne en un corps glorieux plus léger, plus rapide que celui de l'oiseau. » Peut-on, sans irrévérence, rapprocher Platon et Toussenel ? Dans *Phèdre* (trad. Mario Meunier, p. 89), figure la même transcendance des ailes : « La force de l'aile est, par nature, de pouvoir élever et conduire ce qui est pesant vers les hauteurs où habite la race des dieux. De toutes les choses attenantes au corps, ce sont les ailes qui le plus participent à ce qui est divin. » Avec son *matérialisme aérien*, cette participation donne un sens très concret à la doctrine abstraite de la participation platonicienne. Dès qu'un sentiment s'*élève* [83] dans le cœur humain, l'imagination évoque le ciel et l'oiseau.

Ainsi Toussenel, en une belle formule, s'écrie « Je n'ai jamais aimé sans lui prêter des ailes » (p. 3) [39].

On peut se rendre compte aisément que les qualités que reçoit l'oiseau dans la ptéropsychologie de Toussenel n'ont certainement pas été distinguées dans une activité visuelle : « L'oiseau, dit-il (p. 4), vif, gracieux, léger, reflète de préférence les images adorées, jeunes, suaves et pures. » En fait, ce sont ces dernières images qui sont les *réalités psychiques premières. C'est* parce que nous vivons par l'imagination un vol heureux, un vol qui nous donne l'impression de jeunesse, c'est parce que le vol onirique est souvent — contre toutes les leçons de la psychanalyse classique — une volupté du pur que nous donnons tant de qualités *morales* à l'oiseau qui traverse le ciel de nos journées. On peut méditer ici l'exemple très net d'un symbole, ou plus exactement *d'une force symbolique*, qui existe avant les images. Dans l'inconscient déjà, toutes les impressions diverses de légèreté, de vivacité, de jeunesse, de pureté, de douceur, avaient échangé leur valeur symbolique. L'aile n'a fait, ensuite, que donner un nom au symbole, et l'oiseau est venu en dernier lieu pour donner de l'être au symbole.

La manière dont Toussenel croit pouvoir revivre l'acte créateur montre bien que la matière aérienne et le libre mouvement sont les thèmes producteurs de l'image de l'oiseau. On peut dire que, dans le règne d'une imagination créatrice aérienne, le corps de l'oiseau est fait de Fair qui l'entoure, sa vie est faite du mouvement qui l'emporte. L'imagination en étant à la fois matérialiste et dynamiste, n'est donc nullement chosiste. Elle ne *dessine* pas, elle vil des valeurs abstraites. L'imagination de Toussenel unit directement la *pureté de l'air au mouvement ailé* (p. 51) : ct L'oiseau, créé pour vivre dans l'élément le plus subtil et le plus pur, est nécessairement, [84] de tous les moules de la création dernière, le plus indépendant et le plus glorieux. »

---

39 Cf. Francis Jammes, *La légende de l'aile ou Marie-Êlisabeth,* p. 77. Quand Elisabeth entend chanter le rossignol, elle sait que l'oiseau a « un besoin infini de s'envoler et d'aimer au-delà de ses ailes ». L'aile est l'origine d'innombrables métaphores de l'expansion.

De même, dans son roman *Violette*, Marceline Desbordes-Valmore écrit [40] : « Oiseaux ! dont le vol est si haut là-bas, qu'avez-vous été avant d'être ces libres chansons éparses sur nos têtes ? Une pensée esclave, peut-être ; une parole de Dieu renfermée par la violence dans une âme qui s'est brisée enfin pour vous donner des ailes et *reprendre les siennes*. »

On nous objectera, sans doute, que de telles déclarations ne correspondent qu'à de vaines *rêveries*. Mais nous répondrons toujours que ces *rêveries sont naturelles* ; elles s'animent *naturellement* dans une âme rêveuse, c'est-à-dire dans une âme qui poursuit durant le jour les expériences de la nuit. Toussenel n'est malheureusement pas un poète : il vit bien la continuité du rêve nocturne à la rêverie éveillée, mais il n'a pas connu les continuités qui unissent la *rêverie au poème*. *L'éternelle jeunesse* de l'oiseau n'a été pour lui qu'une impression confuse alors qu'elle est une valorisation étonnante ; il n'a pas suivi ce bel oiseau des contes, cet oiseau qui fait *oublier le temps*, qui nous arrache aux voyages linéaires de la terre pour nous entraîner, comme dit Jean Lescure, dans un *voyage immobile* où les heures ne sonnent plus, où l'*âge ne pèse plus*. Mais il faut tenir compte à Toussenel que lui, le chasseur, lui, l'empailleur, il a compris que les oiseaux du rêve ne meurent pas. Aucun rêve naturel ne nous fait assister à la mort d'un oiseau *volant*. Les oiseaux caressés, c'est une tout autre histoire ; ils meurent rapidement par une fatalité que les psychanalystes connaissent bien. Jamais, dans un rêve dynamique, un oiseau frappé par la mort ne tombe verticalement du ciel, car jamais aucun vol onirique ne finit par une chute verticale. Le vol onirique est un phénomène du *bonheur dormant*, il n'a pas de tragédie. On ne vole en rêve que *lorsqu'on est heureux*. Aussi, comme elle est vraie cette notation de Pierre Emmanuel *(Le jeune mort*, Messages 1942, cahier I) :

… plus de détresse
devant l'oiseau. Plus d'envols sombres...

40 Marceline Desbordes-Valmore, *Violette*, 1839, t. II, p. 203.

[85]

L'oiseau est une force soulevante qui éveille la nature entière. Dans *La Domination* de la comtesse de Noailles on peut lire cette page qui pourrait s'intituler la verticalité du printemps par l'oiseau (p. 267) : « Le printemps revint. Il naissait sur toute la terre, petit, léger, vert et droit. On entendait dans les bois un cri d'oiseau incessant, cri de printemps aigre, clair. Il semblait qu'il eût, cet oiseau, dans son gosier irrité, une petite feuille nouvelle du délicieux térébinthe. Il jetait son cri sans arrêt, comme pour encourager, dans le sol, les faibles fleurs enfermées. Ce cri dit à la jacinthe, à la jonquille, à la tulipe : « Encore un choc, un effort, percez « mieux la dure terre ; élancez-vous, bientôt c'est l'air, « et le ciel, venez, je suis votre oiseau... » Plus douce encore est cette autre notation (p. 265) : « Que l'on vous voie vivre, et l'esprit s'apaise ; âmes montantes, peuple entraîné vers le faîte, ailes ! oiseaux ! noblesse de l'air... »

L'œuvre de Victor Hugo donnerait d'innombrables images où l'oiseau est une âme :

> J'aime. O vents, chassez l'hiver.
> Les plaines sont embaumées.
> L'oiseau semble, aux bois d'Aser,
> Une âme dans les ramées.
> . . . . . .
> Comme si je planais dans l'air qui me réclame,
> Et comme si j'avais une âme
> Faite avec des plumes d'oiseau.
>
> (*La fin de Satan*. *Le cantique de Bethphagé*.)

L'identification onirique de l'image de l'oiseau et de la puissance intime du vol est peut-être encore plus parfaite dans ces beaux vers de Jean Tardieu [41] :

---

41 Jean Tardieu, *Le témoin invisible*, p. 30.

Un rêve étonnant m'environne :
je marche en lâchant des oiseaux,
tout ce que je touche est en moi
et j'ai perdu toutes limites.

[86]

III

Si l'on rétablit soigneusement, comme nous le proposons, la perspective onirique des rêveries de Toussenel, on ne s'étonnera pas que, dans ses œuvres, une ornithologie purement imaginaire prolonge l'ornithologie réelle. Pour Toussenel, Dieu ne se borne pas à créer des oiseaux vivants et chauds qui jouent dans l'azur et le nuage. Il a créé aussi, « pour ses fidèles, les types aériens de la Péri, de l'Ange, de la Sylphide ». Et comme le supérieur seul peut expliquer l'inférieur, Toussenel déduit plus ou moins consciemment l'oiseau de la sylphide. On peut dire — suprématie de l'imagination ! — qu'il y a des oiseaux dans la Nature parce qu'il y a effectivement des sylphides et des sylphes dans l'air imaginaire. En effet, puisque c'est la *pureté de l'air* qui est vraiment créatrice, cette pureté doit créer la sylphide avant la colombe, le plus pur avant le plus matériel.

Cette filiation, qui descend des esprits aux êtres de chair, est d'une grande vérité dans la psychologie de l'imagination. Les psychologues ne la remarquent pas, car ils confondent le plus souvent les processus de l'imagination avec ceux de la conceptualisation, comme si l'image était un simple concept vague et flou. Ils contaminent l'image fondamentale de vol avec le concept d'oiseau. Ils ne se rendent pas compte que, pour un rêveur, dans le règne de l'imagination, le vol efface l'oiseau, que le réalisme du vol fait passer au deuxième rang la réalité de l'oiseau. Ils prennent donc comme de simples divagations l'imagination des *fantômes* de l'air, sans jamais se demander pourquoi l'imagination veut voir des fantômes dans un élément invisible. D'ailleurs, tout parait leur donner raison — et même les contes ! En effet, dans

les contes, les sylphes et les sylphides sont bien moins nombreux que les autres esprits élémentaires. Mais cette pauvreté est, pour nous, la simple preuve que l'imagination aérienne est plus rare que l'imagination de l'eau, du feu et de la terre. Ce n'est pas une raison pour la juger moins fondée. Une imagination aérienne, par une fatalité intime, doit recréer les esprits de l'air.

[87]

On peut d'ailleurs donner des exemples très précis où l'on verra l'imagination de l'air travailler dans le sens de la filiation du sylphe à l'oiseau. Nous citerons un cas qui nous paraît très instructif, car il se présente dans une atmosphère de pensée réfléchie quoique plaisante. Un chartreux qui signe Vigneul de Marville, dans une soirée chez le cartésien Rohault, professeur de physique, émet l'idée singulière que les *esprits élémentaires* qui vagabondent dans l'univers, qui vivent dans les matières élémentaires, viennent se *loger* dans le corps des oiseaux, des poissons, des mammifères, selon la détermination de leur essence. Ce sont eux qui agissent sur les *esprits animaux* et qui font mouvoir les animaux-machines. « Un sylphe rêveur se niche dans la machine d'un hibou, d'un chat-huant ou d'une chouette ; et, au contraire, un sylphe de gaie humeur et qui aime à chanter la petite chanson s'insinue dans un rossignol, dans une fauvette ou dans un serin de Canarie [42]. » Pensée fabriquée, pensée amusée, pensée rêveuse viennent ici se réunir. On sous-estime trop l'importance de leurs inversions, de leurs jeux, qui marquent précisément l'influence de l'imagination sur l'intelligence, l'influence de la raillerie sur la vie intellectuelle. Ce léger dessin sensibilise la dure théorie des animaux machines ; il matérialise la croyance vague aux esprits élémentaires. Des deux côtés, il s'amuse du dualisme des deux frères ennemis : le rêve et la théorie.

Dans la solitude, loin des billevesées de salon scientifique, des âmes raisonnables rêvent de la même façon. Gassendi, rappelle Jules Duhem, affirme l'effet prééminent d'un fluide subtil dans le vol des oiseaux. Si l'oiseau vole, c'est parce qu'il participe à un air léger. On imaginera un oiseau, nommé Stellino, qui « est attiré par la planète Mercure et monte à la plus haute région de l'air pour l'adorer » (cité

---

42 Cité par D.-V. Delaporte, Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV, 1891, p. 124.

par Jules Duhem, chap. « Électricité »). À cette attraction, pour bien comprendre ce texte, il faut donner l'ambivalence du matériel et du spirituel. Le « Stellino » est un véritable *sublimé d'oiseau.* C'est l'oiseau assez pur pour adorer les régions [88] les plus pures de notre atmosphère et pour monter par une simple puissance de sa substance légère.

Mais le rêve de pureté de l'air est, pour certaines imaginations aériennes, si agissant qu’on peut surprendre ce rêve dans des inversions d'images matérielles incroyables. La chaleur intérieure de l'oiseau a naturellement frappé bien des observateurs. Ils ont mis alois au compte du feu élémentaire et pur la puissance de vol des oiseaux. Ils ont dit que l'oiseau désertait la terre pour vivre dans la pureté de l'air ensoleillé. Mais alors voici l'inversion que l'imagination d'un auteur du dix-huitième siècle n'hésite pas à réaliser : « ... L'effet du feu puissant qui les anime est salubre au lieu où ils vivent, car il absorbe le mauvais air. De là vient que le milan, prodigieux acrobate aérien, est regardé en Orient comme purificateur de l'atmosphère. » Comment mieux prouver que la notion créatrice d'images est la notion de *pureté* ? De telles inversions dans les valeurs nous font mieux comprendre les problèmes de la sublimation. Nous voyons ici directement en action l'*imagination matérielle de la pureté.*

Comment des psychologues qui ne rêvent pas peuvent-ils alors décider des réalités psychologiques de la vie imaginaire ? Ils ont peur d'étudier des vésanies, et ils veulent savoir comment se forment les images ! Ils veulent étudier les images réelles, et ils se désintéressent des images vivantes qui s'*imposent* la nuit à nos yeux fermés ! Quant à nous, nous ne sommes pas éloigné de croire que le vol est un vent chaud avant d'être une aile. Nous ne repoussons pas les leçons d'un rêveur qui croit que la sylphide lui enseignera ce qu'est l'oiseau. Pour l'imagination dynamique, le premier être qui vole dans un rêve c'est le rêveur lui-même. Si quelqu'un l'accompagne dans son vol, c'est d'abord le sylphe ou la sylphide, un nuage, une ombre ; c'est un voile, une forme aérienne enveloppée, enveloppante, heureuse d'être vague, de vivre à la limite du visible et de l'invisible. Pour voir voler des oiseaux de chair et de plume, il faut remonter vers le jour, reprendre les pensées humaines claires et logiques. Mais dans la trop grande clarté, les esprits du sommeil sont effacés. C'est à la poésie de les retrouver comme les réminiscences d'un [89] au-delà. Une âme qui n'oublie pas

ne peut s'y tromper : le rêve, comme le Dieu de Toussenel, crée l'*esprit volant* avant de créer l'oiseau.

IV

Si la pureté, la lumière, la splendeur du ciel appellent des êtres purs et ailés, si, par une inversion qui n'est possible que dans un règne des valeurs, la pureté d'un être donne la pureté au monde où il vit, on comprendra tout de suite que l'aile imaginaire se colore des couleurs du ciel et que le ciel soit un monde d'ailes. On murmurera comme Booz endormi, avec la voix de l'âme :

> Les anges y volaient sans doute obscurément,
> Car on y voyait passer dans la nuit, par moment,
> Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.

Tout azur dynamique, tout azur furtif est une aile. L'oiseau bleu est une production du mouvement aérien. Comme dit Maeterlinck (*L'oiseau bleu*, p. 241), « il change de couleur lorsqu'on le met en cage ».

Si la tendre lumière et le mouvement heureux produisent vraiment, dans les rêveries, le mouvement bleu, l'aile bleue, l'oiseau bleu, inversement quelque chose de sombre et de lourd s'accumulera autour des images des oiseaux de la nuit. Ainsi, pour beaucoup d'imaginations, la chauve-souris est la réalisation d'un mauvais vol, d'un vol muet, d'un vol noir, d'un vol bas — anti-trilogie de la trilogie shelleyenne du sonore, du diaphane et du léger. Condamnée à battre des ailes, elle ne connaît pas le repos dynamique du vol plané. « En elle, dit Jules Michelet (*L'oiseau*, p. 39), on voit que la nature cherche l'aile et ne trouve encore qu'une membrane velue, hideuse, qui toutefois en fait déjà la fonction. »

> Je suis oiseau ; voyez mes ailes.

« Mais 1'aile ne fait pas l'oiseau. » La chauve-souris est, dans la cosmologie ailée de Victor Hugo, l'être maudit qui personnifie l'athéisme. Elle est au bas de [90] l'échelle, au-dessous du hibou, du corbeau, du vautour, de l'aigle (Victor Hugo, *Dieu).* Mais nous ne rencontrons qu'incidemment le problème des Volucraires symboliques, et pour en traiter il faudrait que nous examinions en détail le problème de l'imagination animalisante, c'est-à-dire de l'imagination dynamique qui se spécialise dans les mouvements animaux, Nous n'avons besoin ici que de marquer fortement la ligne verticale le long de laquelle l'imagination dynamique valorise les êtres vivants. L'intuition de Toussenel est, à cet égard, très instructive.

Dans son livre sur *Les Bêtes* (p. 340), Toussenel écrit : « C'est la chauve-souris qui a le plus contribué à incruster dans l'imagination des crédules mortels les mythes plus ou moins fabuleux de l'hippogriffe, du griffon, du dragon, de la chimère. [43] » Remarquons soigneusement que 1'optiinisine fouriériste de Toussenel permet, en même temps, d'affirmer la création par Dieu de la sylphide et d'accuser de crédulité les hommes anxieux qui parlent de l'hippogriffe et de la chimère. Une telle contradiction ne touche pas une imagination aussi nettement polarisée vers le haut que celle de Toussenel. Pour l'imagination aérienne bien dynamisée, tout ce qui *s'élève* s'éveille à l'être, participe à l'être. Inversement, tout ce qui s'abaisse se disperse en vaines ombres, participe au néant. *La valorisation décide l'être :* c'est là un des grands principes de l’Imaginaire.

---

43 Buffon s'est complu à définir la chauve-souris comme « un être monstre », son « mouvement dans l'air est moins un vol qu'une espèce de voltigement incertain, qu'elle semble n'exécuter que par effort et d'une manière gauche ».

VI

Maintenant que nous avons si longuement montré la priorité de l'imagination dynamique sur l'imagination des formes, nous allons comprendre l'impossibilité quasi totale d'adapter l'aile de l'oiseau à la forme humaine. Cette impossibilité n'est pas la conséquence d'un conflit des formes. Le problème provient d'une divergence absolue entre les conditions du vol humain (vol [91] onirique) et la représentation claire par des attributs attachés aux êtres réels volant dans l'air. Il y a divorce, dans l'imagination du vol, entre l'image dynamique et l'image formelle.

On pourra se rendre compte de la difficulté du problème de la figuration du vol humain en examinant tous les moyens que l'imagination des formes a employés pour suggérer le mouvement de vol. Mlle J. Villette a publié un livre remarquable sur l'*Ange dans l'art occidental* où abondent les documents.

« Demander au sculpteur (p. 26), dit fort bien Mlle Villette, de créer l'illusion d'immatérialité paraît une gageure tant ses conditions de travail s'y opposent. » Il apparaît bien vite que les ailes humaines sont un embarras. Qu'on les fasse grandes ou petites, traînantes ou redressées, emplumées ou lisses, elles restent inertes : l'imagination ne suit pas ; l'image, la statue ailée, n'ont pas de mouvement.

Ce sont, finalement, les procédés indirects qui résolvent le mieux — dans la limite du possible — le problème de la représentation du vol humain. Les ailes seront alors maintenues comme signes allégoriques du vol, pour contenter tradition et logique, et l'on cherchera ailleurs des suggestions dynamiques, suggérer étant souvent plus efficace que dessiner. On remarquera, par exemple, une sorte de prescience du génie artistique qui attire l'attention vers un mouvement qui dynamise le talon. Mlle Villette note, chez certains anges de Michel-Ange (p. 164), « qu'un simple mouvement de leur jambe relevée paraît suffire pour diriger leur vol ».

Mlle Villette montre aussi que de nombreux artistes se sont inspirés de la natation pour résoudre le problème du vol dans la représenta-

tion des anges (p. 162) : « Le corps oblique ou presque horizontal posé sur des nuées, le buste redressé, les bras étendus ou les jambes relevées, les anges traversent, le firmament comme des nageurs fendent les flots, et les longues stries parallèles dans lesquelles ils apparaissent rendent l'illusion plus forte encore. » L'imagination des eaux est, dans cet exemple si prédominant qu'elle impose l'image du sillage à l’imagination aérienne. Mlle Villette reproduit (p. 80, XII) une fresque de Benozzo Gozzoli qui est très [92] instructive à cet égard. L'artifice du peintre qui remplace le vol par la nage nous paraît intéressant entre tous, car nous avons déjà vu que, pour certains types d'imagination, il y a continuité de la nage au vol dans le sens de la nage au vol, mais il n'y a pas continuité du vol à la nage. L'aile est essentiellement aérienne. On nage dans l'air, mais on ne vole pas dans l'eau. L'imagination peut continuer dans l'air ses rêves de l'eau, mais elle ne peut ensuite vivre la transcendance imaginaire inverse. On s'explique donc que les artistes suivent inconsciemment la filiation régulière de l'imagination dynamique, et qu'ils se servent du rêve de nage pour inspirer au spectateur les suggestions du vol.

Quelquefois, le sculpteur obtiendra non pas l'illusion du vol, mais une sorte d'invitation au vol sympathique en obligeant l'œil à *parcourir* des formes. C'est ainsi, dît Mlle Villette (p. 20), qu'il donnera « à la forme des proportions élancées dont il accentue l'effet par un jeu de draperies simples où la droite domine. Le regard suit ces lignes ascensionnelles et oublie le poids de la matière ». Autrement dit, l'imagination dynamique reçoit d'une forme statique *élancée* une impulsion qui réveille son rêve natif et qui la porte à s'élever.

On ne méditera jamais assez sur la locution : une *forme élancée* qui est une image où viennent se croiser l'imagination formelle et l'imagination dynamique. L'usure des mots a, dans cette locution, presque effacé les caractères dynamiques. Pour rendre à l'image sa véritable force, et par conséquent son plein sens, il faudrait y greffer sa réciproque. On remettrait sans doute en vie la *forme élancée*, en faisant comprendre qu'elle est un *élan formé*. Dans l'*élan formé* on replacerait l'imagination dynamique dans son rôle de créateur des formes. Il est à noter que toute *forme élancée* tend vers la hauteur, vers la lumière. La *forme élancée* est un élan formé qui se déploie dans l'air pur, dans l'air lumineux. On ne conçoit pas ce que serait une forme élancée qui ten-

drait vers le bas, qui suggérerait une chute. Ce serait — dans le règne de l'imagination — un profil aérodynamique absurde.

[93]

VII

Pour vivre au croisement de l'imagination des formes et de l’imagination des forces, il est une œuvre particulièrement efficace, c'est l'œuvre d'un poète et d'un graveur, c'est l'œuvre de William Blake. Cette œuvre — d'un onirisme puissant — est animée aussi d'une *éloquence poétique* si grande qu'elle fournit un exemple prodigieux pour cette *vie parlée* sur laquelle nous reviendrons dans nos conclusions. Certains poèmes blakiens pourraient être nommés des *poèmes absolus,* c'est-à-dire des poèmes qui ne traduisent pas des idées, mais qui nouent dans les mots mêmes la matière imaginaire et la forme des fantômes, le mouvement de la parole et le mouvement du corps, « la pensée et le mouvant » ou, mieux, le parlant et le mouvant. Par exemple, l'envolée des pensées n'est pas chez Blake une image usée, une allégorie sans force. Ce vieux mot est ici tout jeune, il est habité par cet enthousiasme psychologique qui anime les *Livres prophétiques.* Dans les livres prophétiques, ce sont les images verbales qui prophétisent. Il n'y a pas de pensée prophétique sous-jacente. Chez Balzac, l'envolée des pensées était, certes, un mouvement réel, mais c'était un mouvement qui restait général, qui était soumis à une imagination aérienne monotone. Chez Blake, l'*envolée des pensées* prend le pluralisme de toutes les envolées réelles de l'oiseau. La psychologie blakienne est une véritable ornithopsychologie.

Dans les *Visions des filles d'Albion* passent l'aigle, le rossignol, l'alouette, le faucon, le pigeon, le cygne, la tempête, les plaintes, le vent... En dix pages on peut compter quinze choses volantes, plus de vingt-cinq vols. Les vols concrets sont à l'origine même des mouvements cosmiques qui traversent le texte. D'admirables images nous font comprendre que pour l'*imagination volante* c'est le vol qui entraîne l'univers, qui mobilise le vent, qui donne son être dynamique à l'air. Ainsi, Blake écrit (*1^er^ Livre prophétique,* trad. Berger, p. 111) : « L'oiseau de mer prend la rafale d'hiver comme vêtement pour son corps. »

Comment ne pas sentir dynamiquement que l'oiseau prend son propre *sillage* comme un manteau ? Et n'est-ce pas ce manteau agité qui propage la [94] rafale ? Des êtres mythologiques soufflent la tempête, ils ont la tempête dans la bouche. Chez Blake, c'est le corps entier qui crée l'orage. L'oiseau de mer est intimement l'être orageux, il est le centre dynamique de l'orage.

Pour Blake, le vol est la liberté du monde. Aussi le dynamisme de l'air est insulté par le spectacle de l'oiseau prisonnier. Dans les poèmes qui font suite aux deuxièmes *Livres prophétiques* (p. 205), on lit cet émouvant distique :

> Un rouge-gorge dans une cage
> Met le ciel entier en fureur.

Ainsi l'oiseau est l'air libre personnifié. Rappelons-nous que la langue allemande restitue l'oiseau dans la maxime de la liberté. Elle ne dit pas d'une manière elliptique : libre comme l'air, mais bien « libre comme l'oiseau dans l'air », « *frei wie der Vogel in der Luft* ».

Comment aussi ne pas sentir dynamiquement la pensée *vagabonde en* cette page : « Où vas-tu, ô pensée ? vers quel pays lointain prends-tu ton vol ? Si tu reviens jusqu'au moment présent du malheur, apporteras-tu la consolation sur tes ailes avec le miel, la rosée et le baume, ou bien le poison des déserts sauvages, qui vient des yeux des jaloux ? » Comment hésiterions-nous à hausser d'un ton une telle page quand, quelques lignes auparavant, nous venons de lire la question : a De quelle substance la pensée est faite ? » À cette question, il faut répondre, pour comprendre l'imagination blakienne : la pensée est faite de l'être créé par son mouvement. La pensée de Blake est une *matière* d'aquilon. Par exemple, n'est-elle pas déjà cruelle la pensée du vol puissant de l'aigle ? Elle crée d'elle-même l'aigle vorace. Pour qui pense vite, le coup d'aile, en sa puissance, dévore l'agneau.

D'autres ailes apporteront le miel : « Levez-vous, ailes étincelantes, et chantez votre joie enfantine ! Levez-vous, buvez votre joie, car tout ce qui vit est saint. » Et, cette fois, ce sont les ailes qui chantent.

À lire *dynamiquement* Blake, on prend vite conscience qu'il est le héros d'une lutte du terrestre et de l'aérien. Plus exactement, il est le

héros de l'*arrachement*, l'être qui lève la tête hors de la matière, l'être étrange qui [95] unit deux dynamiques : sortir de terre et s'élancer au ciel. Dans le livre de *Tiriel*, Blake écrit : « Quand l'insecte a atteint toute sa longueur de bête rampante... » Cet *allongement* réveille tout ce qu'il y a de *reptile* dans notre imagination dynamique. Cette dynamique du *rampant* a laissé des marques visibles dans bien des pages blakiennes qui s'éclairent quand on les lit dynamiquement, non pas avec une énergie mollement disponible, mais avec des mouvements constitués. On pourra d'ailleurs comparer, à ce propos, la force rampante chez Blake et le mouvement onduleux et mou de la *chenille* dans l'*Apocalypse* de V. Rozanov [44]. On verra bien alors la différence entre le mouvement d'une pâte vivante et le mouvement qui a conscience de ses solides articulations. William Blake est un poète du *dynamisme vertébré*. Il en a toutes les images, il en vit toute l'histoire, il en connaît toute les régressions. Dans le règne de l'imagination comme dans la paléontologie, les oiseaux sortent des reptiles ; bien des vols d'oiseaux continuent les marches rampantes du serpent. Les hommes, dans leur vol onirique, triomphent de la chair rampante. Inversement, dans les contorsions de nos rêves, parfois l'épine dorsale se souvient d'avoir été un serpent [*]. Blake écrit (p. 157) : « En un sommeil horrible et plein de rêves, semblable à une chaîne d'anneaux, une épine dorsale immense se tordit dans la torture sur les vents, faisant sortir d'elle-même des côtes douloureuses, comme une caverne arrondie. Et des os solides se gelèrent sur tous les nerfs de ses joies ; et ainsi un premier âge s'écoula et un état de malheur lugubre. »

Suivons d'un peu plus près ce cauchemar du terrestre pour mieux comprendre le songe envolé de l'aérien. Nous verrons alors que les images aériennes sont des conquêtes tardives, que l’organisme aérien est une libération difficile.

Comprenons d'abord que la conscience du rampant est lombaire (p. 161) : « Tout le jour, le ver reposait sur son sein. Toute la nuit, dans ses flancs, le ver reposait [96] jusqu'à ce qu'il fût devenu un serpent s'enroulant avec ses sifflements douloureux et son venin autour des

---

[44] V. Rozanov, *L'apocalypse de notre temps*. *Apud* Commerce. Été 1929.

[*] V. Hugo, *L'homme qui rit*. Éd. Hetzel, 1883, t. II, p. 73, « La colonne vertébrale a ses rêveries. »

reins d'Enitharmon. » La douleur de la torsion a besoin de vertèbres, la torture va créer la torsion, la torsion va créer la vertèbre. Le ver est trop mou pour souffrir, il va devenir serpent. Le serpent, l'être qui a des reins partout. *(c* Entouré dans les flancs d'Enitharmon, le serpent grandit, rejetant des écailles. Avec des souffrances aiguës, les sifflements commencèrent à se changer en cri discordant ; de nombreuses peines, des affres effroyables, des formes nombreuses de poisson, d'oiseau, de bête, donnèrent naissance à une forme d'enfant là où, auparavant, il y avait un ver » (p. 161).

Ainsi, les formes naissent d'un protoplasme torturé, Elles sont des *formes* de douleurs. La genèse sort d'une géhenne. Le redressé sort du tordu. Tout ce qu'il y a de terrestre chez Blake est soumis à la dynamique de la torsion. La torsion, c'est pour lui une image initiale. Voyez-le regarder une cervelle (p. 165) : « Si bien tordues étaient les cordes, et si bien nouées les mailles, tordues comme le cerveau humain. »

De cet univers tordu, de cette pensée en contorsion qu'on n'a pas comprise faute de reconnaître sa torture première, sort ce *principe aérien* qu'est l'*Émanation* blakienne : émanation qui reste douloureuse. Elle devient pourtant libre et droite, mais elle conserve la peine primitive de son redressement

Mon spectre autour de moi nuit et jour
Comme une bête féroce garde mon chemin.
Mon Émanation, bien loin en moi,
Pleure sans cesse pour mon péché.
. . . . . .
Pauvre, pâle, pitoyable forme
Que je suis dans la tempête !
Des fleurs de fer et des hurlements de plomb
Entourent ma tête douloureuse.

(Trad. Daisy et Jean Audard, *Messages*, 1939, pp. 41-43.)

L'aérien, chez Blake, ne s'apaise pas. Il reste « énergie ». Il est énergie exprimante. C'est ce que Jean Lescure a bien indiqué dans son bel article de *Messages* [97] 1939. Blake « a donné corps à cette énergie toute créatrice qui le pressait de l'arracher à sa confusion inutile et douloureuse, et de la porter par la formulation à l'existence et à l'action » :

> Éveille-toi ! éveille-toi ! ô dormeur du pays des ombres, veille, étends-toi !

C'est cette tension qui prépare le redressement de l'être qui est finalement la leçon dynamique dernière de la poétique de Blake.

Nous allons revenir à une poésie moins tendue, plus spécifiquement aérienne. Nous n'avons voulu montrer que les souffrances d'un être pris de toute part dans la terre, mais travaillé par des forces imaginaires qui veulent quitter la terre. Partout, dans l'œuvre de Blake, on voit des chaînes tendues par l'effort d'un nouveau Prométhée, le Prométhée de l'énergie vitale dont la devise pourrait être : « *Energy is only Life, and is from Body. Energy is eternal Delight*. — L'Énergie est la seule Vie et elle vient du Corps. L'Énergie est un éternel Délice. » Cette énergie réclame qu'on l'imagine. Sa *réalité* est proprement *imaginaire*. Une énergie imaginée passe du potentiel à l'actif. Elle veut constituer des images dans la forme et dans la matière, remplir les formes, animer les matières. Chez Blake, l'imagination dynamique est une information de l'énergie. Pour comprendre Blake, il faut que le lecteur s'apprenne à alerter tous les muscles du corps, et qu'il y joigne essentiellement à l'effort un souffle, un souffle de colère. Il arrivera ainsi à donner son vrai sens à ce qu'on pourrait appeler pour caractériser l'inspiration blakienne : l'*inspiration rauque.* Ce souffle tourmenté, c'est vraiment la voix prophétique qui parle dans les livres d'Urizen, de Los, d'Ahania... Dans « un Catalogue descriptif de tableaux, d'inventions poétiques et historiques » peints par lui-même *(Messages 1939*), Blake écrit : « Un esprit et une vision ne sont pas, comme la moderne philosophie le suppose, une vapeur brumeuse ou un rien ; ils sont organisés et minutieusement articulés au-delà de tout ce que la nature mortelle et périssable peut produire. Celui qui n'imagine pas

avec des traits plus forts et meilleurs, et [98] une clarté plus forte et meilleure que son œil mortel ne peut voir, n'imagine pas du tout » (traduction Jean Lescure). Imaginer, c'est donc hausser le réel d'un ton. Il semble que les fantômes blakiens aient nécessairement une voix profonde, une voix gutturale, plus « minutieusement articulée », elle aussi, que les voix murmurantes qui parlent dans les poèmes où l'on « n'imagine pas du tout ». Entendus comme une poésie du souffle tourmenté, il semble que les *Livres prophétiques* soient comme des litanies de l'énergie, comme des *interjections qui pensent.* Plus profondément, sous les paroles, on doit reconnaître une imagination qui vit ou une vie qui imagine. William Blake est un rare exemple de cette *imagination absolue* qui commande aux matières, aux forces, aux formes, à la vie, à la pensée, et qui peut légitimer une philosophie expliquant, comme nous tentons de faire, le réel par l'imaginaire.

VII

Dans tout ce chapitre nous avons essayé de faire un premier bilan des thèmes poétiques très variés fournis par l'esthétique des ailes ou, plus exactement, par l'énergie qui donne légèreté et allégresse. Nous poursuivions un but général : travailler aussi précisément que possible au difficile problème des rapports de la forme et de la force vécues l'une et l'autre par l'imagination. Nous ne nous sommes pas cru autorisé à étudier d'une manière complète toutes les images qui peuvent s'accumuler sur un être isolé. Il serait cependant intéressant de faire une étude des différentes images poétiques fournies par un oiseau particulier. Une faune des images littéraires servirait une doctrine générale du pancalisme au même titre que la faune des images mythologiques, telle qu'elle a été réalisée par de Gubernatis, a servi la Mythologie. Mais cette tâche dépasse nos forces, et d'ailleurs, en nous attachant à des exemples trop longuement suivis, nous perdrions de vue la tâche philosophique que nous avons envisagée et qui doit sans cesse revenir aux lois *générales* de l'imaginaire, à la méditation des éléments fondamentaux de l'imaginaire.

[99]

Cependant, nous voulons terminer ce chapitre en exposant un exemple très particulier qui confirmera, croyons-nous, notre thèse générale de la suprématie de l'imagination dynamique sur l'imagination des formes. L'image que nous avons en vue est celle de l'alouette — image commune entre toutes dans les diverses littératures européennes.

Pour engager tout de suite la polémique, nous ferons remarquer que l'alouette est un exemple éclatant d'*image littéraire pure*. Elle n'est qu'*image littéraire* ; c'est un principe de métaphores nombreuses, et, ces métaphores sont si directes qu'on croit, en écrivant sur l'alouette, décrire une réalité. Mais la réalité de l'alouette, en littérature, n'est qu'un cas particulièrement pur et net du *réalisme de la métaphore.*

En effet, perdue dans la hauteur et le soleil, l'alouette ne peut exister pour l'œil du peintre. Elle est trop petite pour être à l'échelle du paysage. Couleur du sillon, elle ne peut donner aucune fleur à la terre d'automne. Ainsi, l'alouette — qui joue un si grand rôle dans les paysages de l'écrivain — ne peut figurer dans les paysages du peintre.

Si le poète l'évoque, elle apparaît, en quelque manière, aussi importante que la forêt ou le ruisseau, au mépris de toute échelle.

Dans les *Aventures d'un propre à rien*, Joseph von Eichendorff donne à l'alouette une place parmi les grands êtres du paysage :

> Je laisse le bon Dieu gouverner toutes choses,
> Lui par qui subsistent les ruisseaux, les
> Alouettes, les forêts, les champs,
> La terre et le ciel [45].

Mais l'écrivain lui-même pourra-t-il nous en donner une véritable description ? pourra-t-il vraiment nous intéresser à sa *forme*, à sa *couleur ?* Michelet l'a entrepris en des pages qui ont touché Filme populaire. Mais cette description de l'oiseau « si pauvrement vêtu, mais si riche de cœur et de chant », est bien vite un portrait [100] moral. Il

---

45 Trad. Budelot, p. 12.

faut l'appeler « l'alouette de Michelet ». L'alouette « est maintenant et restera à jamais une personne », suivant l'expression de Michelet lui-même parlant de tel oiseau décrit par Toussenel (Michelet, *L'oi*seau, p. vin). Toussenel, forçant la note, en fait plutôt un portrait politique qu'un portrait moral (Toussenel, t. II, p. 250) : « L'alouette porte le manteau gris, la triste livrée du travail, du travail des champs, le plus noble, le plus utile, le moins rétribué, le plus ingrat de tous... » Elle restera à jamais « la compagne du laboureur ». Elle est fille du sillon ; comme le dit Petrus Borel : on ensemence pour elle [46]. Mais symbolisme moral, symbolisme politique nous écartent du symbolisme naturel, du symbolis-me cosmique qui, nous le verrons, s'attache à l'alouette.

Cependant, l'exemple de Michelet et de Toussenel est déjà symptomatique ; *décrire l'alouette*, c'est *fuir* la besogne descriptive, c'est trouver une autre beauté que la beauté descriptible. Un « chasseur d'images » à l'œil aigu ; jouant du kaléidoscope des formes avec une virtuosité infatigable, comme fut Jules Renard, se voit soudain, devant le phénomène de l'alouette, à court de pittoresque (*Histoires naturelles, L'alouette*) :

> Je n'ai jamais vu d'alouette et je me lève inutilement avant l'aurore. L'alouette n'est pas un oiseau de la terre...
>
> Mais écoutez comme j'écoute.
>
> Entendez-vous quelque part, là-haut, piler dans une coupe d'or des morceaux de cristal ?
>
> Qui peut me dire où l'alouette chante ?
>
> . . . . . .
>
> L'alouette vit au ciel, et c'est le seul oiseau du ciel qui chante jusqu'à nous [47].

---

46 Cf. Petrus Borel, *Madame Putiphar,* éd. 1877, p. 184.

47 Maurice Blanchard par le jeu et le heurt des images arrachées à leur lourde gangue donne en quelques lignes tout le surréalisme de l'alouette : « De stridentes alouettes se brisèrent sur un miroir et depuis, ce sont des fruits qui chantent l'A*lleluia.* Leurs gorges transparentes sont devenues des points noirs perdus dans l'ivoire des vertèbres. Un cri de vitrier les rendit à leur plumage de cristal. » (*Cahiers de Poésie*, « Le surréalisme encore et toujours », août 1943, p. 9.) Du verre, l'alouette a ainsi la transparence, la dure

[101]

Les poètes l'évoqueront en refusant de la décrire. Sa couleur ? voici comment la peint Adolphe Ressé *(Œuvres complètes*, t. I, p. 30). « Et puis, écoutez : ce n'est pas l'alouette qui chante... c'est l'oiseau couleur d'infini. » Nous dirions aussi bien : couleur d'ascension. L'alouette est un jet de sublimation shelleyenne : elle est légère, invisible. Elle est un *arrachement de* la terre qui est tout de suite victorieux ; son cri n'a rien de blakien. Il n'est pas délivrance, il est tout de suite liberté. Dans tous les accents de son chant retentit une tonalité de transcendance. On comprend que Jean-Paul *(Le Jubilé*, trad., p. 19) ait donné à l'alouette comme devise : « Tu chantes, donc tu voles. » Il semble, ce chant, augmenter d'intensité au fur et à mesure que l'oiseau s'élève. Tristan Tzara (*Grains et Issues*, p. 120) donne à l'alouette un destin « après » l'acte final : « Certains détours d'alouettes, comportant une suite après un acte final, sont toujours à conseiller. »

Pourquoi une *verticale du chant* a-t-elle une si grande puissance sur l'âme humaine ? Comment peut-on en recueillir une si grande joie, une si grande espérance ? C'est, peut-être, parce que ce chant est à la fois vif et mystérieux. Déjà, à quelques mètres du sol, l'alouette *poudroie* dans la lumière du soleil : son image vibre comme ses trilles ; on la voit se perdre dans la clarté. Pour formuler cette éclatante invisibilité ne pourrait-on pas accueillir dans la poétique les grandes synthèses du génie scientifique. On dirait alors : *Dans l'espace poétique, l'alouette est un corpuscule invisible qu'accompagne une onde de joie.* C'est cette onde de joie qu'un poète comme Eichendorff reçoit dans une aurore (*loc. cit.*, p. 102) : « Enfin, je vis dans le ciel de longues bandes rougeâtres aussi légères que la trace d'une haleine sur un miroir ; déjà une alouette chantait au plus haut des airs au-dessus de la vallée. Alors une grande clarté envahit mon âme à ce salut matinal, et toute crainte disparut. » Et le philosophe, tout à sa fonction d'imprudence, proposerait une théorie ondulatoire de l'alouette. Il ferait comprendre que c'est la partie *vibrante* de notre être qui peut connaître l'alouette ; on peut la décrire dynamiquement par un effort de l'imagi-

---

matière, le cri. Voilà caractérisé dans une matière dure le surmatérialisme de l'alouette.

nation dynamique ; on ne peut pas la décrire formellement dans le règne de [102] la perception des images visuelles. Et la *description dynamique* de l'alouette est celle d'un monde en éveil qui chante par un de ses points. Mais vous perdrez votre temps à surprendre ce monde dans son origine, alors qu'il vit déjà dans son expansion. Vous perdrez votre temps à l'analyser, alors qu'il est synthèse pure de l'être et d'un devenir — d'un vol et d'un chant. Le monde qu'anime l'alouette est le plus indifférencié des univers. C'est le monde de la plaine, de la plaine d'octobre où le soleil levant est dissous tout entier dans la brume infinie. Un tel monde a une richesse en profondeur, en hauteur, en volume, sans ostentation. C'est pour un tel monde sans dessin que l'invisible alouette chante. « Sa chanson gaie, légère, sans fatigue, qui n'a rien coûté, semble la joie d'un invisible esprit qui voudrait consoler la terre » (Michelet, *L'oiseau*, p. 30).

L'invisibilité éclatante de l'alouette, nul poète ne l'a mieux chantée — en termes d'onde de joie — que Shelley (*To a skylark).* Shelley a compris que c'était une joie cosmique, une joie « sans corps », une joie toujours si nouvelle dans sa révélation qu'il semble qu'une race nouvelle s'en fait la messagère :

Like an unbodied joy whose race is
just begun.

Comme un nuage de feu, elle donne des ailes à la profondeur bleue. Pour l'alouette shelleyenne, la chanson est essor et l'essor est chanson, elle est une flèche aiguë qui court dans la sphère d'argent, Toutes les métaphores des formes et des couleurs, l'alouette les défie. Le poète, « caché dans la lumière de la pensée », ne sait pas les harmonies que l'alouette lance « à tous les carrefours du ciel » (Toussenel) :

Ce que tu es, nous ne le savons pas ;

et Shelley écrit :

Enseigne-nous, esprit ou oiseau,
quelles douces pensées sont les tiennes.
Je n'ai jamais entendu
une louange d'amour ou une louange d'ivresse qui projette un flot palpitant de ravissement si divin.

[103]

Elle n'exprime pas la joie de l'univers, elle l'actualise, elle la *projette*. En écoutant l'alouette l'imagination se dynamise de part en part, aucune *langueur* ne peut subsister, aucune ombre d'ennui. Cette ombre que Shelley appelle ombre « d'*annoyance* » ou de mélancolie (*shadow of annoyance*), n'est-elle pas l'*ennui nostalgique* qui dort encore dans un vieux mot de France passé dans une langue étrangère ? Cette « *annoyance* », qui ne l'a ressentie dans la solitude d'une plaine éclairée par le soleil d'un froid matin ? Un seul chant d'alouette efface cet ennui nostalgique.

Le cosmisme de l'alouette éclate dans cette strophe

What objects are the fountains
Of thy happy strain ?
What fields, or waves, or mountains ?
What shapes of sky or plain ?
What love of thine own kind ? what
ignorance of pain ? [48]

Aussi l'alouette nous parait le modèle même de ce *romantisme de la joie* [49] qu'est la poétique de Shelley, l'idéal de l'air vibrant qu'on ne saurait dépasser :

---

48 Trad. André Chevrillon : « Quels objets sont les sources de ta musique heureuse ? Quels champs, quelles vagues, quelles montagnes Quels aspects du ciel ou de la plaine ? Quel amour de ta propre race ? Quelle ignorance de la douleur ? »

49 Georges Meredith : « L'alouette est en vol, comme si dans la vie tout allait bien » (cité par Lucien Wolff, *Georges Meredith, poète et romancier).*

Si tu m'enseignais la moitié de la joie
Que ton cerveau doit connaitre,
Une si folle harmonie coulerait
De mes lèvres
Que le monde écouterait, alors que je ne suis
Qu'un être écoutant.

On comprend maintenant les premiers vers du poème : « Oiseau, tu ne le fus jamais ! ... ô toi, esprit joyeux. » L'être réel ne nous apprend rien ; l'alouette est « pure image », pure image spirituelle, qui ne trouve sa vie [104] que dans l'imagination aérienne comme centre des métaphores de l'air et de l'ascension. Nous voyons qu'il y a un sens à parler d'une « alouette pure » dans le sens même où l'on parle d'une « *poésie pure* ». La *poésie pure* ne peut accepter de tâches descriptives, de tâches assignées dans l'espace peuplé de beaux objets. Ses objets purs doivent transcender les lois de la représentation. Un *objet poétique* pur devra donc absorber à la fois tout le sujet et tout l’objet. L'alouette pure de Shelley, avec son *unbodied joy*, est une somme de la joie du sujet et de la joie du monde. On s'est moqué d'un mai de dent qui ne serait le mal d'aucune personne. Aucune âme poétique ne se moquera de cette « *unbodied joy* » qui est bonheur d'un *univers en expansion*, d'un univers qui grandit en chantant [50]. « L'alouette, dit Michelet (*L'oiseau*, p. 196), porte au ciel les joies de la terre. »

En chantant l'espérance, l'alouette la crée. Pour Léonard de Vinci, elle est ainsi prophétesse et guérisseuse (*Les Carnets de Léonard de Vinci*, trad., t. II, p. 377) : « On dit de l'alouette que portée auprès d'un malade, s'il doit mourir, elle détourne les yeux... Mais si le malade est

---

50 Le P. Victor Poucel écrit aussi : « L'alouette, là-haut, n'est plus qu'une jubilation dans l'azur, je L'entends le matin en traversant la campagne, et il me semble que c'est moi qui suis heureux P (*Mystique de la terre.* Plaidoyer pour le corps, p. 78).

Paul Fort, *Ballades françaises inédites.* « Les dig ding don et le silence » : « On entend au cœur du ciel une alouette et en nous battre nos cœurs fois. »

appelé à guérir, l'oiseau ne le quitte pas des yeux et grâce à lui le mal est ôté. »

Nous avons une si grande confiance dans la puissance de désignation de cette image littéraire pure constituée par l'*alouette pure* qu'il nous semble qu'un paysage aérien trouve une unité dynamique incontestable quand on peut le mettre sous le signe d'une alouette du ciel.

Voici, à titre d'exemple, une page de d'Annunzio où l'alouette ne paraît être d'abord qu'une métaphore, mais la page nous semble recevoir de cette métaphore même le signe aérien et ascensionnel [51] :

> Tout le ciel du soir retentit d'un chœur miraculeux d'alouettes...
>
> . . . . . .
>
> C'était un cantique d'ailes, un hymne de plumes et de pennes, tel que n'en eut pas un plus vaste le Séraphique... C'était la symphonie vespérale de tout le printemps ailé...
>
> (La symphonie) montait, montait sans pauses (*comme monte et comme chante l'alouette*). Et, peu à peu, sous le psaume sylvain, s'émut une musique faite de cris et d'accents, convertis en notes harmonieuses par je ne sais quelle vertu de la distance et de la poésie...
>
> ... Et les cloches sonnaient comme sur les montagnes bleues.

De tous les bruits discordants d'une campagne agitée, naît par cette « conversion » opérée par l'alouette dans la paix du soir une unité sonore, un univers musical, un hymne montant. Une imagination aérienne sentira sans hésitation que c'est la *montée* qui décide de l'harmonie, et elle vivra sans peine l'unité à la fois esthétique et morale, la continuité de l'émotion esthétique et de l'émotion morale de cette page (*loc. cit.*, p. 139) *:* « Le psaume était sans fin. Tout paraissait monter, encore monter, toujours monter, dans le ravissement de ce chant. Le *ryth-*

---

51 G. d'Annunzio, *La contemplation de la Mort*, trad. p. 136.

me de la Résurrection soulevait la terre. Je ne sentais plus mes genoux, et je n'occupais plus ma place étroite avec, ma personne ; mais j'étais une force ascendante et multiple, une substance renouvelée pour alimenter la divinité future... » Même ivresse multiple dans *La Ville morte*, du même auteur : « Toute la campagne est couverte de petites fleurs sauvages qui se meurent. Et le chant des alouettes emplit tout le ciel. Ah ! quelle merveille ! Je n'avais jamais entendu un chant si impétueux. Des milliers d'alouettes, une multitude sans nombre... Elles partaient de tous les côtés, s'élançaient vers le ciel avec une véhémence de frondes, paraissaient folles, se perdaient dans la lumière et ne réapparaissaient plus, comme consumées par le chant ou dévorées par le soleil... Tout à coup, l'une d'elles est tombée aux pieds de mon cheval, pesante comme une pierre ; et elle est restée là, morte, foudroyée par son ivresse, pour avoir chanté avec trop de joie. »

Tous les poètes obéissent inconsciemment à cette [106] *unité de chant* obtenu, dans un paysage littéraire, par le chant de l'alouette. Dans son beau livre sur *George Meredith, poète et romancier*, Lucien Wolff écrit (p. 37) : « Le chant de l'alouette n'est plus la ferveur individuelle de l'oiseau, mais l'expression de tous les plaisirs, de tous les enthousiasmes du monde animal et du monde humain confondus. » Et il cite ces vers de Meredith (*L'alouette qui se lève*) : Le chant de l'alouette :

> Il est les bois, les eaux, troupeaux bénins ;
> Il est coteaux, famille des humains
> Prés verdoyants, brunes terres stériles,
> Songes de ceux qui peinent dans les villes.
> Il chante la sève et la vie en fleur,
> Et l'union du soleil et des pluies.
> Il est la ronde des enfants, du semeur
> La joie et le cri des berges fleuries
> De primevères et de violettes.

Il semble qu'à l'appel de l'alouette, les bois, les eaux, les êtres humains, les troupeaux — et le sol même avec ses prés et ses coteaux — deviennent aériens, participent à la vie aérienne. Ils en reçoivent une sorte d'unité de chant. L'*alouette pure* est donc bien le signe d'une su-

blimation par excellence : « L'alouette émeut, dit encore Lucien Wolff (p. 40), ce qu'il y a de plus pur en nous. »

Même pureté dans cette fin effilée, dans cette disparition et dans ce silence qui se posent à la limite du ciel. Soudain, on cesse d'entendre. L'univers vertical se tait comme une flèche qu'on ne relancera plus :

> L'alouette en l'air est morte
> Ne sachant comme l'on tombe [52].

[52] Supervielle, *Gravitations*, p. 198.

[107]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre III

LA CHUTE IMAGINAIRE

« Les ailes nous manquent, mais nous avons toujours assez de force pour tomber. »

(CLAUDEL, *Positions et Propositions*, II, 237.)

I

Retour à la table des matières

Si l'on faisait le double bilan des métaphores de la chute et des métaphores de l'ascension, on ne manquerait pas d'être frappé du nombre beaucoup plus grand des premières. Avant même toute référence à la vie morale, les métaphores de la chute sont assurées, semble-t-il, d'un réalisme psychologique indéniable. Elles développent toutes une impression psychique qui, dans notre inconscient, laisse des traces ineffaçables : la peur de tomber est une *peur primitive*. On la retrouve comme une composante dans des peurs très variées. C'est elle qui constitue l'élément dynamique de la peur de l'obscurité ; le fuyard sent ses jambes flageoler. Le noir et la chute, la chute dans le noir, préparent des drames faciles pour l'*imagination inconsciente*. Henri Wallon a montré que l'agoraphobie n'était, au fond, qu'une variété de la peur de tomber. Elle n'est pas une peur de rencontrer des hommes, mais

une peur de ne pas rencontrer d'appui. À la moindre régression, nous tremblons de cette peur enfantine. Nos rêves, enfin, connaissent eux-mêmes des chutes vertigineuses dans de profonds abîmes. C'est ainsi que jack London accentue le drame de la chute onirique jusqu'à en faire « un souvenir de race ». Pour lui, ce rêve « remonte à nos ancêtres éloignés qui vivaient sur les arbres. Comme ils étaient arboricoles, le risque de tomber était pour eux une menace [108] toujours présente... (Jack London, *Avant Adam*, trad., pp. 27-28.) « On notera... que dans ce rêve de la chute qui nous est si familier, à vous, à moi, à tous, jamais nous ne nous abîmons sur le sol... Vous et moi, nous descendons de ceux qui n'ont pas touché terre (dans cette terrible chute ils se sont *raccrochés aux branches*) ; c'est pour cela que ni vous ni moi nous ne touchons jamais le sol dans nos rêves. » Jack London développe, à ce propos, une théorie de la double personnalité humaine : personnalité onirique et rationnelle, qui distingue profondément la vie de nos jours et la vie de nos nuits. « Ce doit être une autre personnalité distincte qui tombe quand nous dormons et qui a déjà l'expérience de cette chute, qui a, en somme, un souvenir d'aventures survenues à une race du passé, de même que notre personnalité de veille a le souvenir des événements de notre vie éveillée » (p. 29). « Le souvenir racial le plus commun que nous ayons est le rêve de la chute dans l'espace... » L'ampleur de ces hypothèses nous fait comprendre combien les *métaphores de la chute* ont de raisons pour s'imposer aux psychismes les plus variés.

Il semblerait donc qu'une *psychologie de la verticalité* dût consacrer de longues études aux impressions et aux métaphores de la chute. Et cependant, nous ne nous en occuperons que dans un court chapitre, avec la simple intention de mieux préciser ce que nous croyons être l'expérience vraiment *positive* de la verticalité qui est, d'après nous, la verticalité dynamisée en hauteur. En effet, en dépit du nombre et du réalisme des impressions de chute, nous croyons que l'axe réel de l'*imagination verticale* est dirigé vers le haut. En effet, nous imaginons l'élan vers le haut et nous *connaissons* la chute vers le bas. Or, on n'imagine pas bien ce que l'on connaît. Blake a justement écrit : « Les objets naturels n'ont jamais cessé d'affaiblir, d'abrutir et d'effacer l'imagination en moi [53]. » Le haut prime donc le bas. L'*irréel* com-

[53] Cité par Herbert Read, *Le poète graphique.* Apud *Messages*, 1911.

mande le *réalisme de l'imagination.* Comme cette thèse a besoin d'être justifiée en [109] toute occasion, donnons les raisons qui noua guident dans le choix de notre méthode.

Bien que les images de la chute soient nombreuses, elles sont loin d'être aussi riches en impressions dynamiques qu'on ne le penserait à premier examen. La chute « pure » est rare. Le plus souvent, les images de la chute ont une richesse d'adjonction ; le poète leur adjoint des circonstances entièrement externes. Alors il ne met pas vraiment en action notre imagination dynamique. Par exemple, il ne sert de rien, pour émouvoir notre imagination dynamique, de nous dire, comme Milton dans son *Paradis perdu*, que Lucifer, précipité du ciel, tomba *pendant neuf jours*. Cette chute des neuf jours ne nous fait pas sentir le vent de la chute, et l'immensité du parcours ne fait pas grandir notre effroi. On nous aurait dit que le démon tomba pendant un siècle que nous n'aurions pas vu le gouffre plus profond. Combien seront plus actives les impressions où le poète sait nous communiquer la *différentielle de la chute vivante*, c'est-à-dire le changement même de la substance qui tombe et qui, en tombant, dans l'instant même de sa chute, devient *plus* pesante, *plus* lourde, plus *fautive*. Cette chute *vivante*, c'est celle dont nous portons en nous-mêmes la cause, la responsabilité, dans une psychologie complexe de l'être déchu. On en augmentera la tonalité en unissant cause et responsabilité. Ainsi tonalisée moralement, la chute n'est plus de l'ordre de l'accident, elle est de l'ordre de la substance. Toute image doit s'enrichir de métaphores pour mettre l'imagination en vie. L'imagination, principe premier d'une philosophie idéaliste, implique qu'on mette le sujet, tout le sujet, dans chacune de ses images. S'imaginer un monde, c'est se tenir responsable, moralement responsable de ce monde. Toute doctrine de la causalité imaginaire est une doctrine de la responsabilité [54]. Tout être méditatif tremble toujours un peu quand il réfléchit à ses forces élémentaires.

---

54 Otto Rank (*La Volonté de Bonheur*) a montré longuement les rapports entre la notion de causalité et la notion de culpabilité.

[110]

Le symbolisme réclame donc des forces de liaison plus puissantes que les liaisons des images visuelles. Sans doute Lucifer est, chez Milton, le symbole de la chute morale, mais quand Milton nous présente l'Ange déchu comme un *objet* bousculé et précipité du ciel, il éteint la lumière du symbole. Le vertige quantitatif est souvent l'antithèse du vertige qualitatif. Pour imaginer le vertige, il faut le rendre à la philosophie de l'instant, il faut le surprendre dans sa différentielle totale quand tout notre être défaille. C'est un devenir foudroyant. Si l'on doit nous en donner des images, il faut susciter en nous la *psychologie* des anges foudroyés. La chute doit avoir *tous les sens* en même temps : elle doit être en même temps métaphore et réalité.

II

Mais ce n'est pas seulement la *pauvreté dynamique* des images de chute qui nous fait choisir la hauteur comme direction positive de l'imagination dynamique. La raison qui nous guide est plus profonde : nous croyons en effet être en cela fidèle à l'essence de l'imagination dynamique.

En fait, l'imagination dynamique, quand elle est livrée à son rôle de susciter des images du mouvement, quand elle ne se borne pas à décrire cinématiquement des phénomènes extérieurs, imagine *en haut*. L'imagination dynamique ne propose vraiment que des images d'impulsion, d'élan, d'essor, bref des images où le *mouvement produit a le sens de la force* imaginée activement. Les forces imaginaires ont toujours un travail positif. L'imagination dynamique est impropre à nous donner des images de résistance. Pour imaginer vraiment, il lui faut toujours agir, toujours attaquer. Sans doute les mouvements réels saisis par la vue contaminent l'image dynamique ; mais en son principe l'image veut le mouvement, ou plus exactement l'imagination dynamique est très exactement le rêve de la volonté ; elle est la *volonté qui rêve*. Cette volonté rêvant sa réussite ne peut se nier, et surtout elle ne peut se nier dans ses premiers rêves. Ainsi, la vie naïve de, l'imagination dynamique [111] est la légende des conquêtes faites sur la pesanteur. Aucune métaphore dynamique ne se forme vers le bas, aucune

fleur imaginaire ne fleurit en bas. Il n'y a pas là un facile optimisme. On n'en conclut pas que les fleurs imaginaires qui vivent d'un rêve de la terre ne sont pas belles. Mais les fleurs mêmes qui s'épanouissent dans la nuit d'une âme, dans le cœur chaudement terrestre d'un homme souterrain, sont quand même des fleurs qui montent. La *montée* est le sens réel de la production d'images, c'est l'acte positif de l'imagination dynamique.

Il nous paraît donc impossible de sentir l'imagination en acte, si l'on n'a pas *d'abord* sensibilisé l'axe vertical dans le sens de la montée. Un enfer vivant n'est pas un enfer qu'on creuse, c'est un enfer qui brûle, qui se redresse, qui a le tropisme des flammes, le tropisme des cris, un enfer dont les peines sont croissantes. Une peine qui s'endolorirait perdrait sa *différentielle infernale*. Or si l'on examine en son principe l'imagination dynamique de la croissance — si par conséquent on ne considère pas la croissance dans un aspect géométrique et abstrait —, on reconnaîtra que croître c'est toujours soulever. Les uns, dans leur vie imaginaire, soulèvent avec peine — ce sont les terrestres. Les autres soulèvent dans l'émerveillement de leur facile puissance — ce sont les aériens. Avec les éléments imaginaires de la terre et de l'air on peut décrire à peu près tous *les rêves de la volonté croissante.* Tout croît dans le règne de l'image.

III

Nous étudierons donc l'imagination de la chute comme une sorte de maladie de l'imagination de la montée, comme la nostalgie, inexpiable de la hauteur.

Nous allons tout de suite donner un exemple de ce sens nostalgique attaché à l'imagination dynamique du gouffre. On en trouve une expression frappante dans cette page de Thomas de Quincey citée par Arvède Barine [55] : « Il me semblait, chaque nuit — non pas métaphoriquement, [112] mais à la lettre —, descendre dans des gouffres et des abîmes sans lumière au-delà de toute profondeur comme, sans espé-

55 Arvède Barine, *Les Névrosés*, Hachette, p. 55.

rance de pouvoir jamais remonter. Et je n'avais pas, quand je me réveillais, le sentiment d'*être remonté. »* Ici, à l'encontre du procédé de Alilton, la chute n'est pas chronométrée : elle est marquée plus profondément par son désespoir, par son caractère substantiel et durable. Quelque chose demeure en nous qui nous enlève l'espoir de « remonter », qui nous laisse à jamais la conscience d'être tombé. L'être « s'enfonce » dans sa culpabilité.

Qu'on remarque bien le caractère essentiellement dynamique de cette notion du gouffre dans Thomas de Quincey. L'abîme n'est pas vu, l'obscurité de l'abîme n'est pas la cause de l'effroi. La vue n'a aucune part aux images. Le gouffre est *déduit* de la chute. L'image est *déduite* du mouvement. Thomas de Quincey anime son texte avec une image dynamique directe. Je tombe, dont un gouffre s'ouvre sous mes pieds. Je tombe sans arrêt, donc le gouffre est insondable. *Ma chute crée l'abîme*, bien loin que l'abîme soit la cause de ma chute. En vain la lumière me sera rendue, en vain je reviendrai près des vivants. Ma chute nocturne a laissé dans ma vie sa trace ineffaçable. Je ne puis avoir le sentiment d'être remonté parce que la chute est désormais un axe psychologique inscrit dans mon être même : la chute, c'est le destin de mes songes. Le songe, qui normalement rend les hommes heureux à leur patrie aérienne m'entraîne loin de la lumière. Malheureux entre tous l’être dont la songerie a de la lourdeur ! Malheureux l'être dont le songe a la maladie de l'abîme.

Edgar Poe a su aussi que la réalité de la chute imaginaire est une réalité qu'il faut chercher dans la substance souffrante de notre être. Le problème du créateur d'abîmes imaginaires consiste à propager directement cette souffrance. Il doit trouver le moyen d'induire cette chute imaginaire dans l'âme du lecteur *avant de dérouler le film des images objectives.* D'abord émouvoir, ensuite montrer. L'appareil de l'effroi discursif ne fonctionne qu'en second lieu quand l'écrivain a touché l'âme par une frayeur essentielle qui l'émeut dans son tréfonds. Le secret du génie d'Edgar Poe est de se fonder [113] sur la suprématie de l'imagination dynamique. Par exemple, dès la première page du conte *Le Puits et le Pendule* qui, par la suite, sera surchargé de circonstances terrifiantes, la chute imaginaire est traduite dans sa juste tonalité subs-

tantielle [56]. « Le noir des ténèbres survint ; toutes les sensations parurent s'engloutir comme dans un plongeon fou et précipité de l'âme dans l'Hadès. Et l'univers ne fut plus que nuit, silence, immobilité. J'étais évanoui... » Et Poe décrit l'évanouissement comme une chute en quelque manière à l'intérieur de notre être, une chute ontologique où disparaissent tour à tour d'abord la conscience de l'être physique, ensuite la conscience de l'être moral. Si l'on sait vivre par l’imagination dynamique à la limite des deux domaines — c'est-à-dire si l'on est vraiment et uniquement l'être imaginant, première forme du psychisme —, on pourra évoquer, dit Edgar Poe (p. 114), « tous les éloquents souvenirs du gouffre transmondain. Et ce gouffre, quel est-il ? Comment, du moins, distinguerons-nous ses ombres de celles de la tombe » ? Par la suite, le conte deviendra, hélas ! de la mécanique plaquée sur de l'effroi ; il perdra cette majesté de la frayeur profonde, ce ton de noire mélodie qui rendait si poignant son début. Mais les thèmes de cette « noire ouverture » seront adroitement repris, de sorte qu'au total le conte gardera une des plus puissantes unités : l'*unité de gouffre.*

Cette *unité de gouffre* est toute puissante, elle englobe facilement les valeurs morales. Dans une *Marginalia* (*Contes grotesques,* trad. Émile Hennequin, p. 209), Poe indique que l'anéantissement de notre être après la mort peut être pressenti pendant l'évanouissement. « Et le danger de cet anéantissement pourrait être pressenti pendant le sommeil et quelquefois, plus clairement encore, pendant l'évanouissement. » Défaillir, avoir une défaillance, grande synonymie de l'imagination et de la morale.

Le conteur sent d'ailleurs qu'il ne peut donner l'impression [114] de cette chute essentielle, à la limite de la mort et de l'abîme, sans lui associer les efforts pour *remonter*, pour « ramasser quelque vestige de cet état apparent dans lequel avait glissé mon âme ; il y a eu des moments où je rêvais que je réussissais ». Ce sont ces *efforts* de remontée, ces efforts pour prendre conscience du vertige qui donnent une sorte d'ondulation à la chute, qui font de la chute imaginaire un exemple de cette psychologie ondulatoire où les contradictions du réel et de l'imaginaire s'échangent sans fin, se renforcent et s'induisent par un

---

56 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire, p. 113.

jeu contraire. Alors le vertige s'accentue dans cette dialectique tremblée de la vie et de la mort, il atteint cette *chute infinie*, expérience dynamique inoubliable qui a si profondément marqué l'âme d'Edgar Poe (p. 115) : « Ces ombres de souvenirs me présentent très indistinctement de grandes figures qui m'enlevaient, et silencieusement nie transportaient en bas, — et encore en bas, — toujours plus bas, — jusqu'au moment où un vertige horrible m'oppressa à la simple idée de l'infini de la descente... Puis vint le sentiment d'une immobilité soudaine dans tous les êtres environnants ; comme si ceux qui me portaient — un cortège de spectres ! — avaient dépassé dans leur descente les limites de l'illimité, et s'étaient arrêtés, vaincus par l'infini ennui de leur besogne... et puis tout n'est plus que folie — la folie d'une mémoire qui s'agite dans l'abominable. » On le voit, ce commentaire mêlé d'une raison qui « sombre », d'une chair qui « défaille », d'une imagination « qui tombe », réalise bien la liaison de l'image et de la métaphore si caractéristique de « l'image littéraire ». Avec « l'image littéraire » de la chute, on voit apparaître l'action du *commentaire* sur la *fabulation*, car c'est le propre de l'imagination littéraire de *commenter* ses images. Le commentaire projette l'esprit dans toutes les directions, il évoque un énorme passé, concentre une masse polyvalente de rêves et de frayeur. De ce fait, la fabulation proprement imagée est réduite au minimum ; « le cortège de spectres » ne reçoit nulle figure ; aucun effort n'est fait pour leur donner un corps, ou même une consistance. Le poète sait bien que le mouvement peut s'imaginer *directement* ; son imagination dynamique a confiance en l'imagination [115] dynamique du lecteur qui doit comprendre le vertige « *les yeux fermés* ».

Faute de cette connaissance dynamique de l'évanouissement imaginaire, de la chute ontologique, de la tentation ondulatoire des défaillances, faute des efforts Pour, renaître et pour remonter, on ne peut vraiment pas vivre dans le monde imaginaire, dans ce inonde où les éléments matériels viennent rêver en nous, où la matière des choses symbolise avec la matière « aranéeuse de quelque rêve » (p. 114). « Celui-là qui ne s'est jamais évanoui n'est pas celui qui découvre d'étranges palais et des visages bizarrement familiers dans les braises ardentes ; ce n'est pas lui qui contemple, flottantes au milieu de l'air, les mélancoliques visions que le vulgaire ne peut apercevoir ; ce n'est pas lui qui médite sur le parfum de quelque fleur inconnue, ce n'est

pas lui dont le cerveau s'égare dans le mystère de quelque mélodie qui jusqu'alors n'avait jamais arrêté son attention. » Cette sensibilité, affinée par la décroissance de l'être, est entièrement sous la dépendance de l'imagination matérielle. Elle a besoin d'une mutation qui fait de notre être un être moins terrestre, plus aérien, plus déformable, moins proche des formes dessinées. C'est cette sensibilité grandie par la diminution de l'être en nous qui est soumise, comme par une induction directe, aux influences physiques de la parole. La parole, si elle se dépense à évoquer des images visuelles, perd une partie de sa puissance. Mais la parole est insinuation et fusion d'images ; elle n'est pas un troc de concepts solidifiés. Elle est un fluide qui vient émouvoir notre être fluidique, un souffle qui vient travailler en nous une matière aérienne quand notre être a « atténué » sa terre. Aussi, pour Edgar Poe, qui a connu l'état où, dans nos rêves, nous planons dans l'air, où nous luttons contre l'esprit de chute qui veut nous faire sombrer, la puissance des paroles est bien près d'être une puissance matérielle, gouvernée par l'imagination matérielle (*loc. cit.*, p. 243). « Et pendant que je te parlais ainsi, n'as-tu pas senti ton esprit traversé par quelque pensée relative à la *puissance matérielle des paroles* ? Chaque parole n'est-elle pas un mouvement créé dans l'air ? » Rien là qui évoque un occultisme. Il s'agit d'une rêverie plus simple et plus [116] directe. Il semble alors que la méditation des poèmes dynamisés que sont les contes de Poe — contes qui sont souvent de splendides contextures d'*images littéraires pures* — nous incorpore à un système de langage dynamique, nous mobilise dans un système de mouvements d'expression. Le langage, dans cette vue, admet des *associations de mouvements* comme il admet des *associations d'idées.* La chute imaginaire, parlée dans sa juste dynamique, travaille dynamiquement notre imagination ; elle fait alors accepter à l'imagination formelle des images visuelles fantastiques qu'aucune expérience réelle ne saurait éveiller. Les images naissent directement de la voix murmurée et insinuante. La *nature parlée* est un prélude à la nature naturante. Si l'on donne sa juste place au Verbe créateur de poésie, si l'on se rend compte que la poésie crée un psychisme qui crée ensuite des images, on augmentera le schéma traditionnel de deux termes : la nature parlée éveille la nature naturante qui produit la nature naturée — qu'on écoute dans la nature parlante. Oui, comme l'ont dit tant de poètes, pour qui l'écoute la nature est parlante. Tout parle dans l'univers, mais c'est l'homme, le grand parlant, qui dit les premiers mots.

Aussi, dans l'ensemble de mouvements que nous étudions, plus l'âme parlée sera tombante, plus fantastiques seront les spectacles qui s'offriront à sa chute. D'une manière générale, l'âme doit être *mobilisée* pour recevoir les visions de toute *invitation au voyage* ; elle doit être mobilisée vers le bas pour trouver les images du gouffre noir, images que la vue usuelle et raisonnable est particulièrement impropre à suggérer. De ce point de vue, il est très instructif pour la psychologie de l'imagination de comparer un conte comme *Une descente dans le Maelstrom au* récit qui vraisemblablement lui a donné naissance. On aura là un bon moyen pour mesurer la distance qui sépare un récit *imaginé* d'un conte *imaginaire*, et l'on comprendra *l'autonomie de l'imagination*, thèse qui, hélas ! n'a pas trouvé encore son philosophe.

Pour faire cette comparaison, je ne possède malheureusement que la version française du récit en question. Il figure au tome dix-neuvième des *Voyages imaginaires*, [117] *songes, visions et romans cabalistiques* (Amsterdam, 1788). Le récit et publié à la suite du *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain*, livre qu'Edgar Poe cite parmi les livres lus en compagnie de Roderick Usher dans les troublantes veillées de la maison Usher. Le second récit du recueil, celui qui nous intéresse, a pour titre *Relation d'un voyage du pôle arctique au p6le antarctique par le centre du monde.* Il est d'un auteur inconnu. L'ouvrage, dit l'éditeur des *Voyages imaginaires*, a été imprimé pour la première fois en 1723 [57].

La précision géographique des deux récits, *La descente dans le Maelstrom et le Voyage au centre de la terre*, ne permet nulle hésitation sur le rapprochement que nous proposons. L'auteur du XVIIII^{e} siècle écrit : « Nous étions alors au 68^{e} degré 17 minutes de latitude », et ne donne pas la longitude, Edgar Poe écrit (p. 222) : « Nous sommes maintenant, — reprit-il avec cette manière minutieuse qui le caractérisait, — nous sommes maintenant sur la côte même de Norvège,

---

57 La même année parut à Rouen un livre anonyme, *Principales merveilles de la nature, où* se trouve une description détaillée du gouffre norvégien, « l'ombilic de la mer ». C'est par ce gouffre que se distribuent toutes les eaux de la mer. « Cela se fait, dit l'auteur, ainsi que l'artère dans le corps humain qui distribue le sang dans toutes les veines de l'homme. » L'auteur, comme Poe, renvoie à Kircher.

au 68e degré de latitude. » Malgré son amour de la minutie dans les choses maritimes, Edgar Poe a effacé la mention des dix-sept minutes.

Le même point de départ, la même atmosphère géographique, le même souci d'évoquer préalablement des légendes populaires pour donner une tradition au récit, tout ce groupe des mêmes données initiales ne fait que mieux ressortir la différence des deux imaginations. Celle du conteur du XVIIIe siècle prend prétexte du fantastique dans les choses pour évoquer le fantastique dans la vie sociale des hommes. D'un pays imaginaire, il fait bien vite une utopie sociale. Au moment où le récit, assez bien engagé, pourrait devenir dramatique comme un songe, le narrateur place un sommeil sans rêve. De ce sommeil il se réveillera pour peindre les [118] mœurs des hommes souterrains, comme un auteur de *Lettres persanes* peint les mœurs parisiennes.

Au contraire, l'imagination d'Edgar Poe *s'onirise* progressivement à peine quittée la première page ; autrement dit, avec du réel Edgar Poe fait insensiblement de l'imaginaire, comme si la fonction même de la perception de l'extraordinaire était de déclencher des rêves. Suivons un instant cette onirisation progressive ; nous allons voir qu'elle confirme notre thèse sur la nécessité d'engrener les images sur un mouvement imaginaire fondamental.

Puisqu'il s'agit d'un voyage dans les profondeurs, puisqu'il s'agit de provoquer une rêverie de chute, il faut partir des impressions de vertige. Dès le début du conte, avant le récit effrayant, avant d'exposer les causes objectives de l'effroi, l'écrivain s'efforce de suggérer le vertige chez les deux interlocuteurs, chez celui qui parle comme chez celui qui écoute. *Cette communauté de vertige est le premier essai d'objectivité. Dès* la seconde page du récit, le vertige est si profond que le narrateur peut écrire : « Je m'efforçais en vain de me débarrasser de l'idée que la fureur du vent mettait en danger la base même de la montagne. » Le vertige est passé de la cénesthésie aux idées, l'impression cénesthésique du vertige est commentée par l'idée de mobilité extrême. Alors rien n'est fixe, pas même la montagne.

La méthode de Poe, qui consiste souvent à *référer* le réel au rêve, est ici extrêmement nette. Quand Poe décrit le vaisseau emporté par les vagues dans le tourbillon du Maelstrom, il ne croit pouvoir mieux faire que de comparer la descente à une chute dans un cauchemar : « Une mer gigantesque venait nous prendre par notre arrière et nous

enlevait avec elle, — haut, haut, — comme pour nous pousser jusqu'au ciel. Je n'aurais jamais cru qu'une lame pût monter si haut. Puis nous descendions en faisant une courbe, une glissade, un plongeon, qui me donnait la nausée et le vertige, comme si je tombais en rêve du haut d'une immense montagne. » On ne commence à lire le conte avec une sympathie vivante — ou avec une antipathie anxieuse, car il est des psychismes qui sont plus révoltés qu'attirés par les contes d'Edgar Poe — qu'au moment où l'on [119] éprouve, avec le narrateur, la *nausée de la descente*, c'est-à-dire qu'au moment où l'inconscient est entraîné dans une expérience de la vie élémentaire. On doit alors avouer que l'effroi ne vient pas de l'*objet*, des spectacles suggérés par le conteur ; l'effroi s'anime et se ranime sans cesse dans le *sujet*, dans l’âme du lecteur. Le narrateur n'a pas mis son lecteur devant une situation effroyable, il l'a mis en *situation d'effroi*, il a ému l'imagination dynamique fondamentale. L'écrivain a induit directement dans l'âme du lecteur le cauchemar de la chute. Il retrouve une nausée en quelque manière primitive qui tient à un type de rêverie inscrite profondément en notre nature intime. Dans beaucoup de contes d'Edgar Poe on ne manquera pas de reconnaître la *primitivité du rêve*. Le rêve n'est pas un produit de la vie éveillée. Il est l'état subjectif fondamental. Un métaphysicien pourra y voir en action une *sorte de révolution copernicienne de l'imagination*. En effet, les images ne s'expliquent plus par leurs TRAITS objectifs, mais par leur SENS *subjectif. Cette révolution revient à placer :*

> le rêve avant la réalité,
> le cauchemar avant le drame,
> la terreur ayant le monstre,
> la nausée avant la chute ;

bref, l'imagination est, dans le sujet, assez vivante pour imposer ses visions, ses effrois, son malheur. Si le rêve est une réminiscence, il est la réminiscence d'un état antérieur à la vie, l'état de la vie morte, une sorte de deuil *avant le bonheur*. On pourra faire un pas de plus et placer l'image non seulement avant la pensée, avant le récit, mais avant tout *émoi*. Une sorte de *grandeur d'âme est* associée à l'effroi des poèmes, cette grandeur de l’âme en peine révèle une nature si primor-

diale qu'elle assure à jamais à l'imagination la première place. C'est l'imagination qui pense et c'est l'imagination qui souffre. C'est elle qui agit. C'est elle qui se décharge directement dans les poèmes. La notion de symbole est trop intellectuelle. La notion d'expérience poétique est trop « expérimentale ». Pensée et expérience vagabondes ne suffisent plus pour toucher la primitivité de l'imaginaire. Hugo von Hofmannsthal (*Entretien sur la poésie*, Écrits en prose, p. 160) écrit : « Tu ne [120] trouveras pas de termes intellectuels ou même émotifs à l'aide desquels l'Arne de tels mouvements, exactement de ces mouvements-là, se puisse décharger ; ici c'est une image qui la délivre. » L'image dynamique est une réalité première.

Sur un thème aussi pauvre que la chute, Edgar Poe sait apporter, avec quelques images objectives, une pâture qui nourrit le rêve fondamental, qui fait *durer* la chute. Pour comprendre l'imagination de Poe, il faut vivre cette *assimilation* des images extérieures par le mouvement de *chute intime*, et il faut se souvenir que cette chute est déjà de l'ordre de l'évanouissement, de l'ordre de la mort. La lecture peut alors être si sympathique que le livre fermé on garde l'impression de « n'être pas remonté ».

Comme la rêverie d'Edgar Poe est une rêverie de la lourdeur, elle alourdit tous les objets. Les souffles mêmes de l'air prennent de la lourdeur, de la lenteur dans des draperies, dans des velours. Au cours des récits ainsi que dans beaucoup de poèmes, insensiblement, tous les voiles se chargent [58]. Rien ne s'envole. Aucun connaisseur du rêve ne s'y trompera : le *mur drapé*, dans la poétique d'Edgar Poe, *est le mur lentement vivant du rêve, le mur mou, où frémissent de molles et presque imperceptibles ondulations* (*Le Puits et Pendule*, p. 113). La septième salle — la dernière — du palais de Prospero, dans *Le Masque de la Mort rouge* (p. 158), est « rigoureusement ensevelie de tentures de velours noir qui revêtaient tout le plafond et les murs, et retombaient en lourdes nappes sur un tapis de même étoffe ». Dans *Ligéia*, les murs, prodigieusement hauts, « étaient tendus du haut jusqu'en bals d'une tapisserie lourde et d'apparence massive qui tombait par vastes nappes, — tapisserie faite avec la même matière qui avait été

58 Cf. Edgar Poe, *Le Corbeau*.

employée pour le tapis du parquet, les ottomanes, le lit d'ébène, le baldaquin du lit et les somptueux rideaux qui cachaient en partie la fenêtre ». Par la suite, la tenture frémira, en déplaçant ses larges plis, sans se troubler pourtant dans sa permanente lourdeur. Qu'on évoque toutes [121] les chambres dramatiques de l'œuvre d'Edgar Poe, on sentira en action cette pesanteur enveloppante. Tous les objets sont toujours un peu plus lourds que ne le veulent la connaissance objective, la contemplation statique. Un peu de *volonté de tomber* — maladie de la volonté de surgir — leur est communiquée par l'imagination dynamique spéciale du poète :

> Et sur chaque forme frissonnante
> Le rideau, vaste drap mortuaire,
> Descend avec la violence d'une tempête

Sur toute chose, en une horrible caresse, la Mort pose son voile de lourdeur.

Comme la rêverie lourde d'Edgar Poe alourdit les objets, elle alourdit les *éléments*. Nous avons étudié, dans notre livre sur l'imagination de l'eau, une eau spéciale à la poétique d'Edgar Poe, une eau lourde et lente. La même lenteur, la même lourdeur est imposée aussi, dans les poèmes et dans les contes, à l'air tranquille. La sensation dynamique « de l'affaiblissement de l’âme » est réalisée en une *atmosphère pesante*. Cette banale image, peu de poètes savent la rendre active. On en sentira l'étrange puissance si l'on veut bien relire, *comme un poème*, avec la lenteur pénétrante avec laquelle on doit lire les poèmes en prose, — les poèmes où le rythme est *dans la pensée*, — *La chute de la Maison Usher*. Il faut le relire dynamiquement, avec la dynamique de la lenteur, avec les yeux mi-clos, en affaiblissant la partie imagée qui n'est qu'un arpège de visions au-dessus de la mélodie dynamique de la lourdeur. Alors peu à peu on sentira le *poids de l'ombre du soir*. *On comprendra que le poids de l'ombre du soir* est une *image littéraire pure* qui s'anime d'un triple pléonasme. Ce poids de la matière aérienne qui s'enténèbre nous fera mieux sentir le poids « des nuages (qui) pesaient lourds ». Une fois sensibilisée cette vieille ima-

ge des « nuages lourds », du ciel lourd et fermé, on sentira l'action de cette « loi paradoxale de tous les sentiments qui ont la terreur pour base », loi qu'Edgar Poe évoque (p. 89) sans bien l'expliciter et qui nous paraît être la synthèse de l'angoisse [122] et de la chute, l'union substantielle — l'union dans notre substance — de ce qui nous oppresse et de ce qui nous atterre. Alors l'air tout proche, l'air qui devrait être notre liberté est notre prison, une prison étroite, l'atmosphère est *pesante*. La terreur nous rend à la terre. « Mon imagination avait si bien travaillé que je croyais réellement qu'autour de l'habitation et du domaine planait une atmosphère qui lui était particulière, ainsi qu'aux environs les plus proches, — une atmosphère qui n'avait pas d'affinité avec l'air du ciel, mais qui s'exhalait des arbres dépéris, des murailles grisâtres et de l'étang silencieux, — une vapeur mystérieuse et pestilentielle, à peine visible, lourde, paresseuse et d'une couleur plombée. »

Et toujours nous soulevons la même objection : est-ce ici la vue qui donne les images ? Dans le tissu des adjectifs, faut-il donner la vie et la force premières à cette vapeur « à peine visible, d'une couleur plombée », qui entoure la maison d'Usher ? La vue ne se contredit-elle pas à deux adjectifs d'intervalle en associant le diaphane et le plomb ? Au contraire, tout devient cohérent si nous *dynamisons* les images, si nous donnons notre adhésion à cette force psychique qu'est en nous l'imagination. Dans ce texte, les adjectifs qui ont la force de l'imaginaire, la force productrice d'images sont les adjectifs *pondéraux*, les adjectifs qui vivent *verticalement* : c'est la lourdeur, c'est la paresse, c'est ce poids de mystère qui charge l'âme d'un rêveur malheureux. Alors, la vue perd sa vivacité, elle désapprend la netteté des formes, elle s'ajuste à la rêverie vaporeuse, *lourdement vaporeuse.* Elle se met d'accord avec une correspondance fortement substantialisée où l'être respire vraiment « une atmosphère de chagrin ». Et quand Edgar Poe nous dit (p. 91) : « Un air de mélancolie âpre, profonde, incurable, planant sur tout et pénétrant tout », il faut vivre avec lui en état de sympathie substantielle, il faut sentir l'air de mélancolie entrer *comme une substance* dans notre poitrine, car Edgar Poe se sert des images usées avec tant de plénitude que ces images retrouvent leur vie entière, leur vie primitive. Il est des natures qui banalisent les images les plus rares : ils ont toujours des concepts prêts à recevoir les images. D'autres natures, [123] celles des vrais poètes, remettent en vie les

images les plus banales : écoutez ! dans le creux même d’un concept, ils font retentir le bruit de la vie. Mais alors les poètes de la platitude se soulèveront et nous diront — nous aussi nous parlons au *sens fort*, au *sens plein*, au *sens vivant*. Et ils étalent les riches images, ils retentissent en de sonores allitérations. Mais toutes ces richesses sont hétéroclites, toutes ces sonorités sont des cliquetis. à toutes ces parures il manque l'être, la constance poétique, la matière même de la beauté, la vérité du mouvement. Seules l'imagination matérielle et l'imagination dynamique peuvent donner de véritables poèmes.

La fidélité de la poétique d'Edgar Poe à son « mouvement substantiel » est si grande qu'elle apparait dans les contes les plus courts. Ainsi on aura la même impression de pesanteur universelle en relisant les trois pages d'*Ombre* (p. 267) ou les vingt pages de *Ligéia* : « Un poids mortel nous écrasait. Il s'étendait sur nos membres, — sur l'ameublement de la salle, — sur les verres dans lesquels nous buvions ; et toutes choses semblaient opprimées et prostrées dans cet accablement — tout, excepté les flammes des sept lampes de fer qui éclairaient notre orgie. S'allongeant en minces filets de lumière, elles restaient toutes ainsi, et brûlaient pâles et immobiles... » À ces flammes étroites, verticales, tranquilles — qui ne le sent pas ? — on refuse la vigueur, elles ne font rien monter vers le ciel. Elles sont là comme un simple axe de référence pour donner à la verticalité sa ligne idéale. Autour d'elles, tout tombe, tout est tombant, la rêverie éclairée par leurs flammes pâles est une lourdeur d'un être qui meurt, qui pense et imagine dans la dynamique de la mort.

Faut-il souligner que la flamme allongée est rêvée par quelques imaginations comme tirée des deux côtés par l'air et la terre ? Elle est dynamiquement allongée, *l'imagination la voit dans un allongement actif*. Elle est alors une image complexe de l'envolée et de l'arrachement. On aura un léger dessin de cette image dynamisée dans un passage de Cyrano (*Œuvres*, 1741, t. I, p. 400) : « Ainsi dès qu'une plante, une bête ou un homme expirent, leurs âmes montent sans s'éteindre [124] (pour se joindre à la masse des lumières), de même que vous voyez la flamme d'une chandelle y voler en pointe, malgré le suif qui la tient par su pieds. »

Pour un psychisme imaginant bien sensibilisé, le moindre signe, le moindre index désigne un destin. Placer « le Pentagramme la tête en bas », comme s'exprime Victor-Émile Michelet (*L'Amour et la Magie*,

p. 46), c'est vouer son âme au monde inférieur. Victor-Émile Michelet écrit précisément — « Dans les temples de Siva (assimilé par l'écrivain au démon), les flammes des luminaires sont traversées par des plaques de métal horizontales destinées à empêcher la flamme de remonter où elle doit, vers les cieux. »

Devenir léger ou rester pesant, en ce dilemme, certaines imaginations peuvent résumer tous les drames de la destinée humaine. Les plus simples, les plus pauvres images — dès qu'elles se déploient sur l'axe de la verticalité — participent à la fois de l'air et de la terre. Elles sont des symboles essentiels, des symboles naturels, toujours reconnus par l'imagination de la matière et de la force.

IV

Puisque nous savons maintenant que la chute imaginaire est une réalité psychique qui domine ses propres illustrations, qui commande l'ensemble de ses images, nous sommes prêts à comprendre un thème qui n'est pas absolument rare chez les poètes : le thème de la *chute en haut.* Il se présentera parfois *comme* le désir intense d'aller au ciel d'un mouvement qui s'accélère. On l'entendra retentir comme le cri d'une âme impatiente. Suivant notre méthode, ne demandons qu'à un poète nos exemples. Dans le *Psaume du Roi de Beauté,* O. V. de L. Milosz s'écrie : « ... Je voudrais m'endormir sur ce trône du temps ! Tomber de bas en haut dans l'abîme divin. »

Mais il est des cas où ce désir d'être *précipité* en haut donne des images et où le ciel apparaît vraiment comme un *abîme renversé.* Nous nous rappelons que Séraphitüs montrait à l'âme timide les abîmes du ciel bleu, abîmes plus attirants pour une âme vraiment aérienne que les [125] gouffres de la terre pour une âme terrestre. Contre l'abime de la terre, l'âme terrestre veut encore se défendre. La chute dans le ciel n'a pas d'ambigüité. Ce qui s'accélère, c'est alors le bonheur.

Des âmes rares connaissent un vertige qui tourne au bien, alors commence une sorte d'ascension inconditionnée, une conscience d'une légèreté nouvelle. La *transmutation de toutes les valeurs dynamiques* détermine une transmutation de toutes les images. Nous verrons par la

suite des pages où Nietzsche nous montrera que la *profondeur est en haut.* De telles images ne peuvent être produites par la vue seule ; elles sont des projections de l'imagination dynamique. Dans une âme où le bien s'accentue, où les certitudes du bien accroissent la confiance, la *hauteur* prend une richesse telle qu'elle accepte toutes les métaphores de la profondeur. L'âme élevée est *profondément* bonne. Soudain l'adverbe donne une perspective à l'adjectif. Il adjoint à la qualité une histoire de la qualification. Comme les mots sont riches quand on les lit passionnément !

Les images d'ascension et de chute sont très fréquemment associées dans les poèmes d'O. V. de Milosz ; elles résument tout le manichéisme du poète. Lisons le dialogue de l'homme et du chœur dans *La Confession de Lemuel* (p. 77) :

LE CHOEUR. — Est-ce vrai ? Tu te souviens ? Une arche d'immobilité
Sur l'espace créé...
.....
Les cimes d'or de la méditation.
.....
Et puis c'est le retour — cherche en tes souvenirs
La chute — La Ligne Droite, première.
L'HOMME. — ... Porté par un nuage de voix, je ne sais où ;
Suspendu tout en haut, dans le Rien désiré,
Inaccessible au vol immobile, cruel, muet
Des noirs, vides, féroces espaces.
Et je tombai
Et j'oubliai, puis, tout à coup, me ressouvins.
LE CHOEUR. — (un chuchotement nombreux)
De la vie à la vie, quel chemin !

[126]

Comment vivre de tels poèmes sans participer à la Droite Première, à cette Ligne qui nous dit à la fois le Mal et le Bien, la chute et les cimes d'or de la méditation ? Les grands poètes comme Milosz donnent raison à cette vue d'Albert Béguin (*L'âme romantique et le rêve*, éd. Corti, p. 121) : « Dès ici-bas... l'âme appartient à deux mondes, l'un de la pesanteur, l'autre de la lumière. » Albert Béguin ajoute : « Mais il serait faux de, croire que l'un soit néant, l'autre réalité. » Lumière et pesanteur dans leur rapport correspondent à une sorte de biréalisme de l'imaginaire qui commande toute la vie psychique. Ricarda Ruch rappelle que « Schelling voyait dans la lumière et dans la pesanteur la dualité primordiale de la nature » (p. 85).

V

Mais on peut trouver chez les grands rêveurs de la verticalité des images plus exceptionnelles encore où l'être apparaît comme déployé à la fois dans le destin de la hauteur et dans celui de la profondeur. On aura un exemple de cette étonnante image dans l'œuvre d'un génie du rêve, chez Novalis [59] : « Si l'univers est en quelque sorte un précipité de la nature humaine, le monde des dieux en est la sublimation. » Et Novalis ajoute cette profonde pensée : « Les deux se font *uno actu.* » La sublimation et la cristallisation se font *en un seul acte.* Pas de sublimation sans un dépôt, mais pas non plus de cristallisation sans une vapeur légère qui quitte la matière, sans un esprit qui court au-dessus de la terre [60].

---

59 Novalis, trad. *Fragments inédits*. Hymnes à la nuit, Stock, p. 98.

60 On peut rapprocher de la pensée de Novalis cette stance de Milosz (*Le Cantique de la Connaissance*, in *Confession de Lemuel*, p. 67) : « Noyé dans la béatitude de l'ascension, ébloui par l'œuf solaire, précipité dans la démence de l'éternité noire d'à côté, les membres liés par l'algue des ténèbres, moi je suis toujours dans le même lieu, étant dans le lieu même, le seul situé. » La tonalité alchimique du *Cantique de la Connaissance* indique avec assez de clarté que la séparation du haut et du bas est rêvée *uno actu.*

Mais cette intuition trop près des images alchimiques fait tort à la pensée même du grand *psychologue* del'alchimie qu'est Novalis. Dans les images alchimiques, l'imagination dynamique est trop souvent paralysée par l'imagination matérielle. Les résultats — les sels et les essences — avec leurs rêves matériels font oublier les longs rêves dynamiques de la distillation. Nous pensons plus les choses que les fonctions, et comme dans nos récits de rêve nous contaminons les rêves par de la pensée, il faut une grande fidélité aux rêves pour se souvenir plutôt des *fonctions oniriques* que *des objets oniriques*. Dans le document précédent, donnons donc, comme il convient, la supériorité à l'expression *uno actu*. C'est *uno actu*, c'est dans l'*acte même* vécu dans son unité qu'une imagination dynamique doit pouvoir vivre le double destin humain de la profondeur et de la hauteur, la dialectique du somptueux et de la splendeur. (Qui se trompera sur les orientations verticales différentes du somptueux et de la splendeur ? Quel ignorant en imagination dynamique mettra la somptuosité dans les airs et la splendeur dans la mine ?)

L'imagination dynamique unit les pôles. Elle nous fait comprendre qu'en nous quelque chose s'élève quand quelque action s'approfondit — et qu'inversement quelque chose s'approfondit quand quelque chose s'élève. Nous sommes le trait d'union de la nature et des dieux, ou, pour être plus fidèle à l'imagination pure, nous sommes le plus fort des traits d'union de la terre et de l'air : nous sommes deux matières en un seul acte. Une telle expression, qui nous parait résumer l'expérience onirique novalisienne, n'est compréhensible que si l'on donne la suprématie à l'imagination sur toute autre fonction spirituelle. Alors on s'établit dans *une philosophie de l'imagination* pour laquelle l'imagination est l'être même, l'être producteur de ses images et de ses pensées. L'imagination dynamique prend alors le pas sur l'imagination matérielle. Le mouvement imaginé en se ralentissant crée l'être terrestre, le mouvement imaginé en s'accélérant crée l'être aérien. Mais comme un être essentiellement dynamique doit rester dans l'immanence de son mouvement, il ne peut pas connaître de mouvement qui s'arrête totalement ni qui s'accélère au-delà de toute limite : la terre et l'air sont pour l'être dynamisé indissolublement liés.

[128]

On comprend alors que Novalis ait pu parfois décrire la pesanteur comme un lien qui doit « empêcher la fuite vers le ciel ». Pour lui, le monde est une beauté née des eaux suivant les conceptions du « neptunisme » si souvent méditées par les poètes du siècle. C'est un château « antique et merveilleux ; il est tombé du fond des océans profonds, et s'est dressé inébranlable jusqu'à ce jour ; pour empêcher la fuite vers le ciel, un lien invisible emprisonne à l'intérieur les sujets du royaume ».

Les *sujets du royaume*, ce sont les minéraux tels que les rêve l'imagination matérielle. Ainsi dans le cristal, grâce à un lien invisible, les couleurs du ciel sont maintenues sur la terre. Vous pouvez rêver « aériennement » le bleu du saphir comme si la pierre concentrait l'azur du ciel ; vous pouvez rêver « aériennement » le feu de la topaze comme si elle sympathisait avec le soleil couchant. Vous pouvez aussi rêver « terrestrement » le bleu du ciel en imaginant que vous le condensez dans le creux de votre main, solidifié en saphir. Sur les cristaux, sur les pierres précieuses, les deux imaginations terrestres et aériennes viennent s'unir, du moins elles sont là toutes deux en puissance attendant l'âme exaltée, ou l'âme recueillie qui leur donnera un dynamisme imaginaire. Nous reviendrons sur ce problème quand nous pourrons étudier dans un autre ouvrage *la contemplation des cristaux* ; en cette fin de chapitre où nous devions réunir les éléments d'une dynamique de l'imagination, nous avons voulu faire pressentir la double possibilité de rêver en tombant et de rêver en *montant*. Sur un même cristal prennent donc naissance deux directions du rêve vertical, les rêves de profondeur et les rêves d'exaltation — la terre et l'air. Grande est l'âme qui les maintient, comme tout objet imaginaire, dans leur juste verticale, dans leur puissance de verticalité, *uno actu.*

Parfois un léger déséquilibre, une légère désharmonie rompt la réalité de notre être imaginaire — nous nous évaporons ou nous nous condensons — nous rêvons ou nous pensons. Puissions-nous toujours imaginer !

[129]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre IV

LES TRAVAUX DE ROBERT DESOILLE

« Et si tu avais bien ouvert les yeux sur ce seul mot : s'éleva... »

DANTE.

I

Retour à la table des matières

Depuis plus de vingt ans, Robert Desoille a travaillé à une psychologie du rêve éveillé, ou plus exactement à une méthodologie de la *rêverie dirigée* qui constitue une véritable propédeutique à la *Psychologie ascensionnelle*. Au fond, la méthode de Robert Desoille est moins une enquête qu'une technique médicale psychiatrique. Par la rêverie ascensionnelle, elle vise à donner une issue à des psychismes bloqués, à donner un destin heureux à des sentiments confus et inefficaces. Cette méthode a été mise en œuvre dans plusieurs cliniques de la Suisse. Elle est, croyons-nous, susceptible de devenir un des procédés les plus efficaces de cette *Psychagogie* dont un des animateurs principaux est Charles Baudouin. Les travaux de Robert Desoille ont été accueillis dans la revue genevoise : *Action et Pensée*. Ils ont fait

l'objet d'un livre : Exploration de l'affectivité subconsciente *par la méthode du rêve éveillé. Sublimation et acquisitions psychologiques* [61]. Nous voudrions souligner les thèses importantes de ce livre en profitant d'ailleurs de toutes les occasions pour rapprocher des observations de Robert Desoille nos thèses personnelles sur la métaphysique de l'imagination.

L'essence de la méthode de Desoille consiste à déterminer [130] chez le sujet rêvant une habitude de l’onirisme d'ascension. Elle conduit à grouper des images claires qui sont propres à donner un mouvement à des images « inconscientes » et à fortifier l'axe d'une *sublimation* à laquelle peu à peu on donne la conscience d'elle-même. L'être éduqué par la méthode de Desoille découvre progressivement la verticale de l'imagination aérienne. Il se rend compte qu'elle est une *ligne de vie*. Nous croyons, pour notre part, que les *lignes imaginaires* sont les vraies lignes de vie, celles qui se brisent le plus difficilement. Imagination et Volonté sont deux aspects d'une même force profonde. Sait vouloir, celui qui sait imaginer. À l'imagination qui éclaire le vouloir s'unit une volonté d'imaginer, de vivre ce qu'on imagine. Dans le détail même, en présentant des images en bon ordre, on détermine donc des actions cohérentes. En suivant les lignes d'images proposées par Desoille, le sujet prend l'habitude d'une sublimation claire, heureuse, agile. Le *rêve éveillé*, ainsi conduit, parvient à utiliser des forces oniriques en agitations désordonnées, et parfois névrosantes, au profit d'une vie consciente qui sait enfin persévérer dans ses actes et dans ses sentiments — parce, qu'elle persévère dans ses images. On ne trahit pas la pensée de Desoille en disant que, dans sa méthode, il y a transformation d'une énergie onirique en énergie morale, dans les termes mêmes où une chaleur confuse est transformée en mouvement. Les moralistes aiment à nous parler de l'invention en morale, comme si la vie morale était l'œuvre de l’intelligence ! Qu'on nous parle plutôt de la puissance primitive : l'*imagination morale*. C'est l'imagination qui doit nous donner la ligne des belles images le long de laquelle courra le schème dynamique qu'est l'héroïsme. L'exemple, c'est la causalité même en morale. Mais plus profond encore que les exemples fournis par les hommes est l'exemple fourni par la nature. La cause exemplaire peut devenir une cause substantielle quand l'être humain

61 Édité par d'Artrey, Paris, 1938.

s'imagine d'accord avec les forces du monde. Celui qui tâchera d'égaler sa vie à son imagination sentira en soi une noblesse croître en rêvant à la substance qui monte, en vivant l'élément aérien dans son *ascension*. On le voit, nous n'aurons aucune peine à interpréter les thèses de Robert [131] Desoille dans le sens de notre métaphysique de l'imagination aérienne.

II

À l'être bloqué dans un complexe inconscient, la méthode de Desoille n'apporte pas seulement le moyen d'un « déblocage » comme le fait la psychanalyse classique ; elle offre une mise en marche. Alors que la psychanalyse classique se borne à dénouer des complexes « en actualisant une émotion ancienne » sans jamais donner un programme à des sentiments qui s'étaient pourtant révélés frustes et mal adaptés, la psychanalyse de Desoille réalise au maximum la sublimation, en préparant des chemins d'ascension pour la sublimation, « en faisant vivre au sujet des sentiments nouveaux », types mômes de la moralisation de l'affectivité (p. 55). La psychanalyse classique analyse des troubles dans la formation primitive de la personnalité. Elle doit réduire ce qui, dans le passé, s'est cristallisé autour d'un désir insatisfait. La psychanalyse de Desoille — qui serait plus justement appelée une psychosynthèse — essaie surtout de déterminer les conditions de synthèse pour une formation nouvelle de la personnalité. La nouveauté sentimentale qui vient s'ajouter à la personnalité, nouveauté qui est, à nos yeux, la fonction propre de l'imagination, rectifiera souvent d'elle-même un passé mal fait. Naturellement, Robert Desoille se rend compte que le psychiatre et l'éducateur devraient *déblayer* tout ce qui entrave l'avenir psychique d'un être — et, à cet égard, la tâche de la psychanalyse reste utile [62] —, mais il convient de *proposer le plus tôt possible* des formes d'avenir à l'être qu'on vient de libérer du poids

---

62 Dans un livre qui paraîtra très prochainement, Robert Desoille donne des relations complètes de rêves éveillés dirigés faits par des malades traités, pratiquement sans psychanalyse, en rétablissant simplement « la fonction de sublimation ».

d'un lourd passé. Souvent même — ayant scrupule à inviter le sujet aux confidences *pénibles* — Desoille commence directement en proposant ses images d'ascension, ses images d'avenir. Sans cette suggestion rapide ou même immédiate [132] d'un avenir d'expansion, l'être qui a longtemps souffert de ses fautes et de ses erreurs peut être repris par sa souffrance et continuer sa vie en désarroi. Il était avant la cure, psychanalytique une âme *lourde.* On ne devient pas du jour au lendemain une âme *légère. Si* le plaisir est naturel et facile, il faut apprendre le bonheur ; il faut prendre conscience de toutes les valeurs d'allègement du bonheur.

Qu'un si beau programme se développe, au cours du livre de Desoille, en des leçons très simples, en des exercices qui se présentent — intellectuellement — sous un aspect d'extrême facilité, voilà sans doute ce qui détourne les philosophes d'un tel ouvrage. Mais ce qui est facile dans le règne des concepts ne l'est pas nécessairement dans le règne des actions, encore moins dans le règne de l'imagination. N'imagine pas qui veut ! Il ne s'agit pas d'imaginer n'importe quoi. La révolution euphorique se trouve au contraire devant cette tâche difficile qu'est l'*unité d'imagination.* Pour gagner cette unité d'imagination, pour avoir le schème dynamique directeur du bonheur, il faut donc revenir à l'un des grands principes de l'imagination matérielle. Ce n'est pas là une condition suffisante du bonheur, mais c'est une condition nécessaire. L'on ne peut être heureux avec une *imagination divisée.* La sublimation — tâche positive de l'imagination — ne peut être occasionnelle, hétéroclite, scintillante. Un principe de calme doit venir auréoler toutes les passions, même les passions de la force.

III

Suivons, dans sa simplicité apparente, la méthode de Robert Desoille.

Débarrassez-vous de vos soucis, tel sera sans doute le premier conseil qu'un psychiatre donnera à une âme qui s'agite. Desoille ne se servira pas de cette formule abstraite. À cette abstraction ultra simple, il opposera une imagination ultra simple : balayez vos soucis. Mais ne restez pas sous l'empire des mots, vivez les gestes, voyez les images,

poursuivez la vie de l'image. Il faudra donc donner à l'imagination « la conduite du balai ». [133] Devenez l'*homo faber* qu'est ce pauvre balayeur devant une bien monotone besogne ! Vous allez peu à peu participer à ses rêves, à sa rêverie rythmée. Qu'avez-vous à balayer ? Sont-ce des soucis ou des scrupules ? Dans les deux cas vous ne donnerez pas tout à fait le même coup de balai. De l'un à l'autre, vous sentez en action la dialectique de la minutie et de la décision. Mais ce qui alentit votre âme, ce sont peut-être simplement les roses d'un amour fané ? Alors travaillez d'un geste lent, prenez conscience du rêve fini. Comme votre mélancolie finissante finit bien ! Comme votre passé passe bien ! Bientôt vous allez respirer, la tâche finie, l'âme recueillie, tranquille, un peu claire, un peu vide, un peu libres [63] !

Cette petite, toute petite psychanalyse imagée délègue aux images la tâche du terrible psychanalyste. Que « chacun balaie devant son aire » et nous n'aurons plus besoin d'une aide *indiscrète*. Les images anonymes ont ici la charge de nous guérir de nos images personnelles. L'image guérit l'image, la rêverie guérit le souvenir.

Mais un autre exemple ne sera peut-être pas inutile. Desoille emploie également avec succès « la conduite du chiffonnier ». Elle est plus analytique que la « conduite du balayeur ». Elle est à recommander pour se débarrasser de soucis un peu plus conscients que les mille soucis informes, que les mille ennuis informulés, informulables qu'on se contente de « balayer ». Au sujet préoccupé par un souci défini, Desoille conseille de le mettre avec tous les autres, dans la besace du chiffonnier, dans la poche *derrière le dos*, d'accord en somme avec le geste, si expressif et si efficace, d'une main qui rejette derrière le dos ce qu'on se décide à mépriser.

On objectera encore que le *geste* est vaine simagrée, que l'être se libère dans une région plus intime, plus secrète. Mais on oublie que nous sommes en présence de psychismes qui ne se décident pas à se décider, qui sont sourds aux objurgations claires. Nous ne pouvons agir sur eux qu'en partant du comportement imagé. [134] Nous leur

---

63 Nietzsche, ce maître de l'imagerie en morale a écrit (*Le gai savoir*, p. 396) :

> Permettez ! Je vais vous donner un coup de main —
> J'ai appris à me servir de l'éponge et du balai
> Comme critique et comme homme de peine.

donnons les gestes de la libération, confiants précisément en le caractère agglomérant d'une psychologie d'un comportement formé dans la convenance d'images élémentaires.

Restera évidemment à considérer l'alternative : geste feint et geste imaginé. Si le sujet, maître de sa résistance à la psychanalyse, se borne à *feindre* les gestes suggérés, la méthode de Desoille restera inefficace. Par la feinte, le sujet s'installe dans un état d'esprit intellectuel, prêt à la critique, à la polémique. Il n'en sera pas de même si le sujet imagine vraiment dans l'unité de son âme, s'il imagine sincèrement — ce qui est un pléonasme, car que serait une imagination sans sincérité ? L'imagination se désigne comme une activité directe, immédiate, unitaire. C'est la faculté où l'être psychique a le plus d'unité et surtout où il tient vraiment le principe de son unité. En particulier l'imagination domine la vie sentimentale. Nous croyons, pour notre part, que la vie sentimentale a une véritable faim d'images. Un sentiment est animé par un groupe d'images sentimentales, ces images sont normatives, elles veulent fonder une vie morale. Il est toujours bienfaisant d'offrir « des images » à un cœur appauvri.

La méthode que Desoille pratique depuis vingt ans confirme la puissance des « conduites imagées ». Nous pourrions nous-même apporter bien des exemples du caractère moralisateur de certaines actions physiques très simples, très vulgaires. Nous pourrions montrer que les outils, qui ne sont pas des objets solidifiés, mais des gestes bien ordonnés, évoquent des rêveries spécifiques, presque toujours salutaires, énergétiques, des rêveries de travail. À eux s'attachent des « verbes », des paroles bien liées, des poèmes d'énergie : une théorie de l'*homo faber* peut s'étendre au règne de la poésie — de la poésie heureuse, toujours heureuse. En faire une théorie de l'intelligence et de l'utilité, c'est ne prendre qu'un côté des choses. Le travail est une source de rêveries indéfinies autant qu'une source de connaissances. L'outil — le bel et bon outil — est une « image dynamique ». On peut s'en servir aussi bien dans l'ordre de l'imagination que dans l'ordre de la puissance. Dans le travail, autant que dans le loisir, se développe l'épopée des rêves.

[135]

IV

Le fait de proposer des images de liberté plutôt que des conseils à la libre imagination du sujet correspond encore à un principe que nous devons souligner : Desoille écarte la *suggestion hypnotique.* Et ce faisant, il est d'accord avec le principe fondamental de sa méthode. En effet, il s'agit de provoquer une sublimation autonome qui soit une véritable éducation de l'imagination. Il faut donc écarter l'hypnotisme qui s'accompagne le plus souvent d'amnésie et qui, de ce fait, ne saurait être *éducatif.* Et là éclate encore une divergence de la psychanalyse classique et de la psychosynthèse de Desoille. La méthode de Desoille est essentiellement une sublimation claire, consciente et *active.* Dans la mise au repos de l'âme du sujet, Desoille réclame sans doute une attitude passive pour que le sujet ne se détourne pas de l'image initiale si simple qui va lui être présentée. Mais Desoille souligne bien que cette attention passive n'a rien de commun avec l'état de *crédulité de l'hypnose* (p. 37), « état incompatible avec la conservation d'un esprit sain ».

Quand l'esprit a été ainsi un peu préparé à la liberté, quand on l'a déchargé un peu de ses soucis *terrestres*, on peut commencer l'exercice d'ascension imaginaire.

Desoille suggère alors au sujet de s'imaginer montant un *chemin en pente douce,* chemin bien uni, sans abîme, sans vertige. Peut-être pourrait-on ici s'aider doucement du rythme de la marche en sentant la dialectique du passé et de l'avenir bien marquée par Crevel (*Mon corps et moi*, p. 78) : « L'un de mes pieds s'appelle passé, l'autre futur. » Mais nous ajoutons cette note avec hésitation, car nous n'avons pu encore bien réunir les notions de rythme et les notions de montée. Il semble cependant que le rêve amortisse la saccade des pas imaginaires. Il n'a parfois aucune peine à rythmer *doucement* sa marche. Il réalise cette merveille que tout rêveur aérien reconnaîtra, d'un rythme incorporé à une continuité. Il semble, qu'une respiration heureuse s'inscrive dans un destin ascensionnel.

Mais quoi qu'il en soit de cette assimilation possible [136] de la marche montante et de la marche rythmée, l'aspiration vers les sommets ne prend sa vraie valeur imaginaire que dans une ascension qui quitte la terre. Robert Desoille a tout un jeu d'images à proposer suivant l'état psychique du rêveur éveillé. Les cimes, les arbres, les images, les oiseaux sont autant d'*images inductrices* [64]. En les offrant au sujet en bon ordre, au bon moment, au bon endroit, Desoille détermine une montée régulière qui s'infléchit en essor, s'étale en expansion. Le destin aérien remplace peu à peu la vie terrestre dans l'imagination du sujet. Le sujet éprouve alors le bénéfice de la vie *imaginaire aérienne. Les lourds soucis sont oubliés*, mieux, ils sont remplacés par une sorte d'état espérant, une sorte de capacité de « sublimer » la vie quotidienne.

Parfois le psychologue dirigeant se rend compte que l'imagination dynamique du sujet se coince à certains carrefours d'images : c'est que les images suggérées ont perdu la ligne des images vécues par le sujet. Desoille demande alors au sujet d'imaginer une rotation sur lui-même (p. 40). Dans cette *solitude dynamique* qu'est une rotation imaginaire, l'être a des chances de retrouver la liberté aérienne. Il continuera ensuite de lui-même son ascension imaginaire [65].

Ajoutons qu'après chaque exercice de vol imaginaire — après chaque heure de vol —, Desoille suggère, avec une *grande science des réalités psychiques pondérales*, une descente ménagée qui doit, sans trouble, sans vertige, sans drame, sans chute, remettre le rêveur sur la terre. Cet atterrissage doit replacer l'être-volant sur un plan un peu plus élevé que le plan de départ, de façon qu'à l'inverse de Thomas de Quincey le rêveur garde longtemps l'impression qu'il n'est pas tout à fait (c descendu », qu'il continue de vivre dans la vie commune sur les hauteurs du vol aérien.

---

64 Un psychisme aérien verra se multiplier les images, inductrice de vol. Comme dit le poète :

> Je sais qu'il est une aile au cœur caché des choses.
>
> (Guy Lavaud, *Poétique du ciel*.)

65 La pirouette est une rupture sociale. — Dans la valse, le couple s'isole de tout un monde. Au temps de Descartes, la girouette s'appelait pirouette.

À quelques semaines de là a lieu une autre séance. [137] Peu à peu le sujet est entraîné à un type de rêverie qui lui donne le bien-être psychique de l'aérien. Les cures de Desoille ne surprendront pas ceux qui connaissent dans leur sommeil le caractère salutaire du vol onirique.

V

En vue de simplifier notre exposé, nous avons laissé de côté un caractère du rêve ascensionnel dirigé sur lequel nous voulons maintenant insister.

En effet, la méthode de Robert Desoille fait état d'une sorte d'ascension colorée dans les termes mêmes où l'on a parlé d'une *audition colorée.* Il semble qu'un azur, parfois une couleur d'or, apparaissent sur les sommets où le rêve, nous élève. Souvent, de lui-même, sans aucune suggestion, en vivant l'ascension imaginaire, le rêveur accède à un milieu lumineux où il perçoit la lumière dans un aspect substantiel. L'air lumineux, et la lumière aérienne dans un jeu du substantif à l'adjectif, trouve l'unité d'une matière. Le rêveur a l'impression de baigner dans une lumière portante. Il réalise la synthèse de la légèreté et de la clarté. Il a conscience d'être libéré à la fois du poids et de l'obscurité de la chair. On trouverait dans certains rêves la possibilité de classer les ascensions dans l'air azuré et les ascensions dans l'air doré. Plus exactement, il faudrait distinguer les ascensions en or et bleu et les ascensions en bleu et or, suivant le devenir coloré des rêves. Dans tous les cas, la couleur est volumétrique, le bonheur pénètre l'être entier.

Il faut remarquer que l'imagination des formes et des couleurs ne peut donner cette impression de bonheur volumétrique. On ne peut l'atteindre qu'*en joignant aux formes et aux couleurs les sensations cénesthésiques* qui sont sous la dépendance totale de l'imagination matérielle et de l'imagination dynamique.

Bien entendu, quand les yeux du rêveur dirigé ne se dessillent pas d'eux-mêmes, le *guide* peut proposer une lumière azurée, une lumière dorée, une lumière de l'aube et des hauteurs. La lumière est alors une des images inductrices, au même titre que l'oiseau ou la colline.

[138]

Nous sommes à la source de cette lumière *imaginaire*, de cette lumière née en nous-mêmes, dans la méditation de notre être quand il se dégage de ses misères. Au lieu de l'*esprit éclairé* prend naissance l'*âme éclairante*. Les métaphores s'agglomèrent pour donner des réalités spirituelles. Vivant pleinement dans le règne des images, on comprend alors des pages comme celles de Jacob Boehme (*Des trois principes de l'essence divine ou de l'éternel engendrement sans origine*, trad. du philosophe inconnu 1802 I, p. 43) : « Mais maintenant réfléchis d'où vient la teinture dans laquelle la noble vie s'élève de façon que d'astringente, d'amère et d'ignée, elle devient douce ? Tu n'en trouveras pas d'autres causes que la lumière. Mais d'où vient la lumière pour briller ainsi dans un corps ténébreux ? veux-tu dire de l'éclat du soleil ? mais qu'est-ce qui brille donc dans la nuit, et t'amène tes pensées et ton intelligence, de façon que tu vois avec les yeux fermés et que tu sais ce que tu fais. » Ce *corps* de lumière ne vient pas d'un corps extérieur. Il naît au centre même de notre imagination rêvante. C'est pourquoi il est une lumière *naissante*, une lumière d'aurore où s'unissent du bleu, du rose et de l'or. Rien de cru. Rien de vif. Quelque chose à la fois — belle synthèse — de rond et de diaphane, de l'albâtre dilué qu'éclairerait un soleil ! En l'être rêvant, en pourrait peut-être trouver le sens premier d'une notion boehmienne : on y sentirait, en effet, la lumière s'*originiser*. On y trouverait au moins l'origine de l'idéalisme boehmien. Pour lire Boehme, il faut toujours se placer à l'origine subjective des métaphores, avant le mot objectif (I, p. 70) : « Et si nous réfléchissons et que nous pensons à l'origine des quatre éléments, nous trouvons, nous voyons et nous sentons clairement en nous-mêmes cette origine... Car cette origine est aussi bien reconnaissable dans l'homme que dans la profondeur de ce monde, quoiqu'il paraisse très étonnant à un homme sans lumière qu'il puisse parler de l'origine de l'air, du feu, de l'eau, de la terre... » — Un mot aussi général, un concept aussi abstrait que celui de lumière vient recevoir dans l'adhésion passionnée de l'imagination un sens concret intime, une *origine subjective.*

Cette lumière globale enrobe peu à peu et dissout les [139] objets ; elle fait perdre aux contours leurs lignes précises, elle efface le pitto-

resque au profit de la splendeur. Concurremment, elle débarrasse le rêve de tous « ces bibelots psychologiques » dont parle le poète [66]. Elle donne ainsi une tranquille unité à l'être contemplatif. C'est dans cette lumière, sur cers hauteurs, avec la conscience de l'être aérien que se constitue cette *physique* de *la sérénité* qui nous paraît caractériser l'œuvre de Robert Desoille [67]. L'*élévation* de l'âme va de pair avec sa sérénité. Dans la lumière et dans l'élévation se forme une unité dynamique. On pourrait sentir, par contraste, cette unité poétique en méditant l'image dynamique inverse : « l'abîme est de l'ombre agitée » (Elémir Bourges, *La Nef*, p. 276).

VI

Dans les derniers chapitres de son livre, Desoille a abordé, avec la plus grande prudence, l'examen des phénomènes de télépathie et de lecture de pensées. Si deux psychismes pouvaient ensemble vivre une ascension imaginaire, ils seraient peut-être sensibilisés pour une transmission des images et des idées. Il semble qu'en se plaçant dans l'axe de vie de l'imagination aérienne, qu'en acceptant la filiation *linéaire* des images que donne le mouvement vertical ascensionnel, on gagne une, double raison de communion : la lecture de pensée se fait dans le calme, et elle se fait sur le chemin de l'extase dans un devenir de, sublimation. Cette transmission de pensée, dit Desoille (p. 189), « n'est pas le résultat d'une volonté qui se tend, mais d'une représentation intérieure de la pensée, sous forme d'image visuelle (le plus souvent), qui doit être très bien formée et sur laquelle le transmetteur doit concentrer son attention sans *aucune distraction*, tout en vivant, si possible, un certain état affectif ». Si l'*imagination* est vraiment la puissance formatrice des pensées humaines, on comprendra aisément que la transmission des pensées ne [140] puisse se faire qu'entre deux imaginations déjà *accordées*. L'imagination ascensionnelle détermine un des accords les plus simples, les plus réguliers, les plus durables.

---

66 Cf. Jules Laforgue, *Lettres à une ami*, p. 152.

67 On pourra comparer cette construction physiognomonique de la sérénité aux remarques de Stilling, *Heimweh*, p. 507.

On s'explique donc qu'elle favorise la « transmission de pensée. ». Pour donner une preuve de cette transmission de pensée, Desoille a appliqué la méthode d'approche qui est la seule convenable dans l'état d'incertitude où nous sommes devant de tels phénomènes : il a étudié la probabilité des rencontres d'une même pensée par deux esprits différents. Or, il découle de ses nombreuses expériences que cette probabilité est considérablement augmentée si les deux esprits veulent bien *se préparer* à la transmission de pensée par un entraînement à l'ascension imaginaire (voir, en particulier, les tableaux comparatifs, pp. 192 et 193, *loc. cit*.). Comme les pensées devinées n'ont aucun rapport avec les images d'ascension — elles peuvent être simplement le choix d'une carte à jouer parmi huit cartes —, Robert Desoille est amené à penser que l'induction du mouvement imaginaire est d'une véritable réalité.

Avant Robert Desoille, E. Caslant a proposé une méthode semblable qui doit favoriser des expériences de télépathie et de voyance. En de nombreuses pages du livre de M. E. Caslant *(Méthode de développement des facultés supra-normales*, 3e éd., 1937), on trouvera une connaissance très approfondie du rôle de l'imagination, un art réel pour maintenir l'image dans son unité, pour l'éveiller par de légers contrastes quand elle prend quelque torpeur (cf., p. 132). On n'a pas de peine à prévoir qu'une conscience assez affinée au niveau des images se trouve sensibilisée à des impressions et des expériences que la vie commune nous fait négliger.

Mais comme nous n'avons fait personnellement aucune expérience, nous voulons nous borner à ces courtes explications sur cette partie des thèses de Desoille et de Caslant. Ces expériences débordent notre sujet qui reste une enquête sur les songes et les poèmes.

C'est dans ce dernier sens que nous voudrions contribuer à étendre un peu la méthode de Desoille. Il nous paraît que le rêve ascensionnel devrait nous rendre plus sensible la poésie aérienne. Nous sommes personnellement toujours très étonné devant le mépris qui atteint [141] la poésie expansive, la poésie, trop songeuse, un peu vague et fuyante, et qui déserte les spectacles de la terre. Nous croyons que l'on pourrait davantage bénéficier de la mystique poétique, et d'abord en constituer toutes les espèces. Ainsi M. Pommier dans des ouvrages d'une très grande densité de pensée, a pu définir la mystique de Baudelaire et la mystique de Proust. À propos d'une psychologie aussi so-

ciale, aussi mondaine que celle de Proust, M. Pommier a trouvé les éléments d'une *tension spirituelle* si spéciale qu'on peut parler d'une *mystique de la tension.*

Mais on pourrait aussi concevoir certains états d'âme poétiques qui manifestent une *mystique de la détente*. Pour caractériser l'état ethéréen gagné dans certaines ascensions imaginaires, nous oserions parler d'une *tension de la détente,* d'une détente gagnée par une attention vigilante à nous préserver de tout ce qui peut nous écarter d'un bienheureux *état aérien.*

VII

De cet *état aérien,* de cette *détente aérienne*, de ce *dynamisme aérien*, un grand poète va nous en révéler la grandeur, et par là l'éminente réalité. Qu'on relise les cinq dernières pages de l'*Épître à Storge*, de O. V. de Milosz : « Le quatorze décembre mil neuf cent quatorze, vers onze heures du soir, au milieu d'un état parfait de veille, ma prière dite et mon verset quotidien de la Bible médité, je sentis tout à coup, sans ombre d'étonnement, un changement des plus inattendus s'effectuer par tout mon corps. Je constatai tout d'abord qu'un pouvoir jusqu'à ce jour-là inconnu, de m'élever librement à travers l'espace, m'était accordé ; et l'instant d'après, je me trouvais près du sommet d'une puissante montagne enveloppée de brumes bleuâtres, d'une ténuité et d'une douceur indicibles. La peine de m'élever par mon mouvement propre me fut, de ce moment, épargnée ; car la montagne, arrachant à la terre ses racines, me porta rapidement vers des hauteurs inimaginables, vers des régions nébuleuses, muettes et sillonnées d'immenses éclairs... » (*Ars Magna*, p. 28.) Ainsi cette imagination [142] dynamique est si puissante qu'é4le se traduit en un *cosmos de l'élévation*, un monde se forme en s'élevant. Milosz a médité, dans le règne de l'imagination, la physique de la relativité. Il illustre une sorte d'*imagination généralisée* dans le style où l'on parle d'une *relativité généralisée*. Pour lui, il y a image quand il y a transformation de l'imaginant. Au niveau de l'image vécue, la relativité du sujet et de l'objet est totale. Les distinguer c'est méconnaître l'unité de l'imagination, c'est abandonner le privilège de la poésie vécue. Quand le sentiment d'élévation sera à Son comble,

l'univers aura la paix des sommets (p. 29) : Il Alors une immobilité parfaite, une immobilité absolue frappa soleil et nuages, me procurant la sensation inexprimable d'un accomplissement suprême, d'un apaisement définitif, d'un arrêt complet de toute opération mentale, d'une réalisation surhumaine du dernier Rythme. »

La même relativité imaginaire unit indissolublement la couronne solaire et l'auréole du rêveur. En montant dans la nuée vers ce monde du repos lumineux, Milosz a connu l'impression d'un front qui conquiert sa lumière, qui atteint au « lieu absolu de l'Affirmation » (p. 37). Il Au-dessus du sommet du crâne, un peu vers l'arrière, apparut alors une lueur comme d'un flambeau reflété par une eau dormante ou un miroir ancien » (p. 29). Ces lueurs naissantes se mêleront bientôt à l'aurore du ciel. Il y aura, dans cette lumière, relativité parfaite entre le rêveur et l'univers. « Écoute, mon enfant, je ne me lasserai point de le redire : tout l'univers court en toi, éclairant de son auréole admirable la tête de l'omniprésent » (p. 40).

VIII

Nous voulons insister, pour finir, sur le rôle de la *sublimation provoquée* dans les recherches de Desoille. Desoille pratique la psychanalyse *après* avoir induit la sublimation consciente. Loin de considérer la sublimation comme une illusion qui couvre et qui compense un instinct désavoué, une passion leurrée, il montre que cette sublimation est l'issue normale, heureuse, désirable, [143] vers une vie nouvelle. C'est surtout une âme déjà éclairée par la sublimation provoquée qu'il va analyser, cette psychanalyse seconde ayant pour fonction de fortifier la conscience de la sublimation. « Il nous a toujours paru, dit-il (p. 177), qu'il y a un avantage certain, lorsque c'est possible, à attendre que les images du sujet soient déjà suffisamment sublimées avant de commencer une analyse profonde. » N'est-ce pas seulement quand la sublimation tire un peu sur ses attaches dans l'inconscient qu'on peut espérer rompre le fil qui nous arrête dans la voie heureuse d'une sublimation franchement libératrice (p. 179) ? « Ce sera plus tard, après avoir obtenu du sujet une image suffisamment sublimée, que, sans modifier son état affectif, nous lui ferons évoquer le rêve ou l'image

laissée d'abord de côté en lui demandant de roi superposer, ou, plutôt de l'intégrer, dans l'image liée à son état affectif du moment. » La méthode de Desoille revient donc à intégrer la sublimation dans la vie psychique normale. Cette intégration est facilitée par les images de l'imagination aérienne. Les correspondances shelleyennes reçoivent ici un sens psychologique profond. L’âme s'y constitue. Au calme préalable fait place un calme conscient de soi, le *calme des hauteurs*, le calme d'où l'on voit « de haut » les agitations d'en bas. En nous naîtra l'orgueil de notre moralité, l'orgueil de notre sublimation, l'orgueil de notre histoire (cf. p. 179). C'est alors qu'on peut demander au sujet de laisser surgir spontanément ses souvenirs. Ces souvenirs ont maintenant plus de chances d'être liés, de révéler leur causalité, puisque le rêveur éveillé est en quelque sorte au sommet de sa vie. La vie passée peut alors être jugée d'un point de vue nouveau, autant dire, avec une nuance d'absolu : l'être peut se juger. Souvent le sujet se rend compte qu'il vient d'acquérir une connaissance nouvelle> une lucidité psychologique (cf. p. 187, renvoi aux *Acquisitions psychologiques* de Pierre Janet).

Mais les psychologues voudront comprendre alors qu'il s'agit d'*imaginer*. On leur demande d'expérimenter la puissance de l'imagination, la toute puissance de la sublimation achevée, voulue, multipliée en toutes ses « correspondances ». Dans la vie intellectuelle, loin de [144] *vivre* l'être imaginant, ne refoule-t-on pas ses sublimations ? On se moque des images naïvement brillantes. Rendre brillante une image, c'est au gré de certains lui donner du clinquant. Aussi quand Desoille suggère au rêveur éveillé de remplacer l'image d'un pot de terre par celle d'un vase de cristal ou d'albâtre, on refusera de croire — sans faire la moindre expérience — en l'efficacité directe de cette sublimation.

Et pourtant, ces *images améliorées* correspondent bien à une activité spirituelle positive puisque nous les trouvons fréquemment dans les poèmes. Quelle mutilation, quel arrêt de croissance ne ferait-on pas subir à un psychisme comme celui de Shelley en lui interdisant le cristal ou l’albâtre ! Induire dans une âme inerte une image qui est si vivante dans l'Arne d'un poète, n'est-ce pas remettre en vie une sublimation refoulée, n'est-ce pas donner une vie à des forces poétiques qui s'ignorent, qui se cherchent ?

Si l'on pouvait ordonner ces forces poétiques trop dispersées, peut-être pourrait-on voir à l'œuvre, au lieu d'une télépathie qui se cherche dans les devinettes de la pensée, une télépoésie qui serait alors la divination des images. Pour mettre cette télépoésie en action, il faudrait d'abord rendre à l'imagination sa place prépondérante dans une philosophie du repos. Autrement dit, il faudrait mettre au repos la pensée active et utilitaire, la pensée descriptive. Il faudrait comprendre que l'état de repos, c'est l'*état de songe* que Makhali Phal désigne très justement comme un état fondamental du psychisme [68]. Une classification par l'imagination matérielle et l'imagination dynamique permettrait de réunir des états de songes plus unifiés. À partir de ces états de songes désignés par l'eau, la terre, l'air ou le feu, on pourrait espérer une *télépoésie* plus régulière que les poèmes en commun formés sur une image occasionnelle. L'imagination serait, en quelque manière, animée dans sa *production* d'images. Un *sur-moi* imaginatif se formerait, dans une perspective d'attraction. Au lieu d'un sur-moi qui s'impose, on sentirait en action un sur-moi qui invite aux compositions. Mais le problème du poème [145] en commun ne reçoit pas tout l'intérêt qu'il mérite. Le bel article de Gabriel Audisio et de Camille Schuwer [69] n'a pas été discuté, les efforts des surréalistes dans ce sens ne sont guère mieux connus. Le même problème se poserait d'ailleurs entre le poète et son lecteur. La lecture de poèmes devrait être une activité télépoétique. Hugo von Hofmannsthal a noté la « productivité positive » qui doit associer le lecteur à l'œuvre littéraire (*Écrits en prose*, trad., p. 91) : « Quand s'éveille mystérieusement la productivité positive, en un jour qui n'est pas comme les autres jours, sous un vent et un soleil qui ne ressemblent pas au vent et au soleil coutumiers, le personnage oblige l'acteur à le jouer ; celui-ci ne fait point acte de volonté, il obéit à un commandement : « Aujourd'hui tu me liras et je vivrai en toi. » Déjà, ce commandement est sensible dans une image productive. Cette image heureuse, le lecteur se trouve obligé de la *jouer*, de la *vivre* dans le sens de l'*imagination active* qui lui a donné la vie. De telles images sont les schèmes de la vie inductive, de la vie induite. L'écrivain qui a le génie de l'imagination est alors un sur-moi positif pour le lecteur. Le *sur-moi* de l'imagination esthétique, si on le

68 Makhali Phal, *Narayana*, *passim*.

69 Gabriel Audisio et Camille Schuwer, *La Revue Nouvelle*, mars 1931, p. 31.

prend en vivant les poèmes, est une force d'orientation dont l'éducation utilitaire et rationnelle ne nous prive que trop. Mais, hélas ! le sur-moi poétique est capté par la critique littéraire. C'est pourquoi il apparaît comme oppresseur. N'est-il pas frappant que la critique littéraire ait fait alliance, presque sans réserve, avec le « réalisme », et qu'elle prenne ombrage devant toute tentative d'idéalisation ? Loin de favoriser la sublimation, le critique — la Terreur de Tarbes —, comme l'a si bien montré Jean Paulhan, l'entrave. Par-delà le refoulement de l'idéal, refoulement qui croit s'appuyer sur une réalité — qui n'est que la réalité du refoulement —, qui croit aussi s'appuyer sur une raison —, qui n'est que le système de refoulement, il faut donc retrouver le sur-moi poétique *positif*, celui qui appelle l’âme à son destin poétique, à son destin aérien, celui des poètes véritables, des Rilke, des Poe, des Baudelaire, des Shelley et des Nietzsche.

[146]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre V

NIETZSCHE ET LE PSYCHISME ASCENSIONNEL

« ... Le lieu où nous sommes, Malchut, est le milieu de la Hauteur. »

(O. V. DE L. Milosz, *Psaume du Roi de Beauté.)*

I

Retour à la table des matières

Aborder par une étude sur l'imagination un penseur comme Nietzsche, c'est, semble-t-il, méconnaître le sens profond de sa doctrine. En effet, la transmutation nietzschéenne des valeurs morales engage l’être entier. Elle correspond très exactement à une transformation de l'énergie vitale. Étudier une telle transmutation par des considérations sur le *dynamisme de l'imaginaire*, c'est prendre l'écho pour la voix, l'effigie pour la pièce. Cependant un examen approfondi de la poétique nietzschéenne, étudiée en ses moyens d'expression, nous a peu à peu convaincu que les images qui animent d'une manière si singulière le style du philosophe avaient leur destin propre. Nous avons même reconnu que certaines images se développaient en une ligne sans retou-

che, avec une rapidité foudroyante. Avec une confiance peut-être excessive en notre thèse de la puissance toute primitive de l'imagination dynamique, nous avons cru voir des exemples où c'est cette rapidité de l'image qui induit, la pensée.

Ainsi, en nous bornant presque exclusivement à l'examen des poésies et de cette œuvre lyrique qu'est : *Ainsi parlait Zarathoustra*, nous croyons pouvoir faire la preuve que, chez Nietzsche, le poète explique en partie [147] le penseur et que Nietzsche est le type même du poète vertical, du *poète des sommets*, du *poète ascensionnel*. Plus exactement, car le génie est une classe formée d'un seul individu, nous montrerons que Nietzsche est un des types spéciaux et des plus nets de l'imagination dynamique. En particulier, en le comparant à Shelley, nous verrons que les évasions vers les sommets peuvent présenter des destins très différents. Deux poètes, comme Shelley et Nietzsche, tout en restant fidèles tous les deux à une dynamique aérienne, représentent — nous le montrerons — deux types opposés.

Justifions d'abord la marque aérienne que nous attribuons à l'imagination de Nietzsche. Et pour cela, avant d'arriver à la démonstration de notre thèse qui exposera la vie et la force singulières des images aériennes dans la poésie de Nietzsche, montrons le caractère secondaire des images de la terre, de l'eau et du feu dans la poétique nietzschéenne.

II

Nietzsche n'est pas un poète de la terre. L'humus, la glaise, les champs ouverts et retournés ne lui donnent pas d'images. Le métal, le minéral, les gemmes que le « terrestre » aime dans leurs richesses internes ne lui donnent pas les *rêveries de l'intimité*. La pierre et le rocher viennent souvent dans ses pages, mais pour le seul symbole de la dureté ; ils ne retiennent rien de cette vie lente, la plus lente de toutes les vies — la vie singulière par sa lenteur —, que leur attribue la rêverie des Lapi*daires. Pour* lui le rocher ne vit pas comme une affreuse gomme sortie des émonctoires de la Terre.

La *terre molle* est pour lui un objet de d6goùt (*Ainsi parlait Zarathoustra,* trad. Albert, p. 188, « Les Grands événements »). Comme il méprise « les choses spongieuses, oppressées et étroites » ! On nous objectera, sur cet exemple, que nous prenons pour des choses ce qui, dans la réalité psychologique, correspond à des *idées* ; on croira l'occasion bonne pour prouver tout de suite l'inanité d'une étude sur les métaphores détachées de leurs intentions. Et pourtant l'adjectif spongieux est une image si révélatrice des profondeurs de l'imagination [148] qu'il suffit à diagnostiquer les imaginations matérielles. C'est une pierre de touche des plus sûres : seul un amant passionné de la terre, seul un terrestre touché par un peu d'aquatisme échappe au caractère *automatiquement péjoratif* de la métaphore du *spongieux.*

D'ailleurs Nietzsche n'est pas *un poète* « de la matière ». C'est un poète de l'action, et c'est plutôt comme une illustration de l'imagination dynamique que de l'imagination matérielle que nous entendons le considérer. La terre, dans sa masse et dans sa profondeur, va donc lui offrir surtout des thèmes d'action ; c'est ainsi qu'on trouvera, dans l'œuvre nietzschéenne, de *nombreuses références* à *une vie souterraine.* Mais cette vie souterraine est une *action* souterraine. Ce n'est pas une exploration rêveuse, un voyage émerveillé comme dans l'imagination de Novalis. Elle est vie active, uniquement active, c'est la vie d'un long courage, d'une longue préparation, le symbole d'une patience offensive, tenace et vigilante. Même dans le travail souterrain, Nietzsche sait où il va. Il ne se soumettrait pas à la *passivité* d'une initiation ; il est directement actif contre la terre. Dans bien des rêves, le rêveur anxieux circule dans des labyrinthes. D'une épreuve labyrinthique, on trouvera d'innombrables exemples dans le *Heimweh* de Stilling. Elle aura sa place parmi les *quatre épreuves d'initiation élémentaire.* Bon exemple d'une loi *des quatre initiations* (par le feu, par l’eau, par la terre, par le vent) que nous voulons ajouter aux diverses *tétravalences de l'imagination matérielle* que nous avons déjà rassemblées dans nos études précédentes [70]. Mais pour Nietzsche, pas d'initiation ; il est toujours, primitivement, *l'initiateur,* l'initiateur absolu, celui que personne n'a initié. Sous terre, son labyrinthe est droit, c'est une force secrète qui chemine, qui *fait* son propre chemin. Rien de tortueux, rien d'aveugle. La taupe est un animal doublement méprisé par Nietzsche.

---

70 Stilling, Heimweh, passim.

Même sous terre, dans son travail souterrain, Nietzsche connaît déjà la « formule de son bonheur un oui, un non, une ligne droite, un *but* [71]... ».

[149]

*
* *

Nietzsche n'est pas un poète de l'eau. Sans doute les images de l'eau ne manquent pas, aucun poète ne peut se passer des métaphores liquides ; mais, *chez Nietzsche,* ces métaphores sont passagères ; elles ne déterminent pars de *rêveries matérielles.* De même dynamiquement, l'eau est trop facilement servile : elle ne peut être un véritable obstacle, un véritable adversaire pour le lutteur nietzschéen. *Le complexe de Xerxès,* qui ne peut guère marquer chez un poète aussi cosmique que Nietzsche, est bien vite dominé :

> Vagues capricieuses
> Vous êtes en colère contre moi
> Vous jaillissez pleines de courroux ?
> De ma rame je frappe sur la tête de votre folie [72].

Comme il est sec et tranquille « ce coup de rame » contre les passions subalternes, contre les agitations désordonnées, contre la vaine écume ! Un simple coup de règle sur des mains taquines ou désobéissantes remet l'écolier dans le droit chemin. De même le maître de soi et du monde, sûr de son destin, dit aussitôt aux vagues taquines et turbulentes :

> Vous allez conduire cette barque
> à l'immortalité.

---

71 Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles,* trad. Albert, p. 115.

72 *Poésies, Ecce Home,* trad. Albert, p. 234.

c'est-à-dire dans le ciel, mais non pas avec la molle inflexion des rêveurs bercés qui passent insensiblement de l'eau dans les airs ; ici l'ordre et le mouvement *partent* comme des traits.

Aux jours de détente — rarement — apparaîtront les grandes images de la maternité cosmique. Elles seront les intermèdes des images dynamiques que nous aurons à caractériser. Alors l'eau sera pour un univers un moment apaisé, un lait bienfaisant. Nietzsche appellera « les vaches du ciel » pour en traire le lait nourricier et ranimer la Terre. Ainsi, dans le dernier poème du recueil [150] *(Poésie,* apud *Ecce homo,* trad. p. 287) apparaît un besoin de douceur, d'ombre, d'eau :

> Dix ans se sont écoulés —,
> pas une goutte d'eau ne m'a atteint,
> nul vent humide, nulle rosée d'amour
> — terre *privée de pluie...*
> . . . . . .
> — terre *privée de pluie.*
> de s'éloigner de mes montagnes, —
> . . . . . .
> Aujourd'hui je les attire, pour qu'ils viennent :
> Faites l'obscurité autour de moi avec vos mamelles !
> — je veux vous traire,
> vaches des hauteurs !
> Sagesse chaude comme le lait, douce rosée d'amour,
> je vous répands à flots sur le pays.

Cette détente, cette récompense féminine — après dix ans de froide et pure solitude — sert d'antithèse au drame de la tension. Elle n'est pas la *rêverie dynamique* première. Quand nous aurons mieux vu que le cosmos nietzschéen est un *cosmos des hauteurs,* nous comprendrons aussi que le gîte de cette eau apaisante est le Ciel. Chez Nietzsche, comme dans la Mythologie première, Poséidon est ouranien. Les « sources » sont rares dans l'univers nietzschéen.

Jamais la substance de l'eau ne dépasse ce pouvoir de détente. En particulier, elle n'est jamais une tentation de mort et de dissolution. Avec quelle netteté Nietzsche a refusé le *Cosmos de la mélancolie !* le

cosmos brouillé de nuages et de pluie ! « — Le mauvais jeu des nuages qui passent, de l'humide mélancolie, du ciel voilé, des soleils volés, des vents d'automne qui hurlent. »

> Le mauvais jeu de nos hurlements et de nos cris de détresse... [73]

Comment ne pas reconnaître ici, évoquée, stigmatisée, la mélancolie revêche dont la lèvre basse, humide et renversée dédaigne passivement, sans lutte, tout un univers [151] amolli. Nietzsche a écrit lui-même contre la mélancolie européenne (*Parmi les filles du désert*) :

> Car, auprès d'elles, il y avait aussi de bon air clair d'Orient ; c'est là-bas que j'ai été le plus loin de la vieille Europe, nuageuse, humide et mélancolique.

En bien des pages on noterait un mépris des *eaux dormantes.* A *l'être du marais,* par exemple, dans Zarathoustra (III, *En passant),* Nietzsche profère : « Ne coule-t-il pas maintenant, dans tes propres veines, le sang des marécages vicié et mousseux. »

On peut sans doute ne voir là qu'expressions communes sans se demander pourquoi les idées ont besoin de cette figuration concrète, pourquoi elles choisissent ces figures. Autrement dit, on refuse de vivre l'imagination matérielle dans sa curieuse unité des images. On se trompe alors sur la tonalité des adjectifs. Prouvons-le : il y a dans la vieille Europe des pays clairs, secs et joyeux. En revanche, il passe des nuages au-dessus du désert oriental, mais le penseur qui médite une sagesse anti-européenne, une sagesse orientale, ou plus exactement la sagesse d'un nouvel Orient, sait, avec la partialité énergique de l'imagination matérielle, que ces *nuages du désert* vivant dans un air clair et aimé *ne sont pas nuageux.* De même, l'eau qui tombe sur les sommets nietzschéens n'est pas *aquatique* ; le lait tiré des vaches du ciel n'est pas *lacté,* n'est pas *laiteux,* les vaches du ciel sont dyoni-

---

73 Ecce Homo, Poésies, Parmi les filles du désert, trad., p. 258.

siaques. Et, précisément, nous tenons ici un exemple qui nous paraît fort propre à faire comprendre nos thèses générales. Ce que nous voulons démontrer en général, c'est qu'il faut exactement peser la matière d'un adjectif pour connaître la vie métaphorique du langage, et il faut se garder de croire que l'imagination de l'adjectif attaché à l'apparence entraîne automatiquement l'imagination du substantif. Il faut, pour passer d'une *impression d'humidité* à l'*eau imaginaire,* l'adhésion de l'*imagination matérielle,* Et l'on a mille preuves que l'imagination nietzschéenne ne donne pas son adhésion substantielle aux adjectifs de l'eau. Elle ne s'imprègne pas du lait nourricier. Elle méprise trop ceux dont « l'âme est faite de petit lait » (*Ecce homo,* § 97, p. 239)

[152]

Le point de vue de l'imagination dynamique aussi bien que le point de vue de l'imagination matérielle permet d'écarter tout privilège donné à l'imagination de l'eau. Pour le voir, il suffit de méditer les objections que Nietzsche fait à la musique wagnérienne *(Nietzsche contre Wagner*, trad. Albert, p. 74). Nietzsche reproche à la musique wagnérienne de « renverser les conditions physiologiques de la musique ». Au lieu de *marcher et* de *danser* — démarches nietzschéennes — on est invité à nager, à planer... avec « la mélodie infinie de Wagner... on entre dans la mer, on perd pied peu à peu jusqu'à *ce que l'on s'abandonne à la merci* de l'élément : il faut *nager*. Dans la cadence légère, solennelle et ardente de la musique ancienne, dans son mouvement tour à tour vif et lent, il fallait chercher tout autre chose — il fallait danser ». Le *marcheur*, l'homme de l'ascension dit encore (p. 71) : « Mon pied demande à la musique, avant tout, les ravissements que procurent une bonne démarche, un pas, un saut, une pirouette. » Rien de tout cela ne se trouve dans les bonheurs de l'eau, dans la mystique de l'imagination fluide. L'imagination matérielle de Nietzsche se réserve pour donner la substance aux adjectifs de l'air et du froid.

Nous arrivons aussi sur ce point particulier à une conclusion polémique que nous voulons formuler en passant : à ceux qui nous objecteront que nous donnons trop d'importance à l'imagination matérielle et à l'imagination dynamique nous transmettrons l'*onus probandi et* nous leur demanderons pourquoi, ayant à comparer deux musiques, un philosophe en arrive à comparer la nage et la marche — l'abandon dans l'infini de la mer à la pirouette d'un danseur. Pour nous, il n'y a aucune difficulté : ce qui commande tout, c'est la dialectique de ce qui

coule et de ce qui jaillit, c'est la *dialectique d'une eau infinie et d'un souffle vif et malicieux*. Pour Nietzsche, la musique qui nous donne la vie aérienne, une vie aérienne spéciale faite d'un air matinal et clair, est incomparablement supérieure à une musique qui accepte les métaphores du flot, des ondes, de la mer infinie.

[153]

*
* *

La démonstration que Nietzsche n'est pas un *poète du feu* est plus délicate. Car un poète de génie fait appel aux métaphores de tous les éléments. D'ailleurs, les métaphores du feu sont les fleurs naturelles du langage. Douceur et violence des paroles trouvent un feu qui les exprime. Toute éloquence passionnée est une éloquence enflammée. Il faut toujours un pou de *feu* pour que les métaphores des autres éléments soient vives et claires. La poésie multicolore est une flamme qui se colore des métaux de la terre. On réunirait donc facilement de nombreux documents sur le *feu nietzschéen*. Mais en y regardant d'un peu plus près nous allons voir que ce feu n'est pas vraiment substantiel, qu'il n'est pas la substance qui imprègne et tonalise l'imagination matérielle de Nietzsche.

En effet, dans les images nietzschéennes le feu est moins substance que force. Il vient jouer son rôle dans une *imagination dynamique très* particulière que nous nous donnons pour tâche de bien spécifier.

Une des meilleures preuves du caractère essentiellement dynamique du feu nietzschéen, c'est qu'il est le plus souvent instantané : le feu nietzschéen est un *trait de foudre. C'est donc une projection de la Colère*, d'une divine et joyeuse colère. Colère, acte pur ! Le ressentiment est une *matière* qui s’accumule. La colère est un acte qui se diffère. Le ressentiment est inconnu au nietzschéen. Au contraire, comment un acte peut-il être décisif s'il n'est incisif, c'est-à-dire animé par une petite colère, une colère du doigt. Dans les cas où l'énergie est devant une tâche terrible, la colère nietzschéenne est si soudaine que le nietzschéen n'est pas menaçant. L'être d'où partira la foudre peut tranquillement cacher ses pensées (*Poésies*, p. 207) :

Celui qui un jour allumera la foudre
Doit longtemps être pareil à un nuage.

[154]

Foudre et lumière sont des armes vives, des *armes blanches* (p. 222, § 17) :

Ma sagesse a jailli comme un éclair ;
de son glaive de diamant, elle a traversé toutes les
[obscurités.

Au lieu de la lumière shelleyenne qui baigne et pénètre de sa douce substance une âme claire, la lumière nietzchéenne est une flèche, un glaive. Elle donne une blessure froide.

Corrélativement, quand le feu est possédé dans une simple jouissance comme une matière, c'est un bien de pauvre que, le surhomme dédaigne. « Éteins-toi, feu follet ! » Voilà ce que « la grande, l'éternelle amazone, jamais féminine et douce comme la colombe », dit à une âme attendrie par une chaleur intime.

Même les intuitions en quelque manière *comestibles* tendent, chez Nietzsche, à donner des *énergies* plutôt que des *substances* (p. 240, § 99) :

Qu'ils sont froids, ces savants !
Que la foudre tombe dans leur nourriture
Pour que leur gueule apprenne à manger du feu !

Cette foudre alimentaire est, pour Nietzsche, un aliment nervin. Elle ne correspond pas à un feu choyé dans une digestion lente et heureuse. Dans la grande dualité de la digestion imaginaire et de la respiration, c'est du côté de la poésie du souffle heureux et vif qu'il faut chercher la valorisation poétique nietzschéenne.

Un quatrain intitulé *Glace* figure dans le chapitre : « Plaisanterie, Ruse et Vengeance », qui est le prologue du *Gai savoir* :

> Oui parfois je fais de la glace :
> Elle est utile pour digérer !
> Si tu avais beaucoup à digérer,
> Ah ! comme tu aimerais ma glace !

On comprend alors cette invective aux dieux du feu (Zarathoustra, *Sur le Mont des Oliviers*, p. 249) : « Je [155] ne prie pas le dieu ventru du feu, comme font les efféminés. »

> Il vaut encore mieux claquer des dents que d'adorer des idoles ! — telle est ma nature. Et j'en veux surtout à toutes les idoles du feu, qui sont ardentes, bouillonnantes et mornes.

Mais le caractère à la fois dynamique et transitoire du leu nietzschéen apparaîtra sans doute plus nettement si l'on se rend compte d'un étrange paradoxe : *le feu nietzschéen désire le froid.* C'est une valeur *imaginaire* à transmuter en une plus grande valeur. L'imaginaire lui aussi, lui surtout, s'anime dans une transmutation des valeurs. Dans « le, signe de feu » (*Poésies*, p. 272), on lit ces vers révélateurs :

> Cette flamme aux courbes blanchâtres,
> — vers les froids lointains élève les langues de son désir,
> elle tourne sa gorge vers des hauteurs toujours plus pures —
> semblable à un serpent, dressé d'impatience...

Le feu est un animal à sang froid. Le feu, ce n'est pas la langue rouge du serpent, c'est sa tête d'acier. Le froid et la hauteur, voilà sa patrie.

Pour Nietzsche, le miel lui-même, le miel qui, pour tant de rêveurs, est un feu profond, une substance balsamique et chaude, le miel est glacé (*Poésie*, p. 248) : « Apportez-moi du miel, du miel glacé pris

aux ruches dorées. » De même, Zarathoustra demande (*L'Offrande de miel*, p. 342) « du miel des ruches dorées, du miel jaune et blanc et bon et d'une fraîcheur glaciale ». Et encore (*Le mendiant volontaire*) : « Tu trouveras aussi chez moi du miel nouveau, du miel des ruches dorées, d'une fraîcheur glaciale, mange-le ! » Pour l'imagination matérielle, le miel doré, l'épi doré, le pain doré, ce sont des morceaux de soleil, un peu de la matière du feu. Chez Nietzsche, le miel est du *feu froid*, union sensible qui ne peut étonner que des logiciens ignorant les synthèses du rêve.

On peut déceler la même synthèse du chaud et du froid dans des images du *soleil froid*, d'un éclatant soleil froid. Dans le très beau *Chant de la nuit* (Zarathoustra), [156] on lit cette stance : « Les soleils volent le long de leur voie ; c'est là leur route. Ils suivent leur volonté inexorable ; c'est là leur froideur. » Ne voir là que la traduction imagée d'un orgueil tranquille, d'une fierté que rien ne peut détourner de son chemin, c'est méconnaître cette volonté étrange de ne pas participer aux bienfaits qu'on prodigue. Le soleil donne *froidement sa* chaleur. Pour une imagination dynamique la façon de donner, l'énergie de donner vaut mieux que ce qu'on donne.

Un feu si violemment tendu vers son contraire a plus de caractères dynamiques que de richesses substantielles. Chez Nietzsche, dès qu'il y a *feu* il y a *tension et action* ; le feu n'est pas ici le bien-être d'un calorisme comme chez Novalis. Le feu n'est qu'un *trait qui monte*. Le feu est la volonté ardente de rejoindre l'air pur et froid des hauteurs. Il est un facteur de transmutation des valeurs imaginaires en faveur des valeurs de l'imagination de l'air et du froid. Nous comprendrons mieux ces dialectiques des éléments imaginaires quand nous aurons montré que le *froid est* une des qualités maîtresses de l'*air nietzschéen.* Passons donc à la partie positive de notre démonstration et prouvons que l'*air* est la véritable substance pour l'imagination matérielle de Nietzsche.

III

Nietzsche se désigne lui-même comme un *aérien* (*Poésies*, p. 232) :

> Nuages d'orages — qu'importe de vous ?
> À nous autres esprits libres, esprits aériens, esprits joyeux.

En effet, pour Nietzsche, l'air est la substance même de notre liberté, la substance de la joie surhumaine. L'air est une sorte de matière surmontée comme la joie nietzschéenne est une joie humaine surmontée. La joie *terrestre* est richesse et pesanteur — la joie *aquatique* est mollesse et repos — la joie *ignée* est amour et désir — la joie *aérienne* est liberté.

L'*air nietzschéen* est alors une étrange substance : c'est la substance sans qualités substantielles. Elle peut [157] donc caractériser l'être comme adéquat à une philosophie du total devenir. Dans le règne de l'imagination, l'air nous libère des rêveries substantielles, intimes, digestives. Il nous libère de notre attachement aux matières : il est donc la matière de notre liberté. À Nietzsche, l'air n'apporte *rien*. Il ne donne *rien*. Il est l'immense gloire d'un Rien. Mais ne *rien donner* n'est-il pas le plus grand des dons. Le grand donateur aux mains vides nous débarrasse des désirs de la main tendue. Il nous habitue à ne rien recevoir, donc à tout prendre. « N'est-ce pas au donateur, demande Nietzsche, de remercier celui qui a bien voulu prendre ? » Nous verrons par la suite plus en détail comment l'imagination *matérielle* de l'air cède la place, chez Nietzsche, à une imagination *dynamique* de l'air. Mais dès maintenant l'on comprend que l'air est la véritable patrie du *prédateur*. L'air est cette *substance infinie* qu'on traverse d'un trait, dans une liberté offensive et triomphante, comme la foudre, comme l'aigle, comme la flèche, comme le regard impérieux et souverain. Dans l'air on emporte au grand jour sa victime. On ne se cache pas.

Mais avant de développer de tels aspects dynamiques, montrons le caractère matériel particulier de l'*air nietzschéen.* D'habitude, pour les

imaginations matérielles, quelles sont les qualités les plus fortement *substantielles* de l'air ? Ce sont les *odeurs*. Pour certaines imaginations matérielles, l'air est avant tout le support des odeurs. Une odeur a, dans l'air, un infini. Pour un Shelley, l'air est une fleur immense, l'essence florale de la terre entière. Bien souvent on rêve à la pureté de l'air comme à un parfum à la fois balsamique et empyreumatique ; on rêve à sa chaleur comme à un pollen résineux, comme à un miel chaud et sucré. Nietzsche, dans l'air, ne rêve qu'à la tonicité : le froid et le vide.

Pour un vrai nietzschéen, le nez doit donner l'heureuse *certitude* d'un air sans parfum, le nez doit témoigner de l'immense bonheur, de la bienheureuse conscience de ne rien éprouver. Il est le garant du néant des odeurs. Le *flair*, dont Nietzsche s'est si souvent enorgueilli, n'est pas vertu d'*attrait*. Il est donné au surhomme pour qu'il s'*écarte* au moindre indice d'une impureté. Un nietzschéen ne peut se complaire dans une [158] odeur. Baudelaire, la comtesse de Noailles — tous deux terrestres, ce qui, bien entendu, est un autre signe de puissance — rêvent et méditent sur les odeurs. Les parfums ont alors les résonances infinies ; ils lient les souvenirs aux désirs, un énorme passé à un avenir immense et informulé. Au contraire, voici Nietzsche

> Respirant l'air le plus pur,
> les narines gonflées comme des gobelets,
> sans avenir, sans souvenir [74]...

L'air pur est conscience de l'instant libre, d'un instant qui ouvre un avenir. Rien de plus. Les odeurs sont des enchaînements sensibles ; elles ont, dans leur corps même, une continuité. Il n'y a pas d'odeurs discontinues. L'air pur est, au contraire, une impression de jeunesse et de nouveauté (p. 260) : « De ses narines il absorbait l'air lentement et comme pour interroger, comme quelqu'un qui, dans les pays nouveaux, goûte de l'air nouveau. » Nous oserions dire : un vide nouveau et une liberté nouvelle, car il n'y a rien d'exotique, de capiteux, d'eni-

74 Poésies, Ecce Homo, p. 263.

vrant dans cet air nouveau. Le climat est fait d'un air pur, sec, froid et vide.

> — Je suis assis là, respirant le meilleur air,
> l'air du paradis, en vérité,
> l'air clair, léger et rayé d'or,
> aussi bon qu'il en soit jamais
> tombé de la lune... [75]

L'imagination nietzschéenne déserte les odeurs dans la mesure même où elle se détache du passé. Tout passéisme rêve des odeurs indestructibles. Prévoir est le contraire de sentir. Dans une dialectique un peu trop brutale mais très frappante, Rudolf Kassner a présenté ce caractère antithétique de la vision et des odeurs (*Le livre du souvenir*, trad. Pitrou, p. 31) : « Lorsque du temps nous enlevons, retranchons ou abattons le côté qui plonge dans l'avenir... notre imagination tout entière, qui s'appuie au temps ou s'enroule autour de lui, [159] devient souvenir, se trouve comme rejetée dans le souvenir. Toute vision alors se transforme fatalement en odeur, puisque l'avenir fait défaut... Mais sitôt que, de nouveau, nous raccorderons au temps le souvenir que nous venons de couper, l'odeur se muera en vision. »

Si l'air symbolise un instant de repos et de détente, il donne aussi conscience *de* l'action prochaine, d'une action qui nous délivre d'une volonté amassée. Aussi, dans la simple joie de respirer l'air pur, on trouve une promesse de puissance :

> l'air s'emplit de promesses ;
> je sens passer sur moi l'haleine des lèvres inconnues
> -— voici venir la grande fraîcheur... (p. 274)

Comment mieux dire, en cette subite fraîcheur, que les lèvres inconnues ne sont pas des *promesses d'ivresse ?*

---

75 *Ecce Homo, Poésies*, trad. Albert, p. 262.

Avec cette fraîcheur — cette grande fraîcheur qui va venir — s'introduit une valeur nietzschéenne qui, sous des aspects sensibles, désigne une réalité profonde. Elle est un type de ces métaphores *directes et réelles* qui constituent, pour une doctrine de l'imagination, des données immédiates et élémentaires. Au fond, pour Nietzsche, la véritable qualité tonique de l'air, la qualité qui fait la joie de respirer, la qualité qui *dynamise l'air immobile* — véritable dynamisation en profondeur qui est la vie même de l'imagination dynamique —, c'est cette *fraîcheur*. Elle ne doit pas être prise comme une qualité médiocre, comme une qualité moyenne. Elle correspond à un des plus grands principes de la cosmologie nietzschéenne : le *froid*, le froid des hauteurs, des glaciers, des vents absolus.

Suivons le chemin qui mène vers les hyperboréens *(Ecce homo*, *Poésies*, trad., p. 245) :

> Par delà le nord, la glace et l'aujourd'hui
> Par delà la mort,
> à l'écart :
> notre vie, *notre* bonheur !
> Ni par terre,
> ni par eau,
> tu ne trouveras le chemin
> qui mène aux hyperboréens.

[160]

Ni par terre, ni par eau, donc dans l'air, par le voyage vers les plus hautes et les plus froides solitudes.

C'est à la *bouche* de la caverne — de l'étrange caverne qui est au *sommet* de la montagne, ce qui, croyons-nous, en subtilise le caractère terrestre, caverneux — que Zarathoustra donnera ses leçons de la tonicité du froid.

> « Toi seul, tu sais rendre autour de toi l'air fort et pur ! Ai-je jamais trouvé sur la terre un air aussi pur que chez toi dans ta caverne ?

> « J'ai pourtant vu bien des contrées, mon nez a appris à examiner et à évaluer des airs multiples : mais c'est auprès de toi que mes narines éprouvent leur plus grande joie ! »

Dès *Humain trop humain* (*Poésies,* p. 180), on entend l'appel de « la froide et sauvage nature alpestre à peine réchauffée par le soleil d'automne et sans amour ».

C'est dans cette nature alpestre que vraiment on accède à cette curieuse naissance. Du froid, la vie s'élève, une vie froide (*Poésies,* p. 199) :

> ... Alors la lune et les étoiles
> Se lèveront avec le vent et le givre.

Grâce au froid, l'air gagne *des vertus offensives*, il prend cette « joyeuse méchanceté » qui réveille la volonté de puissance, une volonté de réagir à froid, dans la suprême liberté de la froideur, avec une volonté froide.

Attaqué par un air *vif*, l'homme conquiert « un plus haut corps » (*einen höheren Leib)* (cf. Zarathoustra, *Von den Hinterweltlern).* Il ne s'agit pas, bien entendu, du *corps astral* des mages et des mystiques, mais très exactement d'un corps vivant qui *sait* grandir par la respiration d'un air tonique, d'un corps qui *sait* choisir l'air des hauteurs, un air fin, vif, subtil « *dünn und rein* ».

Dans cet air froid des hauteurs, on trouvera une autre valeur nietzschéenne : le silence. Le ciel d'hiver et son silence, le ciel d'hiver « qui laisse parfois même le soleil dans le silence », n’est-il pas opposé au ciel shelleyen si musical qu'on peut dire qu'il est une musique transformée en substance ? Est-ce du ciel d'hiver, se demande [161] Nietzsche (Zarathoustra, *Sur le Mont des Oliviers*), que j'ai appris « les longs silences illuminés » ? Et quand on lit dans le *Retour* (Zarathoustra, p. 267) : « O comme ce silence fait aspirer l'air pur à pleins poumons », comment refuserait-on la synthèse substantielle de l'air, du froid et du silence ? Par l'air et le froid, c'est le silence qui est aspiré, c'est le silence qui est *intégré à* notre être même. Et cette intégration

du silence est très différente de l'intégration du silence dans la poésie toujours douloureuse de Rilke. Elle a, chez Nietzsche, une brusquerie qui brise les premières anxiétés. Si l'on refuse d'accepter les suggestions de l'imagination matérielle, si l'on ne comprend pas que pour une imagination matérielle active l'*air silencieux* est un silence réalisé dans un élément primitif, on diminue la *tonalité* des images ; on transcrit, dans l'abstrait, les expériences de l'imagination concrète. Comment alors recevrait-on l'influence organique salutaire d'une lecture nietzschéenne ? Nietzsche a prévenu ses lecteurs *(Ecce homo,* trad., p. 13) : « Celui qui sait respirer l'atmosphère qui remplit mon œuvre sait que c'est une atmosphère des hauteurs, que l'air y est vif. Il faut être créé pour cette atmosphère, autrement l'on risque beaucoup de prendre froid. La glace est proche, la solitude est énorme — mais voyez avec quelle tranquillité tout repose dans la lumière ! Voyez comme l'on respire librement ! Que de choses on sent au-dessous de soi ! »

Froid, silence, hauteur — trois racines pour une même substance. Couper une racine, c'est détruire la vie nietzschéenne. Par exemple, un froid silence a besoin d'être hautain ; faute de cette troisième racine, il n'est qu'un silence renfermé, hargneux, terrestre. C'est un silence qui ne *respire* pas, qui n'entre pas dans la poitrine comme un air des hauteurs. De même encore, une bise hurlante ne serait, pour Nietzsche, qu'*une bête* à maîtriser, qu'une bête à *faire taire*. Le vent froid des hauteurs est un *être dynamique*, il ne hurle ni ne murmure : il se tait. Enfin, un air tiède, qui prétendrait nous enseigner le silence, manquerait d'offensivité. Le silence a besoin de l'offensivité du froid. On le voit, la triple correspondance est dérangée quand on efface un attribut. Mais ces preuves négatives sont artificielles, et [162] qui voudra vivre dans l'air nietzschéen aura d'innombrables preuves positives de la *correspondance* que nous signalons. Cette correspondance mettra mieux en évidence, par contraste, la triple correspondance de la douceur, de la musique et de la lumière par laquelle respire l'imagination shelleyenne. Comme nous l'avons dit plusieurs fois, les types d'imagination matérielle, si déterminants qu'ils soient, n'effacent pas la marque individuelle du génie. Shelley et Nietzsche sont deux génies qui, dans une même patrie aérienne, ont adoré des dieux contraires.

IV

Étant donné que nous avons fait, dans cet ouvrage, une grande place au rêve de vol — au sommeil aérien —, nous allons étudier d'un peu plus près une page nietzschéenne qui manifeste de toute évidence un *onirisme ailé.* Cet hymne à la paix nocturne, à la légèreté du sommeil aérien nous servira d'introduction à une étude des aurores actives, des réveils tonifiés, de la vie verticale nietzschéenne.

Comment, en effet, ne pas présumer un *rêve de vol* dans le premier paragraphe des *Trois Maux* (Zarathoustra, III, p. 269, 2e éd., trad. Albert) ? « En rêve, dans mon dernier rêve du matin, je me trouvais aujourd'hui sur un promontoire, — au-delà du monde, et je tenais une balance dans la main et je pesais le monde. »

Un lecteur qui, déformé par l'intellectualisme, pose la pensée abstraite avant la métaphore, un lecteur qui croit qu'écrire c'est chercher des images pour illustrer des pensées, ne manquera pas d'objecter que cette *pesée* du monde — il préférera sans doute dire cette évaluation pondérale du monde — n'est qu'une métaphore pour exprimer une valeur, pour évaluer le *monde moral.* Combien, cependant, il serait intéressant d'étudier ce glissement du monde moral au monde physique. Tout moraliste devrait au moins poser le problème de l'*expression verbale des* faits moraux. Une thèse de l'imagination comme valeur psychique fondamentale [163] comme est la nôtre pose ce problème en sens inverse : elle se demande comment des images d'élévation préparent la dynamique d'une vie morale. Et, à nos yeux, la poétique de Nietzsche joue précisément ce rôle précurseur : elle prépare la morale nietzschéenne. Mais n'engageons pas à fond la polémique, restons dans le domaine d'une étude de l'imaginaire et posons à nos adversaires, sur le plan psychologique, une question po16mique — pourquoi donc, dans un rêve, dans un rêve matinal, se voir au haut d'un promontoire ? Pourquoi, au lieu de décrire le panorama d'un monde ainsi dominé, pourquoi le *peser* ? Ne doit-on pas déjà s'étonner que le rêveur s'engage si facilement dans un rêve de peseur ? Mais lisons un peu plus loin (p. 270) : « ... pesable pour un bon peseur, attingible pour

des ailes vigoureuses... ainsi mon rêve a trouvé le monde ». Qui nous expliquera, en dehors des principes de la psychologie ascensionnelle, comment le rêve qui pèse le monde est immédiatement celui dont les *ailes vigoureuses* vont triompher du *poids* ? Le *peseur* du monde a soudain, tout de suite, la légèreté ailée.

Comment ne pas voir que la véritable filiation des images marche dans l'ordre inverse : c'est parce qu'il a la légèreté ailée qu'il *pèse* le monde. Volant, il dit à tous les êtres de la terre : Pourquoi ne voles-tu pas ? Quel est donc le poids qui t'empêche de voler avec moi ? Qui t'oblige à rester inerte sur la terre ? Monte dans ma balance, je te dirai si, à la rigueur, tu peux être mon compagnon, mon disciple. Je te dirai non pas ton poids, mais ton avenir aérien. Le *peseur* est le maître de la légèreté. Un peseur *lourd* est un non-sens nietzschéen. Il faut être aérien, léger, ascensionnel pour *évaluer* des forces du surhumain. D'abord *voler*, ensuite on connaîtra la terre ! Alors on pourra accepter les métaphores plus cachées, dont l'action est plus continue. Ce sont celles qui animent vraiment l'imagination du penseur. Dès qu'on a donné à l'imagination dynamique sa juste primitivité, tout est clair dans ces lignes nietzschéennes : « Mon rêve, un hardi navigateur, mi-vaisseau mi-rafale, silencieux comme le papillon, impatient comme le faucon : quelle patience et quel loisir il a eu aujourd'hui pour pouvoir peser le monde ! » Sûrement, l'engramme [164] dynamique de toutes ces images, c'est le *rêve de vol*, c'est la vie légère du sommeil aérien, c'est l'heureuse conscience de la légèreté ailée.

Dans le chapitre *L'esprit de lourdeur* (Zarathoustra, p. 278), Nietzsche dit encore : « Celui qui apprendra à voler aux hommes de l'avenir aura déplacé toutes les bornes ; pour lui les bornes mêmes s'envoleront dans l'air — il baptisera de nouveau la terre — il l'appellera « la légère ». « Les barrières sont pour ceux qui ne savent pas voler », dit aussi George Meredith.

Pour l'*imagination matérielle*, le vol n'est pas une mécanique à inventer, c'est une matière à transmuer, base fondamentale d'une transmutation de toutes les valeurs. Notre être, de *terrestre*, doit devenir aérien. Alors il rendra toute terre *légère*. Notre propre terre, en nous, sera « la légère ».

Le texte qui suit s'enrichit de grandes pensées ; il enseigne à l'homme à s'aimer soi-même, à s'animer vraiment dans cet amour de

soi-même. Devant cette richesse des pensées nietzschéennes et devant la simplicité de nos remarques, il y aura donc une facile critique à nous adresser : on nous dira, une fois de plus, que nous désertons notre métier de philosophe pour devenir un simple collectionneur d'images littéraires. Mais nous nous défendrons en répétant notre thèse : l'image littéraire a une vie propre, *elle court comme un phénomène autonome au-dessus de la pensée profonde. C'est* cette autonomie que nous nous donnons pour tâche d'établir. L'exemple de Nietzsche est frappant puisqu'il manifeste une double vie : la vie d'un grand poète et la vie d'un grand penseur. Les images nietzschéennes ont la double cohérence qui anime — séparément — la poésie et la pensée. Ces images nietzschéennes vérifient cette cohérence matérielle et dynamique que donne une imagination matériellement et dynamiquement bien spécifiée.

Mais la *verticalité* demande un long apprentissage (p 282) : « Qui veut apprendre à voler un jour doit d'abord apprendre à se tenir debout, à marcher, à courir, à sauter, à grimper et à danser : on n'apprend pas à voler du premier coup ! » Le *rêve de vol* est pour certains une réminiscence platonicienne d'un très ancien sommeil, d'une très ancienne légèreté. On ne le retrouvera [165] que dans des songes patients et infinis. Collectionnons donc, dans l'œuvre nietzschéenne, les preuves les plus diverses du psychisme ascensionnel.

V

D'abord, on trouvera dans la philosophie nietzschéenne de nombreux exemples d'une psychanalyse de la pesanteur qui a le même aspect qu'une psychanalyse dirigée suivant la méthode de Robert Desoille. Étudions, par exemple, ce poème (*Poésies*, § 67, p. 233) :

Jette dans l'abîme ce que tu as de plus lourd !
Homme oublie ! Homme oublie !
Divin est l'art d'oublier !
Si tu veux t'élever,
Si tu veux être chez toi dans les hauteurs

Jette à la mer ce que tu as de plus lourd !
Voici la mer, jette-toi à la mer,
Divin est l'art d'oublier.

Il ne s'agit pas ici, comme ce serait le cas pour un psychisme marin, de se plonger dans la mer pour y trouver la régénération par les eaux. Il s'agit de jeter loin de nous tous nos poids, tous nos regrets, tous nos remords, toutes nos rancunes, tout ce qui en nous regarde vers le passé — il s'agit de jeter à la mer *tout notre être pesant* pour qu'il disparaisse à jamais. Ainsi nous anéantirons notre *double pesant*, ce qui, en nous, est *terre*, ce qui, en nous, est *passé intime caché*. Alors notre *double* aérien resplendira. Alors nous surgirons *libres* comme l'air, hors du cache de nos propres cachotteries. Nous serons subitement sincères avec nous-mêmes.

Devons-nous redire une fois de plus qu'un tel poème peut se lire deux manières — d'abord comme un texte abstrait, comme un texte moral où l'auteur se voit obligé, faute de mieux, d'employer des images concrètes — ensuite, suivant notre présente méthode, comme un poème directement concret, formé initialement par l'imagination matérielle et dynamique et qui produit [166] par l'enthousiasme d'une poésie nouvelle des valeurs morales nouvelles ? Quel que soit le choix du lecteur, il lui faudra reconnaître que l'*esthétisation de la morale* n'est pas un aspect superficiel ; ce n'est pas une, métaphore qu'on peut retrancher sans risque. Une thèse comme la nôtre fait de cette esthétisation une nécessité profonde, une nécessité immédiate. C'est l'imagination qui, ici, donne une promotion à l'être. L'imagination la plus efficiente : l'*imagination morale*, ne se sépare pas de la novation des images fondamentales.

Il nous semble donc qu'en soulignant lui-même le mot *toi*, Nietzsche ait voulu réaliser l'*absolu* de la métaphore, brusquer toutes les petites métaphores qu'un poète subalterne eût accumulées, provoquer l'absurdité de la métaphore pour en vivre l'absolue réalité : jette-toi *tout entier* vers le bas pour monter *tout entier* vers les sommets en réalisant *uno actu* la libération et la conquête de l'être surhumain. Par-delà cette contradiction des mots — du haut et du bas —, l'imagination travaille alors dans une analyse des symboles qui gardent une cohérence parfaite — Jette-toi à la mer non pas pour y trouver la mort

dans l'oubli, mais pour vouer à la mort tout ce qui en toi ne pouvait oublier, tout cet être de chair et de terre, toutes ces cendres de la connaissance, toute cette masse de résultats, toute, cette récolte avaricieuse qu'est l'être humain. Alors se réalisera l'*inversion décisive* qui te marquera du signe du surhumain. Tu seras aérien, tu surgiras verticalement vers le libre ciel.

> Tout ce jadis me semblait pesant
> s'est englouti dans l'abîme azuré de l'oubli (p. 276).

De même, en un verset de Zarathoustra (*Von Lesen und Schreiben*), après avoir vaincu le démon de la pe-santeur, Nietzsche s'écrie : « Maintenant, je me *vois sous moi. »* « *Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich. »* Nous ne traduisons pas ces lignes, car nous ne trouvons pas de mot pour rendre l'énergie et la joie instantanées d'un *jetzt.* Par quelle infortune la langue française est-elle privée des mots indispensables à une psychologie de l'instant ? Comment rendre la décision d'une révolution [167] de l'être, comment rompre la paresse du continu avec les mots : maintenant, dès à présent, dorénavant... ? La culture de la volonté réclame des monosyllabes. L'énergie d'une langue est souvent aussi intraduisible que sa poésie. L'imagination dynamique reçoit de la langue des impulsions primitives.

On ne donnera jamais trop d'importance à ce *dédoublement de la personnalité verticale,* et surtout à son *caractère subit, décisif.* Grâce à ce dédoublement, nous allons vivre dans l'air, par l'air, pour l'air. Grâce à son caractère subit, nous allons comprendre que la transmutation de l'être n'est pas une molle et douce émanation, mais qu'elle est l'œuvre de la volonté pure, c'est-à-dire de la volonté instantanée. Ici, l'imagination dynamique s'impose à l'imagination matérielle : jette-toi en haut, libre comme l'air, tu deviendras matière de liberté.

Après cet acte de l'imagination héroïque vient, comme une récompense, la conscience d'être au-dessus d'un univers, au-dessus de toute chose. D'où cette stance admirable (Zarathoustra, t. I, trad., p. 237) : « Être au-dessus de chaque chose comme son propre ciel, son toit arrondi, sa cloche d'azur et son éternelle quiétude. » Comment mieux

exprimer dans le sens même d'un amour platonique ce platonisme de la volonté qui donne l'être à ce que l'être *veut*, à ce qui est l'avenir de l'être, après avoir effacé tous les êtres du passé, tous les êtres de la réminiscence, tous les désirs sensuels où se nourrissait une volonté schopenhauerienne, une volonté animale.

La quiétude est sûre parce qu'elle est une quiétude *conquise.* On vivra cette quiétude conquise dans ces stances (Zarathoustra, *En plein midi*, t. II, p. 399) :

> Silence ! Silence !
> Comme un vent délicieux danse invisiblement sur les scintillantes paillettes de la mer, léger, léger comme une plume : ainsi — le sommeil danse sur moi.
> Il ne me ferme pas les yeux, il laisse mon âme en éveil.
> Il est léger, en vérité, léger comme une plume.

[168]

VI

L'être humain, hélas ! connaît des retours à la confusion et au poids. Dès qu'un autre élément matérialise le sommeil nietzschéen, l'âme est plus trouble, plus alanguie. Alors que tant d'autres rêveurs confient leur âme, avec une tranquille soumission, à l'eau dormante, alors que tant d'autres rêveurs dorment doucement dans l'eau du rêve, on sentira une peine revenue par delà le bonheur h6roiquement conquis dans l'admirable page nietzchéenne du sommeil de la mer — de la mer lourde de désir et de sel, lourde de feu et de terre (Zarathoustra, t. I, p. 220) :

> Tout dort maintenant, dit-il ; la mer est endormie. Son œil regarde vers moi, étrange et somnolent.

> Mais son haleine est chaude, je le sens. Et je sens aussi qu'elle rêve. Elle s'agite en dormant sur de durs coussins.
>
> Écoute ! Écoute ! Comme les mauvais souvenirs lui font pousser des gémissements ! ou bien sont-ce de mauvais présages ?
>
> Hélas ! je suis triste avec toi, monstre obscur, et je m'en veux à moi-même à cause de toi.

Comme notre Hélas ! rend mal l'Acre soupir de l'Ach ! allemand ! Là encore l'instant du dégoût de soi, du dégoût de l'univers a besoin du facteur de simultanéité qu'est un monosyllabe. Tout l'être souffrant, tout l'univers souffrant est résumé dans le soupir d'un rêveur. L'onirisme et le cosmisme échangent ici leurs valeurs. Avec quelle fidélité Nietzsche traduit le cauchemar mêlé de la douceur et de la sensation ! « L'amour est le danger du plus solitaire. » « Comment, Zarathoustra, dit-il, tu veux encore chanter des consolations à la mer ! »

Mais cette tentation d'aimer, cette tentation d'aimer ceux qui aiment, de vivre leurs souffrances et de les consoler, de se consoler de sa propre souffrance et de son propre amour, ce n'est que le cauchemar d'une nuit de doute, d'une nuit de perfidie marine. La patrie où l'être s'appartient à soi-même, c'est l'air du ciel. Toujours Nietzsche y retourne. Dans le chapitre Les *sept Sceaux* (§ 7), on lit ces stances pleines de l'*ivresse* [169] *nietzschéenne*, synthèse des ivresses dyonisienne et apollinienne, totalité de l'ardeur et du froid, du puissant et du clair, du jeune et du mûr, du riche et de l'aérien :

> Si jamais j'ai déployé des ciels tranquilles au-dessus de moi, volant de mes propres ailes dans mon propre ciel :
>
> Si j'ai nagé en me jouant dans de profonds lointains de lumière, si la sagesse d'oiseau de ma liberté est venue :
>
> — car ainsi parle la sagesse de l'oiseau : « Voici, il n'y a pas d'en haut, il n'y a pas d'en bas ! Jette-toi çà et là, en avant, en arrière, toi qui es léger ! Chante ! ne parle plus !

— toutes les paroles ne sont-elles pas faites pour ceux *qui* sont lourds ? Toutes les paroles ne mentent-elles pas à celui *qui* est léger ? Chante ! ne parle plus !

Ainsi s'achève le troisième livre de Zarathoustra : sur une conscience de la légèreté aérienne et chantante. Dans le chant substantiel d'un être aérien, par la poésie d'une moralisation aérienne, Nietzsche trouve l'unité profonde de l'imagination matérielle et de l'imagination dynamique.

VII

Après ce délestage où l'être se jette tout entier *hors de soi*, après ces vols libérateurs où l'être se voit *au-dessous de soi*, Nietzsche regarde souvent les abîmes. Ainsi, il prend mieux conscience de sa libération. Le bas, contemplé d'une hauteur dont on ne tombera plus, est un élan supplémentaire vers les sommets. De ce fait, des images statiques vont recevoir une vie dynamique très spéciale. En restant au contact de l'œuvre de Nietzsche et en nous réservant de revenir sur certaines images dans un examen plus général, nous allons étudier la dynamisation verticale de certaines images familières à Nietzsche.

Par exemple, voici le *pin au bord de l'abîme*. Schopenhauer l'a contemplé. Il en a fait un témoignage du vouloir-vivre, décrivant la dure symbiose du végétal et du rocher, l'effort de l'arbre pour se défendre contre les forces de la pesanteur. Chez Nietzsche, l'arbre est moins [170] courbé, c'est un être plus vertical, il nargue la chute (*Poésie*, trad., p. 267) :

— Mais, toi, Zarathoustra,
tu aimes aussi l'abîme, semblable au pin

Le pin agrippe ses racines,
là où le rocher lui-même
regarde dans les profondeurs en frémissant...

Ce frémissement jamais ne deviendra vertige. Le nietzschéisme est essentiellement un vertige surmonté. Près de l'abîme, Nietzsche vient chercher des images dynamiques d'ascension. Le réel du gouffre donne à Nietzsche, par une dialectique bien connue de l'orgueil, la conscience d'être une force surgissante. Il dirait volontiers, comme Sara dans *Axel* [76] : « Moi, je ne daigne punir les gouffres — qu'avec mes ailes. »

Suivons d'ailleurs plus en détail la leçon de l'arbre nietzschéen :

> il hésite au bord des abîmes,
> où tout autour de lui
> tend à descendre :
> auprès de l'impatience
> des sauvages cailloux, des torrents impétueux
> il est patient, tolérant, dur, silencieux,
> solitaire...

Ajoutons : il est droit, dressé, debout ; il est vertical. Il ne reçoit pas sa sève d'une eau souterraine, il ne tient pas sa solidité du rocher, il n'a pas besoin des forces de la terre. Il n'est pas une matière, il est une force, une force autonome. Sa force, il la trouve dans sa *projection* même. Le pin nietzschéen, au bord de l'abîme, est un vecteur cosmique de l'imagination aérienne. Très précisément, il peut nous servir à séparer en deux types *l'imagination de la volonté*, à mieux voir que la volonté est solidaire de deux types d'imagination : d'une part, la *volonté-substance* qui est la volonté schopenhauerienne, et, d'autre part, la *volonté-puissance* qui est la [171] volonté nietzschéenne. L'une veut maintenir. Vautre veut s'élancer. La volonté nietzschéenne prend appui sur sa propre vitesse. Elle est une accélération du devenir, d'un devenir qui n'a pas besoin de matière. Il semble que l'abîme, comme un arc toujours tendu, serve à Nietzsche à lancer ses flèches vers le haut. Près de l'abîme, le destin humain est de tomber. Près de l'abîme, le destin du surhomme est de jaillir, tel un pin vers le

---

76 Villiers de l'Isle-Adam, *Axel*, 4e partie, scène IV.

ciel bleu. La sensation du mal tonalise le bien. La tentation de la pitié tonalise le courage. La tentation de l'abîme tonalise le ciel.

On trouverait, dans l'œuvre nietzschéenne, bien d'autres pages où l'arbre est vraiment *ivre de droiture*. Par exemple, dans *La Salutation* (Zarathoustra, p. 407), voulant donner une image de la volonté haute et forte, Nietzsche écrit :

> Un paysage tout entier est réconforté par un pareil arbre.
>
> Je le compare à un pin, ô Zarathoustra, celui qui grandit comme toi : élancé, silencieux, dur, solitaire, fait du meilleur bois et du bois le plus flexible, superbe
>
> — voulant enfin, avec des branches fortes et vertes, toucher à sa *propre* domination, posant de fortes questions aux vents et aux tempêtes et à tout ce qui est familier des hauteurs,
>
> — répondant plus fortement encore, ordonnateur victorieux — ah ! qui ne monterait pas sur les hauteurs pour contempler de pareilles plantes ?
>
> Tout ce qui est sombre et manqué se réconforte à la vue de ton arbre, ô Zarathoustra, ton aspect rassure l'instable e guérit le cœur de l'instable.

Cet arbre droit est un aie de volonté ; mieux, c'est l'axe de la volonté verticale propre au nietzschéisme. Le contempler, c'est se redresser ; son image dynamique est très précisément la volonté se contemplant, non pas dans ses œuvres, mais dans son action même. Seule l'imagination dynamique peut nous donner d'adéquates images du vouloir. L'imagination matérielle ne nous donne que le sommeil et les rêves d'une volonté informulée, d'une volonté endormie dans le mal ou l'innocence. L'arbre nietzschéen, plus dynamique que matériel, est le lien tout-puissant du mal et du bien, de la [172] terre et du ciel (Zarathoustra, *De l'arbre sur la montagne*, 1re éd., p. 57). « Plus il veut s'élever vers les hauteurs et la clarté, plus profondément aussi ses racines s'enfoncent dans la terre, dans les ténèbres et l'abîme, — dans le mal. » Il n'y a pas de bien évasif, épanoui, pas de fleur sans un travail de l'ordure, dans la terre. Le bien jaillit du mal.

> D'où viennent les plus hautes montagnes ? C'est ce que j'ai demandé jadis. Alors j'ai appris qu'elles viennent de la mer.
>
> Ce témoignage est écrit dans leurs rochers et dans les pics de leurs sommets. C'est du plus bas que le plus haut doit atteindre son sommet.

Les thèmes d'ascension sont naturellement très nombreux dans la poésie nietzschéenne. Certains textes traduisent vraiment une sorte de différentielle de la conquête verticale. Tel est le cas de la terre friable, des pierres qui roulent sous le pas du montagnard. Il faut monter le long d'une pente où tout descend. Le chemin abrupt est un adversaire actif qui va répondre à notre dynamisme par un dynamisme contraire (Zarathoustra, *De la vision et de l'énigme*, p. 223) :

> Un sentier qui montait avec insolence à travers les éboulis, un sentier méchant et solitaire... un sentier de montagne criait sous le défi de mes pas.
>
> Plus haut : — résistant à l'esprit qui l'attirait vers en bas, vers l'abîme, à l'esprit de la lourdeur, mon démon et mon ennemi mortel.
>
> Plus haut : — quoiqu'il fût assis sur moi, l'esprit de lourdeur, moitié nain, moitié taupe, paralysé, paralysant, versant du plomb dans mon oreille, versant dans mon cerveau, goutte à goutte, des pensées de plomb.

On ne méditera jamais trop, dans leur matière et dans leur dynamisme, les images nietzschéennes. Elles nous livrent une physique expérimentale de la vie morale. Elles donnent soigneusement les mutations d'images qui doivent induire les mutations morales. Cette physique expérimentale est sans doute relative à un expérimentateur particulier, mais elle n'est ni factice, ni gratuite, ni arbitraire. Elle correspond à une nature en voie d'héroïsation, [173] à un cosmos qui affleure à une vie héroïque. Vivre le nietzschéisme, c'est vivre une transformation d'énergie vitale, une sorte de métabolisme du froid et de

l'air qui doivent, dans l'être humain, produire de la matière aérienne. L'idéal, c'est de faire l'être aussi grand, aussi vif que ses images. Mais qu'on ne s'y trompe pas, l'idéal est réalisé, fortement réalisé, dans les images, dès qu'on prend les images dans leur réalité dynamique, comme mutation des forces psychiques imaginantes. Le monde rêve en nous, dirait un novalisien ; le nietzschéen, tout-puissant dans son onirisme projeté, dans sa volonté rêvante, doit s'exprimer sur un mode plus réel et dire : le monde rêve en nous dynamiquement.

VIII

On peut d'ailleurs saisir dans certaines images nietzschéennes le travail cosmique de l'ascension, le travail d'un monde ascensionnel dont toute la réalité est énergétique. Par exemple (Zarathoustra, *De l'immaculée connaissance*) : « Car la mer veut être baisée et aspirée par le soleil ; elle veut devenir air et hauteur et sentier de lumière, et lumière elle-même ! » Dans un poème (*Poésie*, p. 273), le rêveur naît en quelque sorte dans les flots, il surgit comme une île poussée par des forces érosives :

> Mais la mer elle-même ne fut pas assez solitaire pour lui, il se hissa sur l'île, sur la montagne il devint flamme,
> maintenant, vers une septième solitude
> il jette son hameçon chercheur par dessus sa tête.

La terre au-dessus de l'eau, le feu au-dessus de la terre, l'air au-dessus du feu, telle est ici la hiérarchie toute verticale de la poétique nietzschéenne.

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche est revenu sur cette étrange image de la *pêche en haut* (p. 344, 1re éd.) : « Un homme a-t-il jamais pris du poisson sur de hautes montagnes ! Et si même ce que je veux là-haut est une folie — mieux vaut faire une folie que de devenir

[174] solennel et vert et jaune à force d'attendre dans les profondeurs. »

Souvent, dans nos études sur l'imagination (cf. *Lautrémont* et *L'eau et les rêves*), nous avons reconnu un passage progressif de l'eau à l'air, nous avons signalé l'évolution imaginaire continue du poisson à l'oiseau. Tout véritable rêveur d'un monde fluide — et y a-t-il un onirisme sans fluidité ? — connaît le poisson volant [77]. Nietzsche est le pêcheur de l'air ; il jette son hameçon par-dessus sa tête. Il ne pèche pas dans l'étang ou dans le fleuve, patrie des êtres horizontaux, il pèche sur les sommets, au sommet de la plus haute montagne :

> Répondez à l'impatience de la flamme
> pêchez pour moi, le pêcheur des hautes montagnes,
> ma septième, ma *dernière* solitude [78] !

La solitude suprême est dans un monde aérien :

> O *septième* solitude !
> Jamais je n'ai senti
> plus près de moi la douce certitude,
> plus chauds les regards du soleil.
> — Là-bas sur les hautes cimes, la glace ne rougeoie-t-elle pas encore ?
> Argentée, légère, telle un poisson
> ma barque, à présent, vogue dans l'espace [79]...

---

77 Cf. Audisio, *Antée* :

> Les plongeons d'anges éclaboussants
> Font rejaillir les rires de la mer
> Dans les feuillages frétillants
> D'oiseaux qui nagent et de poissons volants !

78 Poésie : *Le signe de feu*, p. 272.

79 Poésie : *Le Soleil décline*, p. 276.

La *barque dans le ciel*, nous l'avons dit, est un motif de rêverie que l'on retrouve chez de nombreux poètes. Le plus souvent, elle est la production imaginaire d'un rêve bercé, d'un rêve porté, elle est une ivresse de la passivité. C'est une gondole dont le rêveur n'est pas le gondolier. Chez Nietzsche, malgré quelques instants d'indolence (cf. *En plein* midi, Zarathoustra, t. II, p. 399) où le rêveur se repose en « une barque fatiguée, dans la mer la plus calme », la rêverie bercée et [175] voyageuse n'a aucune allure novalisienne, ou lamartinienne. Il semble qu'elle ne saurait se contenter « d'une vie horizontale », elle a, pour ainsi dire, des frémissements verticaux (Zarathoustra, *Du grand désir*, 1re éd., p. 366). « — Jusqu'à ce que, sur les mers silencieuses et ardentes, plane la barque, la merveille dorée, dont l'or s'entoure du sautillement de toutes les choses bonnes, malignes et singulières. » Puisqu'elle plane, puisqu'elle est devenue une « merveille dorée », c'est que la barque est allée de la mer vers le ciel, au ciel ensoleillé. Le rêveur nietzschéen met invinciblement, sans esprit de retour, le cap vers la hauteur. Il sait que la barque ne le ramènera plus près de la terre.

> Désirs, espoirs, tout a sombré
> Calme est mon âme et calme la mer.

Dans le ciel même, rendu à sa patrie aérienne, le rêveur regarde en haut (Poésie, *Gloire et éternité*, p. 285) :

> Je regarde en haut —
> des flots de lumière roulent :
> — ô nuit ! ô silence ! ô bruit de mort !...
> Je vois un signe —
> des lointains les plus éloignés
> descend vers moi, lentement, une constellation étincelante...
> . . . . . .
> Suprême constellation de l’être !
> Table des visions éternelles !
> C'est toi qui viens à moi ?

Ce récit d'une exploration du monde moral est un voyage aérien qui livre au poète les constellations de l'être, « l'éternelle nécessité » de l'être, l'évidence « stellaire » de l'orientation morale. Matière, mouvement, valorisation sont liées dans les mêmes images. Vôtre imaginant et l'être moral sont beaucoup plus solidaires que ne le croit la psychologie intellectualiste, toujours prête à tenir les images pour des allégories. L'imagination, plus que la raison, est la force d'unité de 1’âme humaine.

[176]

IX

Bien entendu, dans la poétique de Nietzsche il y a des formes plus nettement dynamiques que le rocher dans le ciel bleu, que le pin dressé qui provoque la foudre et méprise l'abîme, que le sentier des cimes, que la barque volante. L'air et la hauteur imaginaires se peuplent naturellement d'un monde d'oiseaux. Voici, par exemple, l'aigle ravisseur :

> Un oiseau de proie peut-être,
> qui d'aventure s'accroche
> joyeusement dans la chevelure
> du martyr endurant,
> avec un rire égaré un rire d'oiseau de proie...
> . . . . . .
> il faut avoir des ailes, quand on aime l’abîme...
> il ne faut pas se cramponner,
> comme tu le fais, pendu [80] !

Ce fil à plomb, ce pendu dérisoire, cette dépouille d'un homme lourd emporté malgré lui, passivement vertical, toutes ces images soulignent bien le transfert de la puissance humaine, d'ascension à l'oiseau des hauteurs en qui rien ne « pend », rien n'est « pendant », si ce

---

80 Poésie : Parmi les oiseaux de proie, p. 267.

n'est la proie emportée. La chevelure, inversement, est ici le signe aérien d'un homme oublié dans sa chair. Chevelure, holocauste de la matière humaine, « fumée légère », dit une image de Léonard de Vinci.

L'oiseau sous la forme abstraite de son mouvement, sans parure et sans chant, est naturellement, dans l'imagination nietzschéenne, un excellent schème dynamique. Dans *Les sept sceaux* (§ 6, Zarathoustra, 1re éd., p. 337), on lit ce véritable principe : « Et si ceci est mon alpha et mon oméga, que tout ce qui est lourd devienne léger, que tout corps devienne danseur, tout esprit oiseau : et, en vérité, ceci est mon alpha et mon oméga ! »

Voici le vol plané, le vol au repos si voisin du vol onirique [177] sous le titre : « Déclaration d'amour (où le poète se fit éconduire) » (*Gai savoir*, trad., p. 394)

> Oh ! merveille ! Vole-t-il encore ?
> Il s'élève et ses ailles sont au repos ?
> Qu'est-ce qui le porte donc et l'élève ?
> Où est maintenant son but, son vol, son trait ?
> . . . . . .
> Est monté bien haut qui le voit planer !
> Oh ! Albatros, oiseau !
> Un désir éternel me pousse dans les hauteurs.

Le drame du vol manqué, écourté, se renouvelle assez souvent. Dans *Le chant d'ivresse*, l'appréhension vient « de n'avoir pas volé assez haut ». L'allégresse de la danse n'est pas suffisante, « une jambe n'est pas une aile » (Zarathoustra, 1re éd., trad. p. 464).

Mais, dans son décisif succès, il faut signaler le caractère impétueux et offensif du vol nietzschéen (*Des vieilles et des nouvelles tables*, Zarathoustra, § 2, p. 285) : « Il m'arrivait de voler en frémissant comme une flèche, à travers des extases ivres de soleil. » Il semble que l'aigle griffe le ciel (Zarathoustra, *Le signe*, II, p. 472) : « Mon aigle est éveillé et, comme moi, il honore le soleil. Avec des griffes d'aigle il saisit la nouvelle lumière. » Un vol puissant n'est pas un vol ravissant, c'est un vol ravisseur. On ne donnera jamais trop d'importance au soudain plût de puissance que prend l'immense bonheur de

voler. Même dans le vol onirique, il n'est pas rare que le rêveur démontre aux autres sa supériorité et se targue de sa soudaine puissance. L'oiseau de proie est une fatalité de la puissance de vol. L'air, comme tous les éléments, devait avoir son guerrier. L'imagination et la nature sont d'accord pour cette évolution. L'imagination a un destin d'offensivité. Dans *Les anciennes et les nouvelles tables* (§ 22, Zarathoustra), Nietzsche écrit : « Seuls les oiseaux sont encore au-dessus de lui. Et si l'homme apprenait aussi à voler, malheur à lui ! à *quelle hauteur* — sa rapacité volerait-elle ! « Les oiseaux de proie sont les oiseaux qui volent le plus haut. Un philosophe de la hauteur orgueilleuse admettra immédiatement la réciproque. La vie aérienne de Nietzsche n'est pas une fuite loin de la [178] terre, c'est une *offensive* contre le ciel ; en termes qui ont la pureté de l'imaginaire et qui sont débarrassés de toutes les images de la tradition, cette offensive redit l'épopée miltonienne des anges révoltés. Et c'est ici une imagination offensive pure, car elle réussit. Écoutez l'empyrée retentir des rires du vainqueur : « Souvent mon grand désir aux ailes bruissantes... m'a emporté très loin, au-delà des monts, vers les hauteurs, au milieu du rire... » (Zarathoustra, *Des vieilles et nouvelles tables*, § 2, p. 285.) Le bon n'a plus de sens : avec ce grand vol, on entre dans la région de la « sagesse sauvage ». C'est en méditant ce concept de « sagesse sauvage » qu'on peut sentir *pivoter* les valeurs. La vérité morale évolue dans une contradiction ; la sagesse délirante, le ciel attaqué, le vol offensif, autant de mouvements des valeurs autour d'un môme pivot.

Sur des détails infimes, on peut lire des marques qui ne trompent pas. Ainsi, la serre de l'aigle déchire la lumière. Elle est nette, franche, nue. C'est la griffe masculine. La griffe du chat est cachée, fourrée, hypocrite. C'est la griffe féminine. Dans la faune nietzschéenne, le chat est par excellence l'animal *terrestre*. Il personnifie toujours un attachement à. la terre. Il est un danger pour un aérien. Chez Nietzsche — sans jamais une exception — le *chat* est une femme. Donnons un seul exemple. Devant la tentation de l'amour chaud et consolant, Nietzsche écrit : « Tu voulais caresser tous les monstres. Le souffle d'une chaude haleine, un peu de souple fourrure aux pattes... » Impossible de mieux désigner à la fois, d'une manière aussi unitaire, le chat et la femme.

Tout ce qui se déplace dans l'air est susceptible de recevoir la marque nietzschéenne, cette invincible préférence pour tout ce qui monte.

Par exemple, on peut voir dans un poème (p. 282) l'éclair monter de l'abîme vers le ciel :

> Mais, soudain, un éclair
> lumineux, terrible, monte
> de l'abîme vers le ciel :
> — la montagne elle-même
> se secoue les entrailles...

[179]

Ce tremblement n'est pas une conséquence, il est la colère même de l'abîme qui vient de lancer l'éclair, comme une flèche, vers les cieux.

Que de références aussi l'on pourrait réunir pour prouver le caractère *dynamique* des aurores nietzschéennes ! Ne prenons qu'une page qui nous suffira à montrer que le ciel prépare activement, au sein même de notre être, un éveil universel (Zarathoustra, *Avant le lever du soleil*, p. 234) : « O ciel au-dessus de moi, ciel clair, ciel profond abîme de lumière ! En te contemplant je frissonne de désir divin.

« Me jeter à ta hauteur (*In deine Höhe mich zu werfen*) — c'est là ma profondeur ! M'abriter sous ta pureté, c'est là mon innocence ! »

Ce n'est pas là l'induction d'une douce envolée, c'est un jet de l'être. Devant le soleil levant, la première sensation du nietzschéen est la *sensation intime de vouloir*, la sensation de décider et, en se mouvant, de se promouvoir dans une vie nouvelle, loin des *remords* de la délibération, car toute délibération est une lutte contre d'obscurs regrets, contre des remords plus ou moins refoulés. Le soleil levant est l'innocence de la journée qui vient, le monde se lève nouveau. L'aube est alors la cénesthésie de notre être levant. Ce nouveau soleil n'est-il pas mon soleil ? P. 235 : « N'es-tu pas la lumière jaillie de mon foyer ? N'es-tu pas l'âme sœur de mon intelligence ? » Pour voir si clair, ne suis-je pas lumineux ?

Pour l'imagination dynamique, pour l'imagination qui gonfle de dynamisme la vue cinématique du monde, le *soleil levant* et *l'être matinal* sont en induction dynamique réciproque. « Nous avons tout ap-

pris ensemble ; ensemble nous avons appris à nous élever au-dessus de nous, vers nous-mêmes et à avoir des sourires sans nuages. — Sans nuages, souriant avec des yeux clairs, à travers des lointains immenses, quand, au-dessous de nous, bouillonnent, comme la pluie, la contrainte et le but et la faute. » Oui, pas de, but, mais un élan, une *impulsion pure.* Une flèche sans doute meurtrière, mais qui se désintéresse de son crime. Tension dynamique et rieuse détente. Telles sont les flèches droites du soleil levant. Au-dessous, toutes ces pluies, dans leur rond bouillonnement, [180] sentent le remugle et bourdonnent pauvrement. Avec les flèches du ciel, l'être droit s'est levé, s'est lancé.

Faut-il encore se souvenir de la nuit ? « Et quand je marchais seul, de quoi mon âme avait-elle faim dans les nuits et sur les sentiers de l'erreur ? Et quand je gravissais les montagnes, *qui* cherchais-je sur les sommets, si ce n'est toi ?

« Et tous mes voyages et toutes mes ascensions : qu'était-ce, sinon un besoin et un expédient pour le malhabile ? — Toute ma volonté n'a pas d'autre but que celui de prendre son vol, de voler dans le ciel ! » Je veux et je vole — même volo. Il est impossible de faire la psychologie de la volonté sans aller à la racine même du vol imaginaire.

Entre toutes les images, le lever du soleil donne une *leçon instantanée.* Il détermine un lyrisme de l'immédiat. Il ne suggère pas à Nietzsche un panorama, mais une action. Il n'est pas pour Nietzsche de l'ordre de la *contemplation,* il est de l'ordre de la *décision.* Le lever du soleil nietzschéen est l'acte d'une décision irrévocable. Ce n'est pas autre chose que l'*éternel retour* de la force, c'est le mythe de l'éternel retour qui est traduit du passif à l'actif. Et l'on comprendra mieux la doctrine de l'éternel retour si on l'inscrit au compte des réveils de la volonté de puissance. Qui sait se lever comme un soleil, d'une seule flèche, sait lancer son être dans un destin chaque jour réassumé, chaque jour reconquis par un jeune *amor fati.* Dans son accord avec les forces de retour cosmiques, il semble que le rêveur nietzschéen puisse dire à la nuit : « Je vais faire lever le soleil. Je suis le veilleur de nuit qui va proclamer l'heure du réveil, la nuit n'est qu'un long besoin d'éveil. » Dès lors, la conscience de l'éternel retour est une conscience de la volonté projetée. C'est notre être qui se retrouve, qui revient à la même conscience, à la même certitude d'être une volonté, c'est notre être qui projette à nouveau le monde. On comprend mal l'Univers nietzschéen si l'on ne met pas au premier rang *l'imagination dynami-*

que, si l'on conçoit l'univers comme un immense moulin qui tourne sans fin en écrasant le même blé. Un tel univers est mort, il est anéanti par le destin. Un cosmos nietzschéen vit dans des instants retrouvés par des impulsions toujours jeunes. C'est une histoire de soleils levants.

[181]

X

À cette imagination dynamique de l'instant, à cette joie des impulsions instantanées s'ajoutent des caractères encore plus spéciaux, et si l'on regarde de plus près le tissu temporel d'une ascension nietzschéenne, une raison profonde de discontinuité ne tarde pas à apparaître. En effet, il n'y a pas de montée éternelle, il n'y a pas d'élévation définitive. En fait, la *verticalité* nous *écartèle* ; elle met en nous à la fois le haut et le bas. Nous allons retrouver une intuition dialectique que nous avons rencontrée chez Novalis, intuition qui dans le dynamisme de Nietzsche va solidariser plus dramatiquement le rythme de la montée et de la descente.

Ainsi, le *démon du lourd* se moque de Zarathoustra en lui rappelant l'inéluctable destin de la chute : « O Zarathoustra... pierre de la sagesse ! tu t'es lancé en l'air, mais toute pierre jetée doit — retomber !

« O Zarathoustra, pierre de la sagesse, pierre lancée, destructeur d'étoiles ! C'est toi-même que tu as lancé si haut, — mais toute pierre lancée doit — retomber. »

Au fond, la dialectique du positif et du négatif, du haut et du bas, est étonnamment sensibilisée quand on la vit avec une imagination aérienne, comme une graine ailée qui, au moindre souffle, est prise par l'espoir de monter ou par la crainte de descendre. Corrélativement à cette image, quand on vit l'imagination morale d'un Nietzsche, en se rend compte que jamais le bien et le mal n'ont été si rapprochés, mieux, jamais le bien et le mal, le haut et le bas n'ont été si nettement cause réciproque l'un de l'autre. Qui triomphe du vertige intègre l'expérience du vertige dans son triomphe même. Si son triomphe ne reste pas une vaine histoire, le jour nouveau ramène le combat, l'être se re-

trouve toujours devant la même nécessité de s'affirmer en surgissant. Et Nietzsche après les impulsions décisives a connu la séduction du moindre effort, de la *pente :* « C'est la pente qui est terrible ! La pente d'où le regard se précipite dans le *vide* et d'où la main se tend vers le *sommet.* C'est là que le vertige de sa double volonté saisit le cœur » (Zarathoustra, *De la sagesse des hommes*, II, [182] p. 204). Nous parlions plus haut d'une *différentielle de l'ascension. Nous* en retrouvons ici un exemple dans cette « double volonté ». Deux mouvements contraires sont ici engrenés l'un sur l'autre, fondus l'un dans l'autre, hostiles l'un à l'autre, nécessaire l'un à l'autre. Plus étroite est l'union du vertige et prestige et plus dynamisé est l'être triomphant. Dans le *Voyageur* (Zarathoustra, p. 218) on retrouvera la même *fusion*, le même complexe dynamique : « C'est maintenant seulement que tu suis ton chemin de la grandeur ! Le sommet et l'abîme se sont maintenant confondus. » Une âme ainsi sensibilisée par le drame du haut et du bas ne flotte pas indifférente entre la grandeur et l'abaissement. Pour elle, il n'y a pas de vertus moyennes. Elle est vraiment l'âme d'un « peseur ». La valeur de mauvais aloi sera précipitée dans le vide. À ceux qui sont impropres à voler, Nietzsche leur apprendra « à tomber plus vite » (*Des vieilles et des nouvelles* tables, § 20). Et rien n'échappe à cette pesée de l'âme : tout est valeur ; la vie est valorisation. Quelle vie verticale il y a en cette connaissance de l'âme verticalisée ! N'est-ce pas en effet « l'âme... en qui toutes les choses ont leur montée et leur descente ». L'âme nietzschéenne est le réactif qui précipite les fausses valeurs et sublime les véritables.

En résumé, l'état d'âme élevé n'est pas pour Nietzsche une simple métaphore. Nietzsche appelle un temps où « chez ces âmes de l'avenir cet état exceptionnel qui nous saisit, çà et là, en un frémissement, serait précisément l'état habituel — un continuel va-et-vient entre haut et bas, un sentiment de haut et de bas, de monter sans cesse des étages et en même temps de planer sur des nuages » (Nietzsche, *Saint Janvier*, trad., éd. Stock, p. 24). On reconnaît les nietzschéens (p. 34) « au besoin de s'élever dans les airs sans hésitation, de voler où nous sommes poussés... nous autres oiseaux nés libres ! Où que nous allions, tout devient libre et ensoleillé autour de nous ».

Concluons sur ce point en affirmant que toutes ces remarques de la vie morale ne sont des pauvres métaphores que pour ceux qui oublient la primauté de l'imagination dynamique. Qui voudra vivre vraiment

les images connaîtra la réalité première d'une psychologie de [183] la morale. Il sera placé au centre de la métaphysique nietzschéenne qui est, croyons-nous, bien que le mot répugne à Nietzsche, un idéalisme de la force. Voici l'axiome de cet idéalisme — l'*être qui monte et descend est l'être par qui tout monte et descend.* Le poids n'est pas sur le monde, il est sur notre âme, sur l'esprit, sur le cœur — il est sur l'homme. À celui qui vaincra la pesanteur, au surhomme, sera donnée une surnature précisément la nature qu'imagine un psychisme de l'aérien.

XI

Dans une étude plus poussée de l'imagination ascensionnelle, il faudrait sans cesse s'attacher à différencier les psychismes qui se déterminent dans un élément aussi homogène que l'air. C'est une tâche difficile, mais indispensable. On n'est bien sûr de saisir *une unité d'imagination* que lorsqu'on la différencie d'une unité voisine. Revenons un instant pour plus de clarté, sur les différences qui séparent Nietzsche et Shelley.

Shelley se laisse *attirer* par le ciel infini, en une aspiration lente et douce. Nietzsche conquiert l'espace, la hauteur, par une projection instantanée et surhumaine.

Shelley s'évade de la terre, dans l'ivresse d'un désir. À tous ceux qui veulent la vie aérienne, Nietzsche leur interdit la fuite.

> Ne fuyez-vous pas devant vous-mêmes
> Vous qui montez ?

Shelley, dans les hautes régions, retrouve les joies du bercement. Nietzsche trouve dans la hauteur une atmosphère « claire, transparente, vigoureuse et fortement électrique », « une atmosphère virile » (Nietzsche, *Saint Janvier*, trad., éd. Stock, p. 24). Nietzsche condamne l'immobilité où qu'elle soit :

Tu t'arrêtes tout pâle,
Condamner à errer en plein hiver,
Pareil à la fumée
Qui cherche sans cesse des cieux plus froids [81].

[184]

Cette froideur est finalement la qualité spécifique du dyonisisme nietzschéen, dyonisisme étrange entre tous puisqu'il rompt avec l'ivresse et la chaleur.

XII

On pourrait être tenté d'expliquer ce lyrisme des hauteurs par un réalisme de vie montagnarde. On rappellerait les longs séjours de Nietzsche à Sils Maria. On noterait que c'est là, en 1881, que lui vint l'idée de Zarathoustra à « 6000 pieds au-dessus du niveau de la mer et bien plus haut encore au-dessus de toutes les choses humaines ». On noterait aussi que la « partie décisive » du troisième livre de *Zarathoustra : Des vieilles et des nouvelles tables,* « fut composée pendant une montée des plus pénibles de la gare au merveilleux village maure Eza, bâti au milieu des rochers », « sous le ciel alcyonien de Nice », dans le plus lumineux des hivers.

Mais un tel réalisme n'a pas la force explicative qu'on lui attribue. Il ne semble pas que Nietzsche ait effectivement monté jusqu'aux pics où « le chamois lui-même a perdu sa trace ». Nietzsche n'est pas un alpiniste. Il a finalement hanté davantage les hauts plateaux que les pics. Ses poèmes, il les a souvent composés en *redescendant* de la hauteur, en retournant dans les vallées où vivent les hommes.

Mais le *Climat imaginaire* est plus déterminant que le climat réel. L'imagination de Nietzsche est plus instructive que toute expérience. Elle propage un climat d'altitude imaginaire. Elle nous conduit dans un univers lyrique spécial. La première des transmutations de valeurs

81 *Poésie,* p. 200.

nietzschéennes est une transmutation d'images. Elle transforme la richesse du profond en gloire de la hauteur. Nietzsche cherche un au-delà du profond, c'est-à-dire un au-delà du mal et un au-delà de la hauteur,
c'est-à-dire un au-delà du noble, car il ne se satisfait pas d'une tradition du prestige. Il tend *toutes* les forces morales entre ces pôles imaginaires, refusant tout « progrès » matériel utilitaire qui ne serait qu'un progrès horizontal, sans modification de notre être lourd. Nietzsche a mis toute son énergie lyrique dans un échange du [185] lourd en léger, du terrestre en aérien. Il a fait parler aux abîmes le langage des sommets. L'antre a soudain rendu des échos aériens : « O joie... Mon abîme *parle*. J'ai retourné vers la lumière ma dernière *profondeur ! »* (Zarathoustra, *Le Convalescent,* § X, 1re éd., p. 314.) On viendra encore nous parler de symbole, d'allégorie, de métaphore, et on demandera au philosophe de désigner les leçons morales avant les images. Mais si les images ne faisaient pas corps avec la pensée morale, elles n'auraient pas une telle vie, une telle continuité. Le nietzschéisme est, à nos yeux, un manichéisme de l'imagination. Il est tonique et salutaire parce qu'il met en action notre être dynamique entraîné par les images les plus actives. Dans les actions où l’être humain agit vraiment, en un acte où il engage vraiment son être, on doit pouvoir trouver, si nos thèses sont fondées, la double perspective de la hauteur et de la profondeur. Une double volonté de richesse et d'élan n'est-elle pas sensible dans cette pensée d'*Aurore* (§ 475) : « Vous ne le connaissez pas : il peut suspendre après lui bien des poids, il les emporte néanmoins tous dans les hauteurs. Et vous jugez, d'après votre petit essor, qu'il veut rester *en bas* parce qu'il suspend ces poids après lui. » Nietzsche s'est, croyons-nous, désigné comme un des plus grands philosophes du psychisme ascensionnel dans ce seul grand vers (*À Hafis,* Poésie, p. 209) :

Tu es la profondeur de tous les sommets.

[186]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre VI

LE CIEL BLEU [82]

« Il faut être capable de refléter même les choses les plus pures. »

(Gide, *Journal*, Œ. C. 1, p. 491.)

I

Retour à la table des matières

Le bleu du ciel, examiné dans ses nombreuses valeurs d'image, demanderait, à lui seul, une longue étude où l'on verrait se déterminer suivant les éléments fondamentaux de l'eau, du feu, de la terre et de l'air tous les types de l'imagination matérielle. Autrement dit sur ce seul thème du bleu céleste on pourrait classer en quatre classes les poètes :

Ceux qui voient dans le ciel immobile un liquide fluant, qui s'anime du moindre nuage.

---

82 Ce chapitre a paru dans la revue *Confluence*, n° 25.

Ceux qui vivent le ciel bleu comme une flamme immense — le bleu « cuisant », dit la comtesse de Noailles (*Les forces éternelles,* p. 119).

Ceux qui contemplent le ciel comme un bleu consolidé, une voûte peinte — « l'azur compact et dur », dit encore la comtesse de Noailles (*loc. cit.,* p. 154).

Enfin ceux qui vraiment participent à la nature aérienne du bleu céleste.

Bien entendu, à côté des grands poètes qui suivent d'instinct les inspirations primitives, on décèlerait facilement, à propos d'une si commune image, tous les rimeurs chez qui le « bleu du ciel » est toujours un concept, jamais une image première. La poésie du ciel bleu subit, de ce chef, un immense déchet. On comprend presque le mépris d'un Musset disant que la couleur [187] bleue est la couleur bête. C'est, du moins, chez les poètes artificiels, la couleur de l'innocence prétentieuse : d'où les saphirs, les fleurs de lin. Non pas que de telles images soient interdites : la poésie est aussi bien participation du grand au petit que participation du petit au grand. Mais on ne vit pas cette participation en juxtaposant un nom de la terre et un nom du, ciel, et il faut un grand poète pour retrouver, naïvement, sans copie littéraire, le ciel bleu dans une fleur des champs.

Mais en laissant de côté une polémique facile contre les fausses images, contre les fades images, nous voudrions réfléchir sur un fait qui nous a souvent frappé. Une de nos surprises, en étudiant les poètes les plus divers, a été de constater combien rares sont les images où le bleu du ciel est vraiment aérien. Cette rareté provient d'abord de la rareté de l'imagination aérienne qui est loin d'être aussi largement représentée que les imaginations du feu, de la terre ou de l'eau. Mais elle provient surtout du fait que ce bleu infini, lointain, immense, même quand il est senti par une âme aérienne, a besoin d'être matérialisé pour entrer dans une *image littéraire.* Le mot bleu désigne, mais il ne montre pas. Le problème de l'image du ciel bleu est tout à fait différent pour le peintre, et pour le poète. Si le ciel bleu n'est pas pour l'écrivain un simple *fond,* s'il est un objet poétique, alors il ne peut s'animer que dans une métaphore. Le poète n'a pas à nous traduire une couleur, mais à nous faire rêver la couleur. Le ciel bleu est si simple qu'on croit ne pouvoir l'*oniriser* sans le matérialiser. Mais en voie de

matérialisation, on matérialise trop. On fait le ciel bleu trop dur, trop cru, trop cuisant, trop compact, trop brûlant, trop brillant. Souvent le ciel nous regarde trop fixement. On donne trop de substance, trop de constance parce qu'on ne convertit pas l'âme à la vie de la substance primitive. On tonalise le bleu du ciel en le faisant « vibrer » comme un cristal sonore, alors qu'il n'a, pour les âmes vraiment aériennes, que la tonalité du souffle. Ainsi, dans une surcharge d'intensité, la comtesse de Noailles écrit (*La Domination*, p. 203) : « L'azur est aujourd'hui si fort que si on le regarde longtemps il aveugle ; il crépite, il tourbillonne, il s'emplit de vrilles d'or, de givre chaud, de [188] diamants pointus, radieux, de flèches, de mouches d'argent... »

La marque vraiment aérienne se trouve, d'après nous, dans une autre direction. Elle se fonde, en effet, sur une dynamique de la dématérialisation. L'imagination substantielle de l'air n'est vraiment active que dans une dynamique de dématérialisation. Le bleu du ciel est aérien quand il est rêvé comme une couleur qui pâlit un peu, comme une pâleur qui désire la finesse, une finesse qu'on imagine venant s'adoucir sous les doigts comme une toile fine, en caressant, comme le dit Paul Valéry :

> Le grain mystérieux de l'extrême hauteur [83].

C'est alors que le ciel bleu nous donne le conseil de son calme et de sa légèreté :

> Le ciel est, par-dessus le toit,
> Si bleu, si calme !

soupire, du fond de sa prison, Verlaine encore sous le *poids* des souvenirs non pardonnés. Ce calme peut être plein de mélancolie. L'être rêvant sent que jamais le bleu du ciel ne sera son *bien possédé.* « A quoi bon les symboles d'un alpinisme primaire et réconfortant, puis-

83 Poésies : Profusion du soir, Poème abandonné.

que je n'atteindrai pas ce soir au bleu, à ce bleu, dit bien à propos bleu de ciel [84]. »

Mais c'est en parcourant une échelle de *dématérialisation* du bleu céleste que nous pourrons voir en action la rêverie aérienne. Nous comprendrons alors ce qu'est *l'Einfühlung* aérienne, la *fusion* de l'être, rêvant dans un univers aussi peu différencié que possible, dans un univers bleu et doux, infini et sans forme, au *minimum de la substance*.

II

Voici la rapide échelle de quatre documents dont aucun, sinon le quatrième, n'est, du point de vue aérien, absolument pur.

1. — D'abord un document mallarméen où le poète, vivant dans le « cher ennui » des « étangs léthéens », souffre « de l'ironie » de l'azur. Il connaît un azur trop offensif qui veut

> ... boucher d'une main jamais lasse
> Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.

Mais l'azur est plus fort, il fait chanter les cloches :

> Mon âme, il se fait voix pour plus
> Nous faire peur avec sa victoire méchante,
> Et du métal vivant sort en bleus angelus ! [85]

Comment ne pas sentir que le poète, dans cette rivalité de l'azur et de l'oiseau, souffre d'un ciel bleu trop dur, qui impose au rêveur, en

---

84 René Crevel, *Mon corps et* moi, p. 25.

85 Mallarmé, *L'Azur*.

une « victoire méchante », trop de matière encore ? Sensibilisé par le poème mallarméen, le lecteur rêvera peut-être d'un azur moins offensif, plus tendre, moins vibrant, où la cloche sonnera d'elle-même, cette fois tout entière à sa fonction aérienne, sans nul souvenir de sa lèvre de bronze [86].

2. — Dans ce duel commencé entre le bleu du ciel et les objets qui s'y profilent, c'est souvent par la *blessure* que font les choses sur le bleu immaculé que nous sentirons vivre en notre être un étrange désir de l'intégralité du ciel bleu. Dans une théorie de la forme montée à l'échelle cosmique, on pourrait dire que le ciel bleu est le *fond absolu.* Une page de Zola rend assez bien la vive sensibilité à cette blessure. Serge Mouret, oublieux de son passé, inconscient même du drame spirituel qu'il vit dans le Paradou, voit de son lit de convalescent le ciel bleu, unique motif de sa rêverie présente. « En face de lui, il avait le grand ciel, rien que du bleu, un infini bleu ; il s'y lavait de la souffrance, il s'y abandonnait, comme dans un bercement léger, il y buvait de la douceur, de la pureté, de la jeunesse. Seule, la branche [190] dont il avait vu l'ombre dépassait la fenêtre, tachait la mer bleue d'une verdure vigoureuse ; et c'était déjà là un jet trop fort pour ses délicatesses de malade qui se blessaient de la salissure des hirondelles volant à l'horizon » (Émile Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, éd. Fasquelle, p. 150).

Ici encore, comme dans les vers de Mallarmé, il semble que le vol de l'oiseau, dans son trait vigoureux, blesse un univers qui voudrait garder l'unité de sa simple couleur, l'unité d'une légèreté d'être dont a besoin a simplicité et la douceur de la convalescence. La maxime de cette rêverie serait : « Que rien ne complique le ciel bleu ! » La branche, l'oiseau qui passe, la barre trop tranchante de la croisée dérangent la rêverie aérienne, entravent la fusion de l'être dans ce bleu universel, dans ce bleu incorruptible... Mais la page de Zola s'écourte. Le romancier, tout à son imagination de la richesse du sensible, ne se com-

---

86 Cf. la comtesse de Noailles (*Le visage émerveillé*, p. 96), qui, en écoutant les sons « transparents », songe à la cloche qui se met à sonner d'elle-même, comme un oiseau chante, comme une fleur éclôt, à cause des douces conditions de l'air... »

plaît pas dans cette intuition d'une image élémentaire. C'est par accident que Zola se contente ici des images de l'imagination aérienne.

3. — Le troisième document sera encore, surtout en son début, bien mêlé. Nous le transcrivons pour mieux faire ressortir la pureté du quatrième. « Le ciel, dit Coleridge (cité et traduit par John Charpentier dans son étude sur *Coleridge le somnambule sublime*), est pour l'œil une coupe renversée, l'intérieur d'un bassin de saphir, la parfaite beauté de la forme et de la couleur. Pour l'esprit, c'est l'immensité. Mais l'œil se sent, pour ainsi dire, capable de voir au travers, sentant vaguement qu'il n'y a pas là de résistance. L'œil n'éprouve pas exactement la sensation donnée par les objets solides et limités : il sent que la limitation est dans son pouvoir devant l’illimité à transcender ce qu'il voit. » Malheureusement, les comparaisons avec la coupe et le saphir « durcissent » l'impression de limite indéterminée et semblent arrêter l'immense virtualité de la contemplation du ciel bleu. Cependant, à lire avec des sympathies aériennes la page de Coleridge, on ne tarde pas à reconnaître que l'œil et l'esprit, ensemble, imaginent un ciel bleu sans résistance ; ils rêvent ensemble à une matière [191] infinie qui tient la couleur dans son volume, sans jamais cependant pouvoir être enfermée, malgré la vieille image livresque de la coupe renversée. D'ailleurs, la page coleridgienne s'achève sur une note très précieuse pour une psychologie et une métaphysique de l'imagination : « La vue du ciel profond est, de toutes les impressions, la plus rapprochée d'un sentiment. C'est plutôt un sentiment qu'une chose visuelle, ou plutôt c'est la fusion définitive, l'union entière du sentiment et de la vue. » Il faut méditer cet aspect tout particulier de l'*Einfühlung* aérienne. C'est une fusion déchargée des impressions de chaleur que ressent un mur chaud lorsqu'il se met à égalité d'ardeur avec un monde ardent. C'est une évaporation délestée des impressions de richesse que ressent un cœur terrestre, un « cœur innombrable » lorsqu'il s'émerveille de la prodigalité des formes et des couleurs. Cette perte de l'être dans un ciel bleu a une nuance sentimentale de toute première simplicité. Elle est hostile aux « bigarrures », aux mélanges, aux événements. On peut alors vraiment parler « d'un sentiment du ciel bleu » qu'on devra comparer avec le « sentiment de la petite fleur bleue ». Dans cette comparaison, le sentiment du ciel bleu apparaîtra comme une expansibilité sans ligne. Au ciel bleu doucement bleu, il n'y a plus

de ravisseur. L'*Einfühlung* aérienne, dans sa nuance *bleue*, n'a pas d'événement, pas de heurt, pas d'histoire. On en a tout dit lorsqu'on a répété avec Coleridge — « C'est plutôt un sentiment qu'une chose visuelle. » Le ciel bleu, médité, par l'imagination matérielle, est sentimentalité pure ; c'est la sentimentalité sans objet. Il peut servir de symbole à une sublimation sans projet, à une *sublimation évasive.*

4. — Mais un quatrième document va nous donner une impression si parfaite de dématérialisation imaginaire, de décoloration émotive, qu'on va vraiment comprendre, en renversant des métaphores, que le bleu du ciel est aussi irréel, aussi impalpable, aussi chargé de rêve que le bleu d'un regard. Nous croyons regarder le ciel bleu. C'est soudain le ciel bleu qui nous regarde. Nous empruntons ce document, d'une pureté extraordinaire, au livre de Paul Eluard : Donner à voir (p. 11) : [192] « Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité... Je ne pouvais plus tomber. » La vie de ce qui n'a aucune peine à vivre, la légèreté de ce qui ne court aucun danger de tomber, la substance qui a l'unité de couleur, l'unité de qualité, sont données dans leur certitude immédiate au rêveur aérien. Le poète saisit donc ici la pureté comme une *donnée immédiate de la conscience poétique.* Pour d'autres imaginations, la pureté est discursive, elle n'est ni intuitive ni immédiate. Il faut alors la former dans une lente épuration. Au contraire, le poète aérien connaît une sorte d'*absolu matinal*, il est appelé à la pureté aérienne « par un mystère où les formes ne jouent aucun rôle. Curieux d'un ciel décoloré d'où les oiseaux et les nuages sont bannis. Je devins esclave de mes yeux irréels et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes. Puissance tranquille. Je supprimai le visible et l'invisible, je me perdais dans un miroir sans tain... ». Le ciel décoloré, mais bleu encore, miroir sans tain d'une infinie transparence, est dorénavant l'*objet* suffisant du *sujet rêvant.* Il totalise les impressions contraires de présence et d'éloignement. Il serait sans doute intéressant d'étudier la rêverie pancaliste sur ce thème simplifié. Bornons-nous à quelques remarques métaphysiques.

III

Si, comme nous le croyons, l'être méditant est d'abord l'être rêvant, toute une métaphysique de la rêverie aérienne pourra s'inspirer de la page éluardienne. La rêverie s'y trouve intégrée à sa juste place : avant la représentation ; le monde imaginé y est justement placé avant le monde représenté, l'univers y est justement placé avant l'objet. La connaissance poétique du monde précède, comme il convient, la connaissance raisonnable des objets. Le monde est beau avant d'être vrai. Le monde est admiré avant d'être vérifié. Toute primitivité est onirisme pur.

Si le monde n'était pas d'abord ma rêverie, alors mon être serait immédiatement enserré dans ses représentations, toujours contemporain et esclave de ses sensations. [193] Privé de la vacance du rêve, il ne pourrait prendre conscience de ses représentations. L'être, pour prendre conscience de sa faculté de représentation, doit donc bien passer par cet état de *voyant pur*. Devant le miroir sans tain du ciel vide, il doit réaliser la vision pure.

Avec la page de Paul Éluard nous venons donc d'acquérir une sorte de leçon préschopenhauérienne qui est un préambule — à notre avis nécessaire — à une doctrine de la représentation. Nous proposons aux philosophes, pour traduire la genèse de l'être méditant, la filiation suivante :

D'abord la rêverie — ou l'émerveillement. L'émerveillement est une rêverie instantanée.

Ensuite la contemplation — étrange puissance de l'âme humaine capable de ressusciter ses rêveries, de recommencer ses rêves, de reconstituer, malgré les accidents de la vie sensible, sa vie imaginaire. La contemplation unit encore plus de souvenirs que de sensations. Elle est plus encore histoire que spectacle. Quand on croit contempler un spectacle prodigieux de richesse, c'est qu'on l'enrichit avec les souvenirs les plus divers.

Enfin la représentation. C'est alors qu'interviennent les tâches de l'imagination des formes, avec la réflexion sur les formes reconnues,

avec la mémoire, cette fois fidèle et bien définie, des formes caressées.

Une fois de plus, sur un exemple particulier, nous affirmons donc le rôle fondamental de l'imagination dans toute genèse spirituelle. C'est une longue évolution imaginative qui nous mène de la rêverie fondamentale à une connaissance discursive de la beauté des formes. Une métaphysique de la connaissance utilitaire explique l'homme comme un groupe de réflexes conditionnés. Elle laisse hors d'examen l'homme rêvant, l'homme rêveur. Il faut rendre à l'image son psychisme primitif. L'image pour l'image, telle est la formule de l'imagination active. C'est par cette activité de l'image que le psychisme humain reçoit la *causalité du futur,* en une sorte de *finalité immédiate.*

D'ailleurs, si l'on veut bien accepter de vivre par l'imagination, pour l'imagination, avec Éluard, ces heures de vision pure devant le bleu tendre et fin d'un ciel *d'où sont bannis les objets,* on comprendra que [194] l'imagination du type aérien offre un domaine où les valeurs de rêve et de représentation sont échangeables dans leur minimum de réalité. Les autres matières durcissent les objets. Aussi, dans le domaine de l'air bleu plus qu'ailleurs, en sent que le monde est perméable à la rêverie la plus indéterminée. C'est alors que la rêverie a vraiment de la profondeur. Le ciel bleu se creuse sous le rêve. Le rêve échappe à l'image plane. Bientôt, d'une manière paradoxale, le rêve aérien n'a plus que la dimension profonde. Les deux autres dimensions où s'amuse la rêverie pittoresque, la rêverie peinte, perdent de leur intérêt onirique. Le monde est alors vraiment de l'autre côté de la glace sans tain. Il a un au-delà imaginaire, un au-delà pur, sans en-deçà. D'abord il n'y a rien, puis il y a un rien *profond,* ensuite il y a une *profondeur* bleue.

Le gain du côté du sujet n'est pas moins grand que du côté de l'objet si l'on veut bien méditer philosophiquement en partant, non pas de la représentation, mais de la rêverie aérienne. Devant le ciel bleu, d'un bleu très doux, décoloré, devant le ciel épuré par la rêverie éluardienne, on aura chance de saisir, à l'état naissant, dans la dynamique prestigieuse de l'état naissant, le sujet et l'objet — ensemble. Devant un ciel d'où sont bannis les objets naîtra un sujet imaginaire d'où sont bannis les souvenirs. Le loin et l'immédiat se nouent. Le loin de l'objet et l'immédiat du sujet. Nouvelle preuve que la communauté, si souvent exposée par Schopenhauer, de l'esprit et de la matière, est plus

sensible encore si l'on veut se placer dans le règne de l'imagination plutôt que dans celui de la représentation et étudier — ensemble — la matière imaginaire et l'esprit imaginant. Un songe devant une fumée : voilà le point de départ d'une métaphysique de l'imagination. La rêverie, cette fumée, entra dans mon esprit, dit quelque part Victor Hugo. L'air bleu et son rêveur ont peut-être encore un parallélisme plus parfait : moins qu'un songe, moins qu'une fumée... l'union du demi-songe et du demi-bleu se fait ainsi à la limite de l'imaginaire.

En résumé, la rêverie devant le ciel bleu — uniquement bleu — pose en quelque manière une phénoménalité sans phénomènes. Autrement dit, l'être méditant [195] s'y trouve devant une phénoménalité minima, qu'il peut encore décolorer, atténuer, qu'il peut *effacer*. Comment ne serait-il pas tenté par un nirvana visuel, une adhésion à la puissance sans acte, à la puissance tranquille, contente simplement de voir, puis de voir l'uniforme, puis le décoloré, puis l'irréel. Si l'on voulait remplacer la *méthode du doute — méthode* trop virtuelle, peu apte à nous détacher de la représentation — par une *méthode d'effacement — méthode* plus effective car elle a pour elle la pente même de la rêverie —, on s'apercevrait que la rêverie aérienne permet de descendre au minimum de l'être imaginant, c'est-à-dire au minimum minimorum de l'être pensant.

Extrême solitude où la matière se dissout, se perd. Doute qui perd sa forme devant une matière douteuse. Telles devraient être pour le sujet solitaire, devant un univers décoloré, les leçons d'une philosophie de l'effacement. Nous nous y essaierons dans un autre ouvrage. Pour nous limiter aux problèmes de l'imagination, qu'on veuille donc bien considérer que nous jouons ici un difficile paradoxe qui reviendrait à prouver le caractère primordial de l'imagination en décrivant l'activité d'une imagination sans images, d'une imagination qui trouve sa jouissance, sa vie, en « effaçant les images ». Mais le seul fait qu'on puisse poser le problème de l'imaginaire en termes si amoindris, devant un monde aussi pauvre de formes qu'un ciel bleu, prouve, croyons-nous, le caractère psychologiquement réel du problème que nous évoquons.

Tous les êtres qui aiment la grande rêverie simplifiée, simplifiante, devant un ciel qui n'est rien autre chose que « le monde de la transparence », comprendront la vanité des « apparitions ». Pour eux, la « transparence » sera la plus réelle des apparences. Elle leur donnera

une leçon intime de lucidité. Si le monde est aussi volonté, le ciel bleu est volonté de lucidité. Le « miroir sans tain » qu'est un ciel bleu éveille un narcissisme spécial, le narcissisme, de la pureté, de la vacuité sentimentale, de la volonté libre. Dans le ciel bleu et vide, le rêveur trouve le schème des « sentiments bleus » de la « clarté intuitive », du bonheur d'être clair dans ses sentiments, ses actes et ses pensées. Le narcisse aérien se mire dans le ciel bleu.

[196]

IV

La ligne de dématérialisation que nous avons caractérisée dans quelques-unes de ses phases et dans sa transcendance n'épuise naturellement pas les rêveries dynamiques qui naissent devant *un ciel bleu*. Il est des âmes qui travaillent toutes les images dans une dynamique de l'intensification. Elles vivent avec une intensité essentiellement émouvante les images en apparence les plus tranquilles. Un Claudel, par exemple, voudra une adhésion immédiate, fougueuse. Il saisira un ciel bleu par sa matière première. Alors la première question sera pour lui, devant cette masse énorme où rien ne bouge qu'est un ciel bleu, un ciel gorgé d'azur : « Qu'est-ce que le bleu ? » L'hymne claudélien répondra : « Le bleu est l'obscurité devenue visible. » Pour *sentir* cette image, nous nous permettrons de changer le participe passé car, dans le règne de l'imagination, il n'y a pas de participe passé. Nous dirons donc : « Le bleu est l'obscurité devenant visible. » Et c'est bien pourquoi Claudel peut écrire : « L'azur entre le jour et la nuit indique un équilibre, comme le prouve ce moment ténu où le navigateur, dans le ciel d'Orient, voit les étoiles disparaître toutes à la fois. »

Ce moment ténu — temps admirable de la mobilité intime —, la rêverie aérienne sait le revivre, le recommencer, le restituer. Même devant le ciel bleu le plus fortement constitué, la rêverie aérienne, la plus oisive des rêveries, retrouve l'altérité de l'obscur et du diaphane en vivant un rythme de, torpeur et d'éveil. Le *ciel bleu est une aurore permanente*. Il suffit de le contempler les yeux mi-clos pour retrouver ce moment où, bien avant les éclats d'or du soleil, l'univers nocturne va devenir aérien. C'est en vivant sans cesse cette valeur d'aurore, cet-

te valeur d'*éveil que l'on comprend le mouvement d'un ciel immobile.* Comme le dit Claudel : « Il n'y a pas de couleur immobile. » Le ciel bleu a le mouvement d'un éveil.

Le bleu du ciel ainsi rêvé nous porte au cœur de l'élémentaire. Aucune substance de la terre ne tient aussi immédiatement sa qualité élémentaire qu'un ciel bleu. Le ciel bleu est vraiment, dans toute la force du terme, [197] une image élémentaire. Il donne à la couleur bleue une illustration ineffaçable. Le premier bleu est à jamais le bleu du ciel. Il est, dit Claudel, antérieur au mot. « Le bleu de toutes manières est quelque chose d'élémentaire et de général, de frais et de pur, d'antérieur au mot. Il convient à tout ce qui enveloppe et baigne... Il est le vêtement de la Purissima... »

Le ciel uni, bleu ou doré, est parfois rêvé dans une telle unité qu'il semble dissoudre toutes les couleurs dans sa couleur unitaire. Le bleu est alors si puissant qu'il assimile le rouge lui-même. Dans la *Léda sans cygne*, d'Annunzio écrit : « L'or solaire et le pollen sylvestre, mêlés, n'étaient plus, dans la palpitation du vent, qu'une seule et même poussière. Les pins, à la pointe de chaque aiguille, portaient une goutte d'azur. » Comment mieux dire que l'arbre frémissant distille du ciel bleu ? Faire sentir à un seul signe, avec « une goutte d'azur », la participation à une impression cosmique, c’est la fonction du poète [87].

Parfois c'est par un contraste que le bleu du ciel prend sa fonction bleuissante. Dans des vers commentés par Hugo von Hofmannsthal, on trouve cette puissante rêverie du contraste : « L'*année de l’âme* commence par un paysage d'automne. Voici son ciel :

> Le sourire des lointains rivages lumineux,
> Le bleu inespéré des purs nuages
> Éclaire les étangs et les sentiers aux couleurs diaprées.
>
> *Der Schimmer ferner lächelnder Geslade,*
> *Der reinen Wolken unverhoffte Blau*
> *Erhellt die Weiher und die bunten Pfade* [*].

87 Cf. Hauptmann, *Le mécréant de Soana,* trad., p.111.

* Stefan George, *Das Jahr der Seele.*

Et le poète ajoute dans son admirable *Entretien sur la poésie* : « Cela est beau. Cela respire l'automne. *Le bleu inespéré des purs nuages* est hardi, car c'est entre les nuages que s'ouvrent ces baies d'un bleu qui fait rêver de l'été ; mais il est vrai qu'on ne les voit qu'au bord des nuages *purs*, dans le ciel automnal partout ailleurs âprement déchiqueté. Gœthe aurait aimé ces *purs nuages*. [198] Et le *bleu inespéré* est parfait. C'est beau. Oui, c'est bien l'automne [88]. »

« Il y a (vraiment) là l'automne, et plus que l'automne », parce que le poète a su faire sentir le souvenir inespéré de l'éclat d'un autre âge, d'un été disparu. Ainsi, l'image littéraire possède une dimension de plus que l'image visuelle ; elle possède le souvenir, et l'automne littéraire sent qu'il achève un été. « Nos sentiments, nos ébauches de sentiments, tous les états les plus secrets et les plus profonds de notre être intime ne sont-ils pas de la plus étrange façon enlacés à un paysage, à une saison, à une propriété de l'air, à un souffle ? » Il semble que le paysage de Hugo von Hofmannsthal ait une idéalité spéciale. Il est non seulement un état d'âme suivant la formule d'Amiel, il est un *état d'âme ancien* [89]. Le bleu d'automne est le bleu d'un souvenir. C'est un souvenir bleuissant que la vie va effacer. On comprend alors que von Hofmannsthal puisse parler des « paysages de l'âme, paysages infinis comme l'espace et le temps (dont) l'apparition suscite en nous un sens nouveau supérieur à tous les sens » (p. 171). Et de même O. de Milosz *(Les éléments,* 1911, p. 57) : « Des paysages purs rêvent dans ma mémoire. » Ce sont là des paysages sans dessin, qui vivent dans une couleur douce et changeante, comme un souvenir.

---

88 Hugo von Hofmannsthal, *Écrits en prose,* trad. Ch. Du Bos, p. 152.

89 Avant Amiel, Byron avait dit : « Pour moi les hautes montagnes sont un état d'âme. »

.... and to me
High mountains are a feeling

V

Parfois cependant une rêverie plus actuelle retourne à ses dessins. Le ciel bleu est alors un *fond* qui légitime la théorie d'un *homo faber* cosmique, d'un démiurge qui découpe le paysage avec brutalité. Dans ce découpage primitif, la terre se sépare du ciel. La verte colline se dessine sur le ciel azuré en une sorte de profil absolu, d'un profil qu'on ne caresse pas, qui n'obéit plus à la loi du désir.

[199]

À l'échelle cosmique, le bleu du ciel est un fond qui donne une forme à *toute* la colline. Par son uniformité, il se détache d'abord de toutes les rêveries qui vivent dans une imagination terrestre. Le bleu du ciel est d'abord l'espace où il n'y a plus rien à imaginer. Mais quand l'imagination aérienne s'anime, alors le fond devient actif. Il suscite chez le rêveur aérien une réorganisation du profil terrestre, un intérêt pour la zone où la terre communique avec le ciel. Le miroir d'une eau s'offre pour convertir le bleu du ciel en un bleu plus substantiel. Un mouvement bleu peut jaillir. Voici, par exemple, le martin-pêcheur. « C'est l'oiseau classé le plus vite... Il est l'éclair bleu que la lumière et l'eau échangent entre elles [90]. » La terre plus inerte finit par se mouvoir, par s'aérer. Pour le rêveur aérien, elle devient à son tour un fond, et des forces tendues vers ce fond s'animent dans l'immense uniformité bleue. Ainsi, sous la forme la plus rêveuse et la plus mobile, l'imagination trouve des éléments d'une Gestalttheorie qui travaille sur un univers déployé.

---

90 F. Jammes, *Le poète rustique*, p. 215.

VI

Le fait qu'un ciel bleu soit un espace qui ne donne aucun prétexte à l'action de l'imagination explique que dans certaines poétiques il reçoive un autre nom. Ainsi pour Hölderlin le ciel immense, bleu et ensoleillé est l'éther. Cet éther ne correspond pas à un cinquième élément, il représente simplement l'air tonique et clair chanté sous un nom savant. Mlle Geneviève Bianquis ne s'y trompe pas (*Introduction aux Poésies*, p. 16) : L'éther, l'âme du monde, l'air sacré, c'est « l'air pur et libre des sommets, l'atmosphère d'où descendent vers nous les saisons et les heures, les nuages et la pluie, la lumière et la foudre ; le bleu du ciel, symbole de pureté, de hauteur, de transparence, est, comme la nuit de Novalis, un mythe polyvalent. » Et Mlle Bianquis cite *Hypérion* où Hölderlin écrit : « Frère de l'Esprit qui nous anime puissamment de sa flamme, Air sacré ! qu'il est [200] beau de penser que tu m'accompagnes où que j'aille, omniprésent, immortel. » Cette vie dans l'éther est un retour vers la protection du père. Vater Aether ! redit l'invocation hölderlinienne en une synthèse du bonheur et de la force. Pas d'éther sans une sorte de polyvalence où s'échange lumière et chaleur, tonicité et grandeur. Un autre poète, dans un temps d'exaltation religieuse, médite comme Hölderlin. « Je m'abîmais en Dieu, comme l'atome flottant dans la chaleur d'un jour d'été s'élève, se noie, se perd dans l'atmosphère, et, devenu transparent comme l'éther, paraît aussi aérien que l'air lui-même et aussi lumineux que la lumière » (Lamartine, *Les confidences*, p. 108). On réunirait d'ailleurs facilement bien d'autres exemples qui prouveraient que chez les poètes l'éther n'est pas un élément « transcendant », mais seulement la synthèse de l'air et de la lumière.

VII

Du thème du ciel bleu on peut rapprocher le thème du mirage. Le mirage est un thème de rêverie qui ne tient guère au réel que par le génie des conteurs. Parmi les écrivains qui en animent un conte, en

est-il un au mille qui ait jamais été vraiment séduit par un mirage ? Le conteur espère-t-il trouver un lecteur au mille qui ait eu aussi cette expérience ? Mais le mot est si beau, mais l'image est si grande que le mirage est une métaphore littéraire qui ne s'use pas. Elle explique le commun par le rare, la terre par le ciel.

Voilà donc bien un phénomène qui appartient presque totalement à la littérature, un phénomène littéraire foisonnant qui a peu d'occasions de se renforcer devant un spectacle réel. C'est une image cosmique presque absente du cosmos. Le mirage est comme le vain rêve d'un cosmos endormi sous une chaleur de plomb. Et dans la littérature, le mirage apparaît comme un rêve retrouvé.

Le mirage appartient à la littérature du ciel bleu ensoleillé. On ne pourra pas dénier la marque aérienne si l'on songe, par exemple, à la cité du *Voyage d'Urien, à* la « cité miragineuse » tout en sommets « perdus dans [201] les nuages », tout en minarets pointus chantant l'aurore avec les muezzins se répondant « comme les alouettes [91] ».

Le mirage peut nous servir pour étudier la contexture du réel et de l'imaginaire. Il semble en effet que, dans le mirage, des phénomènes illusoires viennent se former sur un tissu phénoménal plus constant, et vice versa les phénomènes terrestres viennent y révéler leur idéalité. Que de vaines images viennent courir sur le ciel bleu, c'est là un fait qui donne une sorte de réalité à cet espace qui tient déjà une couleur en son essence. On s'explique que Goethe parle, à propos du bleu du ciel, d'un phénomène fondamental, d'un *Urphänomen :* « L'azur du ciel nous manifeste la loi fondamentale de la chromatique. Qu'on ne cherche rien derrière les phénomènes : ils sont eux-mêmes la leçon. »« Quand je me repose finalement sur l'*Urphänomen*, ce n'est sans doute que par résignation ; mais il reste une grande différence si je me résigne aux limites de l'humanité, ou à l'intérieur des limitations de mon individualité bornée. » Ces pensées de Goethe, citées précisément par Schopenhauer [92], nous paraissent désigner le ciel bleu comme l'image la moins relative à l'individu qui le contemple. Elle résume l'imagination aérienne. Elle détermine une sublimation extrême, une adhésion à une sorte d'image simple absolue, indécomposa-

---

91 André Gide, Le Voyage d'Urien. Œuvres complètes, pp. 294-295.

92 Schopenhauer, *Ueber das Sehn und die Farben*, Introduction.

ble. Devant le ciel bleu, on est fondé à simplifier la pensée schopenhauerienne : « le monde est ma représentation » en traduisant : le monde est ma représentation bleue, aérienne, lointaine. Le ciel bleu est mon mirage. Toutes formules qui donneraient une *métaphysique minima* dans laquelle l'imagination rendue à sa vie élémentaire retrouverait les forces primitives qui la contraignent à rêver.

[202]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre VII

LES CONSTELLATIONS

O quel Taureau, quel Chien, quelle Ourse, Quels objets de victoire énorme.

Quand elle entre aux temps sans ressource L'âme impose à l'espace informe.

(Paul Valéry, *Charmes*, Ode secrète.)

I

Retour à la table des matières

Sur cet immense tableau d'une nuit céruléenne, la rêverie mathématicienne a écrit des épures. Elles sont toutes fausses, délicieusement fausses, ces constellations ! Elles unissent, dans une même figure, des astres totalement étrangers. Entre des points réels, entre des étoiles isolées comme des diamants solitaires, le rêve constellant tire des lignes imaginaires. Dans un pointillisme réduit au minimum, ce grand maître de peinture abstraite qu'est le rêve voit tous les animaux du zodiaque. L'*homo faber* — charron paresseux — met au ciel le chariot sans roue ; le laboureur rêvant à ses moissons dresse un simple épi doré. Aussi, devant une telle exubérance des forces de l'imagination projetante, qu'elle est amusante cette définition logicienne d'un dic-

tionnaire « Constellation : assemblage d'un certain nombre d'étoiles fixes auquel, pour aider la mémoire, on a supposé une figure, soit d'homme, soit d'animal, soit de plante, et donné un nom pour le distinguer des autres assemblages de même espèce » (Bescherelle). Nommer les étoiles pour « soulager la mémoire », quelle méconnaissance des forces parlantes du rêve ! Quelle ignorance des principes de projection imaginaire de la rêverie ! Le zodiaque est le test de Rorschach de l'humanité enfant, Pourquoi en a-t-on fait de savants grimoires, pourquoi [203] a-t-on remplacé le ciel de la nuit par le ciel des livres ?

Il y a tant de rêves au ciel que la poésie, gênée par les vieux mots, n'a pu nommer ! À combien d'écrivains de la nuit l'on voudrait dire : « Revenez au principe de la, rêverie ; le ciel étoilé nous est donné non pas pour connaître, mais pour rêver. Il est une invitation aux rêves constellants, à la construction facile et éphémère des mille figures de nos désirs ; les étoiles « fixes » ont pour mission de fixer quelques rêves, de communiquer quelques rêves, de retrouver quelques rêves. Ainsi le rêveur a la preuve de l'universalité de l'onirisme. Ce bélier, jeune berger, que ta main caresse en rêvant, le voici donc là-haut, tournant doucement dans la nuit immense ! Le retrouveras-tu demain ? Désigne-le à ta compagne. Mettez-vous deux pour le dessiner, pour la reconnaître, pour le tutoyer. Tous deux, vous allez vous prouver que vous avez la môme vision, le même désir et que, dans la nuit même, dans la solitude nocturne, voue, voyez passer les mêmes fantômes. Comme la vie s'agrandit quand les rêves se fiancent !

Combien l'imagination du ciel est faussée, est bloquée par la connaissance des livres, on le comprendra si l'on veut bien relire quelques pages où des écrivains ont, de gaieté de cœur, au profit d'une « connaissance » aussi pauvre qu'inerte, perdu le chemin des rêves. Nous serons peut-être alors fondé à proposer une sorte de contre-psychanalyse qui devrait détruire le conscient au profit d'un *onirisme constitué*, seule manière de rendre à la rêverie sa continuité reposante, « Connaître » les constellations, les nommer comme dans les livres, projeter sur le ciel une carte scolaire du ciel, c'est brutaliser nos forces imaginaires, c'est nous enlever le bienfait de l'onirisme étoilé. Sans le poids de ces mots qui « soulagent la mémoire », — la mémoire des mots, cette grande paresseuse qui refuse de rêver, — chaque nuit nouvelle serait pour nous une rêverie nouvelle, une cosmogonie renouve-

lée. Le conscient mal fait, le conscient tout fait est aussi nocif pour l'âme rêvante que l'inconscient amorphe ou déformé. Le psychisme doit trouver l'équilibre entre l'imaginé et le connu. Cet équilibre ne se satisfait pas de vaines substitutions où, subitement, les forces imaginantes se voient associées à des schémas [204] arbitraires. L'imagination est une force première. Elle doit naître dans la solitude de l'être imaginant. Comme toujours il faut partir, pour comprendre la contemplation, d'une formule schopenhauerienne : *la nuit étoilée est ma* constellation. Elle me donne la conscience de mon pouvoir constellant. Elle me met dans les doigts, comme dit le poète, ces calices sans poids, ces fleurs d'espace... [93]

II

Nous allons trouver une telle occasion de contre-psychanalyse en faveur d'une purification de l'imaginaire chez un auteur qui a été un très grand rêveur du cœur et un très pauvre rêveur des yeux. George Sand — que nous lisons passionnément pour son génie dans l'imagination de la bonté simple — apporte, croyons-nous, un bon exemple de romantisme nocturne bloqué, d'onirisme durci dans son germe par un placage de connaissances frustes.

En effet, dans bien des pages des œuvres de George Sand, la rêverie devant le ciel étoilé dégénère en une leçon d'astronomie dont le pédantisme prête à rire. Quand André commence à aimer la tendre et fine Geneviève, il lui « enseigne » d'abord la botanique, c'est-à-dire le nom savant des fleurs. Il lui explique ensuite les mystères du ciel nocturne [94]. « André, heureux et fier, pour la première fois de sa vie, d'avoir quelque chose à enseigner, se mit à lui expliquer le système de l'univers, en ayant soin de simplifier toutes les démonstrations et de les rendre abordables à l'intelligence de son élève... Elle comprenait rapidement ; il y avait des instants où André, transporté, lui croyait des facultés extraordinaires... » Rendue à sa solitude, Geneviève (p.

93 Cf. Guy Lavaud, *Poétique du ciel,* 1930, p. 30.

94 George Sand, *André,* Éd. Calmann-Lévy, p. 87.

103), « quand la nuit vint, s'assit sur une éminence plantée de néfliers, et elle contempla le lever de ces astres dont André lui avait expliqué la marche... Elle ressentait déjà l'effet di, ces contemplations où l'âme semble sortir de sa prison terrestre et s'envoler vers des régions plus pures... ». [205] Ainsi les activités imaginaires et intellectuelles qui vivent aux antipodes l'une de l'autre sont ici confondues. L'écrivain qui nous devait une psychologie de cette libération de l'Arne qu'il évoque, de cette extension d'Arne que nous apporte le rêve étoilé, nous a livré des idées. Et quelles idées si l'on songe que, dans sa correspondance, George Sand écrit sans sourciller : « Vous devriez faire de l'astronomie, vous l'apprendriez en huit jours ! » Tout le long de l'œuvre de la romancière on pourra déceler l'influence de cette « étoile intellectualisée » qui est pauvrement méditée comme un « soleil lointain ».

Dans une contemplation si facilement savante, les constellations viendront mettre un nom dans le ciel, guère plus qu'un nom. Les belles Pléiades, l'étoile de la Chèvre, le Scorpion, viendront mettre une sonorité dans un paysage nocturne. Le nom, à lui seul, est une astronomie ; parfois George Sand confond Vénus et Sirius, Sirius est son étoile favorite. Elle doit briller aux instants dramatiques de ses nuits. Bien entendu, cette furie de nommer les étoiles n'est pas spéciale à George Sand. On la dénoncerait chez de nombreux poètes.

Ainsi, dans La *Nef* d'Élémir Bourges on trouvera d'innombrables exemples de ce pathos du ciel étoilé. L'auteur moderne, parlant des cieux antiques, n'hésitera pas à discerner dans la nuit « des sphères colossales qui s'attirent » (p. 254). « Adore comme le dieu suprême l'Ouranien qui forme la substance des astres, des âmes et des esprits. Vois ! Dans un seul de mes rayons, des milliers de mondes roulent. Partout, ton regard découvre, par-delà cet infime univers où la terre pend à sa chaîne, des sphères, des feux multicolores, plus nombreux que les vagues des fleuves ou que les feuilles des forêts. Et ces sphères colossales, à leur tour, volent, attirées par d'autres sphères, que d'autres sphères encore, en tournoyant parmi leurs flammes de phosphore et leurs typhons orageux, emportent dans la danse sans fin de leur éternelle joie. »

À aucun moment de sa genèse qui mêle les genres, qui assemble les rêves antiques et des connaissances newtoniennes, Bourges n'arrive à participer, à faire participer son lecteur à la vie nocturne, à la len-

te cosmogonie [206] de la nuit et de su lumières. Rêvée dynamiquement la Nuit est une force lente. Elle n'accepte pas ces fracas et ces roulements qui traversent l'œuvre de Bourges.

Il nous semble donc que la vraie poésie, la poésie native, doit rendre à l'anonymat les grandes formes de la nature. On n'apporte rien à la puissance d'évocation en murmurant le nom de Bételgeuse quand l'étoile brille au ciel. Comment sait-on, demande un enfant, qu'elle s'appelle Bételgeuse ? La poésie n'est pas une tradition, c'est un rêve primitif, c'est l'éveil des images premières.

Nos critiques n'ont d'ailleurs rien d'absolu. Même sur les mauvais emplois d'un nom évocateur, on peut retrouver dans l'imagination moderne l'action d'une image première. Loin de tout dessin, par une sorte d'enchantement verbal, la constellation apparaît alors comme *une image littéraire pure*, c'est-à-dire comme une image qui ne peut valoir qu'en littérature. Quand George Sand écrit, dans *Lélia* (éd. Calmann Lévy, t. II, p. 73) : « Les piles étoiles du Scorpion se plongèrent une à une dans la mer... Nymphes sublimes, inséparables sœurs, elles semblaient s'enlacer l'une à l'autre et s'entraîner en s'invitant aux chastes voluptés du bain », il n'est pas à penser qu'un lecteur reconnaîtra le spectacle évoqué. Sait-il seulement que la constellation du Scorpion réunit quatre étoiles ? Mais par l'image des astres doucement entraînés dans un mouvement commun — image qui ne vaut qu'en littérature — la contemplation de Lélia prend une valeur dynamique. Un vrai poète met un poème en mouvement en quelques vers :

> De grandes ondes constellées
> S'éveillent dans la nuit qui tremble et qui pâlit,

dit Charles van Lerberghe [95]. En suivant le mouvement progressif suggéré par Lélia, on sent à tour de rôle les étoiles disparaître dans la mer. Le rêveur leur donne un mouvement d'ensemble, et la constellation ainsi animée fait tourner tout le ciel étoilé. Sans doute, un écrivain [207] pressé nous dirait que les étoiles une à une disparaissent dans la mer, et le lecteur, toujours outrant le schématisme des livres,

---

95 Charles van Lerberghe, *Entrevisions*, Bruxelles, 1898, p. 49.

ne penserait plus qu'à l'aube prochaine. Le lecteur « saute les descriptions » parce qu'on ne lui a pas appris à goûter « l'imagination littéraire ».

Ainsi, à nos yeux, une des principales fonctions de l'image littéraire c'est de suivre et de traduire un dynamisme de notre imagination. Il est plus naturel de faire coucher dynamiquement une constellation qu'une étoile isolée. L'imagination a besoin d'un allongement, d'un ralenti. Et en particulier, plus que toute autre, l'imagination de la matière nocturne a besoin de lenteur. Comme elle est fausse cette littérature qui presse tout, qui ne nous laisse pas le temps de lire ses images. Elle ne nous donne pas surtout le temps de les prolonger dans la suite normale des rêves que doit susciter toute lecture.

III

Si l'on réfléchit précisément à la leçon de dynamisme imaginaire que nous donnent les constellations, on s'aperçoit qu'elles enseignent une sorte d'absolu de la lenteur. D'elles on peut dire, comme le ferait un bergsonien : on s'aperçoit qu'elles ont tourné, on ne les voit jamais tourner. Le ciel étoilé est le plus lent des mobiles naturels. Dans l'ordre de la lenteur, c'est le premier mobile. Cette lenteur confère un caractère doux et tranquille. Elle est l'objet d'une adhésion inconsciente qui peut donner une impression singulière, une impression de légèreté aérienne totale. Les images de la lenteur rejoignent les images de la gravité de la vie. Comme le remarque René Berthelot [96] : « La lenteur solennelle des mouvements rituels dans les cérémonies n'a pas cessé d'être comparée à celle des mouvements astraux. »

Il nous semble que le poème en prose [97] de Maurice de [108] Guérin : *La Bacchante*, a reçu de ce « voyage immobile » des constellations dans le ciel une grande partie de son charme indéfinissable. Rappelons cette page admirable. L'être s'anime sur les sommets dans

---

96 René Berthelot, L'astrobiologie et la pensée de l'Asie, *Revue de Métaphysique* et de Morale, octobre 1933, p. 474.

97 Maurice de Guérin, *Morceaux choisis,* Mercure de France, p 39.

une vie aérienne. « Je m'élevai jusqu'à ce degré des montagnes qui reçoit le pas des immortels ; car, parmi eux, les uns se plaisent à parcourir la suite des monts, tenant leur marche inébranlable sur les ondulations des cimes... Parvenue à ces hauteurs, j'obtins les dons de la nuit, le calme et le sommeil... Mais ce repos fut semblable à celui des oiseaux amis des vents et sans cesse portés dans leurs cours... » Et il semble que la rêveuse dorme de la vie des hauts feuillages en se réjouissant, jusque dans leur sommeil, « des atteintes des vents » avec une âme qui « s'entr'ouvre aux moindres haleines survenues au faîte des bois ».

C'est alors que cet être dormant dans la hauteur, du *vrai sommeil aérien*, va revivre le mythe de Callisto aimée de Jupiter, portée au ciel par le bienfait du dieu (p. 45) : « Jupiter... l'ôta des bois pour l'associer aux étoiles et conduisit ses destins dans un repos dont ils ne peuvent plus s'écarter. Elle a reçu sa demeure au fond du ciel ténébreux... Le ciel range autour d'elle les plus antiques de ses ombres et lui fait respirer ce qu'il possède encore des principes de la vie... Pénétrée d'une ivresse éternelle, Callisto se tient inclinée sur le pôle, tandis que l'ordre entier des constellations passe et abaisse son cours vers l'océan ; telle, durant la nuit, je gardais l'immobilité au sommet des monts... »

Nous sommes ici encore en présence d'une *image littéraire absolue*. En effet, la constellation de Callisto n'est pas évoquée dans sa forme ; le poète prend bien garde de commenter la légende qui nous ramènerait à des leçons de mythologie scolaire. À peine rappelle-t-il que Callisto, dans sa vie terrestre, fut « revêtue d'une forme sauvage par la jalousie de Junon ». Pas davantage, de cette constellation, le poète ne fait briller les lumières. Toute la vie de l'image, dans le poème de Guérin, appartient à l'*imagination dynamique*. La constellation est alors, dans ce poème, une image des yeux clos, la pure image du mouvement lent, tranquille, céleste, du mouvement sans devenir et sans arrêt, étranger [209] à tous les coups du destin, à toute la séduction des buts. Dans sa contemplation, l'être rêvant apprend à s'animer de l'intérieur, il apprend à vivre, le temps régulier, le temps sans élan et sans heurt. C'est le *temps de la nuit*. Le rêve et le mouvant nous livrent, dans cette image, la preuve de leur accord temporel. Le temps du jour traversé de mille tâches, dispersé et perdu dans des gestes effrénés, vécu et revécu dans la chair, apparaît dans toute sa vanité.

L'être rêvant dans la nuit sereine trouve le merveilleux tissu du *temps qui se repose.*

Vécue dans une telle rêverie, la constellation est, plutôt qu'une image, un hymne. Et cet hymne, seule « la littérature » peut le chanter. C'est un hymne sans cadence, une voix sans volume, un mouvement qui a transcendé ses buts et trouvé la véritable matière de la lenteur. On entendra la musique des sphères quand on aura accumulé assez de métaphores, les plus diverses métaphores, c'est-à-dire quand l'imagination sera rétablie dans son rôle vivant comme guide de la vie humaine.

Qu'on relise *La Bacchante* de Maurice de Guérin avec les thèmes de l'imagination aérienne et de l'imagination dynamique, on y trouvera l'exemple d'une œuvre qui ne doit rien à une inspiration antique, mais qui est, au contraire, tout actuelle, toute vivante. Dans les dernières lignes on pourra y saisir l'action d'une image non désignée, non désirée dans sa forme, et qui n'opère que par son induction imaginaire. C'est très précisément l'induction purement dynamique de la constellation. C'est par elle que le rêveur s'associe au mouvement, au destin du ciel étoilé (p. 51) : « ... Je m'élevai sur les traces de cette bacchante qui marchait devant nous comme la Nuit, quand, la tête détournée pour appeler les ombres, elle se dirige vers l'Occident... »

IV

Pour mieux se convaincre de la beauté dynamique de l'image guérinienne, le mieux est peut-être d'en rapprocher une image forcenée telle qu'il en est de nombreux exemples dans *La Nef* d'Élémir Bourges (p. 45) : « Je te [210] parle, toi qui mènes sans frein, au milieu des gouffres étoilés, cet oiseau-cheval aux pennes d'aigle. Certes, puisque j'entends tes cris, les miens arriveront jusqu'à toi. Qui es-tu, guerrier ? Un homme ? Un dieu ? Un démon intermédiaire ? Réponds ! Quel ennemi céleste précipite à travers l'Ouranos le sillage embrasé de ton vol ? Vis-tu en paix avec la terre ? Est-ce le carnage et l'effroi qui sont assis sur ta lance ? » Et encore (p. 47) ce Bellérophon trop haut en couleur : « Ha ! ha ! ha ! mon bouclier, où se tord l'ardent serpent de la foudre, brûle ma chair jusqu'aux os. L'étoile fulgurante allumée au

cimier de mon casque d'airain se celle à ma cervelle qui bout... Mes yeux jaillissent des orbites. Je halette... » Si l'on juge cette fabrique des « monstres ouraniens » en appliquant le principe que Maurice Boucher, avec beaucoup de profondeur, appelle les quatre dimensions du mot poétique : le sens, le halo, la pente et l'âge, on reconnaîtra que le Bellérophon d'Élémir Bourges manque de cette quadruple profondeur. Ici, au contraire de la Bacchante guérinienne, la tradition brouille les âges. Les allusions viennent des livres. Le mouvement effréné ne suit pas la pente de la nuit. Le sens et le halo oniriques manquent à tel point qu’aucune rêverie ne peut naître dans l'âme du lecteur. Élémir Bourges ne semble avoir vécu par l'imagination aucune des forces de l'ouranotropisme si caractéristique chez les véritables rêveurs de la nuit.

V

La lumière douce et brillante des étoiles provoque aussi une des rêveries les plus constantes, les plus régulières : la rêverie du regard. On peut en résumer tous les aspects en une seule loi : *dans le règne de l'imagination, tout ce qui brille est un regard.* Notre besoin de tutoyer est si grand, la contemplation est si naturellement une confidence que tout ce que nous regardons d'un regard passionné, dans la détresse ou le désir, nous renvoie un regard intime, un regard de compassion ou d'amour. Et quand, dans le ciel anonyme, nous fixons une étoile, elle devient *notre* étoile, elle scintille pour nous, son feu s'entoure d'un peu de larme, une [211] vie aérienne vient soulager en nous les peines de la terre. Il semble alors que l'étoile vienne à nous. En vain la raison nous répète qu'elle est perdue dans l'immensité : un rêve d'intimité la rapproche de notre cœur. La nuit nous isole de la terre, mais elle nous rend les rêves de la solidarité aérienne.

Une psychologie de l'étoile et une cosmologie du regard pourraient se développer en de longues réciproques. Elles se présenteraient en une curieuse unité d'imagination. L'examen de cette unité imaginaire demanderait de longues études. On amasserait sans difficulté d'innombrables références dans les œuvres poétiques de tous les pays et de tous les temps. Ne donnons qu'une page où le rêve du regard de

l'étoile atteint son extrême puissance cosmologique. Nous l'empruntons à l'œuvre de O. de Milosz [98]. Dans l'*Épître à Storge*, après une méditation des distances infinies devant l'*espace stellaire*, surgit cette soudaine preuve de l'union des regards : « Je sais, dans notre pauvre ciel astronomique, deux étoiles singulièrement brûlantes, deux confidentes fidèles, belles et pures, et que je croyais séparées de leur ami par des distances inimaginables. Or, l'autre soir, un grand papillon de nuit étant tombé de la lampe sur ma main, j'eus la tendre curiosité d'interroger ses yeux flamboyants... »

Oui, deux étoiles jumelles sont pour nous déjà un visage qui nous regarde, et, dans une exacte réciproque, deux yeux qui nous donnent leur regard, si étrangers qu'ils soient à notre propre vie, ont sur notre âme une influence stellaire. En un instant, ils rompent notre solitude. Voir et regarder échangent ici leur dynamisme : on reçoit et l'on donne. Il n'y a plus de distance. Un infini de communion efface un infini de grandeur. Le monde des étoiles touche notre âme : c'est un monde, du regard.

98 O. V. de Milosz, *Ars Magna*, p. 16.

[212]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre VIII

LES NUAGES

Jeu des nuages — jeu de la nature, essentiellement poétique... »

(Novalis, *Fragments*, éd. Stock, p. 132.)

I

Retour à la table des matières

Les nuages comptent parmi les « objets poétiques » les plus oniriques. Ils sont les objets d'un onirisme du plein jour. Ils déterminent des rêveries faciles et éphémères. On est un instant « dans les nuages » et l'on revient sur terre, doucement raillé par les hommes positifs. Aucun rêveur n'attribue au nuage la signification grave des autres « signes » du ciel. Bref, la rêverie des nuages reçoit un caractère psychologique particulier : elle est une *rêverie sans responsabilité.*

L'aspect immédiat de cette rêverie, c'est d'être, comme il a été souvent dit, un jeu aisé des formes. Les nuages sont une matière d'imagination pour un pétrisseur paresseux. On les rêve comme une ouate légère qui se travaillerait elle-même. La rêverie — comme le fait souvent l'enfant — commande au phénomène changeant en lui donnant

un ordre déjà exécuté, déjà en voie d'exécution : « Gros éléphant ! allonge ta trompe », dit l'enfant au nuage qui s'étire. Et le nuage obéit [99].

Pour rendre compte de l'importance du nuage dans lu thèmes religieux de l'Inde, Bergaigne [100] écrit très justement : « Le nuage qui renferme ces eaux, le nuage non seulement mugissant et ruisselant, mais encore mobile, semble s'offrir de lui-même aux jeux du zoomorphisme. » [213] Si le zoomorphisme de la nuit est stable dans les constellations, le zoomorphisme du jour est en constante transformation dans le nuage. Le rêveur a toujours un nuage à transformer. Le nuage nous aide à rêver la transformation.

On ne saurait trop donner d'importance à ce caractère *autoritaire* de la rêverie qui se donne le plus gratuit des pouvoirs créateurs. Cette rêverie travaille par l'œil. Bien méditée, elle peut nous apporter des lumières sur les étroits rapports de la volonté et de l'imagination. Devant ce monde de formes changeantes, où *la volonté de voir* dépassant la passivité de la vision projette les êtres les plus simplifiés, le rêveur est maitre et prophète. Il est *le prophète de la minute.* Il dit, d'un ton prophétique, ce qui se passe présentement sous ses yeux. Si, dans un coin du ciel, la matière désobéit, ailleurs d'autres nuages ont déjà préparé des ébauches que l'*imagination-volonté* va achever. Notre désir imaginaire s'attache à une forme imaginaire remplie d'une matière imaginaire. Certes, pour la rêverie thaumaturge, tous les éléments sont bons, le monde entier peut s'animer sur l'*ordre d'un regard magnétique.* Mais c'est avec les nuages que la tâche est à la fois grandiose et facile. Dans cet amas globuleux, tout roule à souhait, des montagnes glissent, des avalanches s'écroulent puis s'apaisent, les monstres s'enflent puis se dévorent l'un l'autre, tout l'univers se règle sur la volonté et l'imagination du rêveur.

Parfois la main du modeleur accompagne jusqu'au ciel la rêverie pétrisseuse. Le rêve « met la main à la pâte » en un travail énorme, démiurgique. Jules Supervielle, dans *Boire à la source,* suit dans le ciel de l'Uruguay des bêtes plus belles que les bêtes de la pampa, des bêtes qui, (c elles, ne meurent pas. Vous les voyez seulement disparaî-

---

99 Tieck, *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*, 1853, t. XXIV, p. 9 : « Die unterhaltendsten Spaßmacher sind die Wolken. »

100 Bergaigne, *La Religion védique,* t. I, p. 6.

tre, et sans souffrance, sous vos yeux. Leurs formes sont instables, toujours inquiètes, mais si douces à caresser, voudrais-je dire, si ce n'était là folie pure ! Les nuages ». Et Christian Sénéchal, qui cite ce texte [101], ajoute : « L'expression est à retenir et à joindre [214] aux nombreux exemples de prise de possession du monde par les mains. J. Supervielle a le don de caresser les nuages tout comme le sculpteur qui, de la main, modèle des contours invisibles pour d'autres que pour lui. » Christian Sénéchal demande justement à la critique littéraire (p. 53) de ne pas se borner à la distinction commune des imaginations visuelles et des imaginations auditives, distinction brutale qui nous écarte de tant de notations profondes sur la vie imaginaire, de tant d'intuitions dynamiques directes. Sans une imagination proprement dynamique, formée dans le dynamisme de la main, comment comprendre les vers de Supervielle :

> Les mains donnèrent leur nom au soleil, à la belle journée
> Elles appelèrent « tremblement » cette légère hésitation
> Qui leur venait du cœur humain à l’autre bout des veines
> [chaudes.
>
> *(Miracle de l'Aveugle.)*

Ou bien encore, dans *L'amour et les mains* :

> Et tenant dans mes mains vos paumes prisonnières
> Je referai le monde et les nuages gris.

Textes d'autant plus importants pour nous que l'on peut y voir la preuve que la main n'est pas nécessairement *terrestre*, elle n'est pas nécessairement liée à la géométrie de l'objet tangible, proche, résistant. Le modeleur de nuages, à la main immense, peut nous apparaître comme un spécialiste de la matière aérienne. Précisément, le livre de Sénéchal entreprend de montrer, en Jules Supervielle (p. 41) une personnalité « avide de saisir le monde invisible de ses *mains*, (personna-

101 Christian Sénéchal, Jules Supervielle, poète de l'univers intérieur, p. 142.

lité qui) n'en est pas moins capable de la plus aérienne et subtile *fantaisie* et du *rêve* le plus affranchi des contraintes de la terre [102] ».

[215]

C'est vraiment par un maniement doux et lent que se constituent les images de Supervielle ; elles invitent le lecteur à les constituer à son tour sans accepter les données toutes faites de la vision. Ainsi on lit dans la *Ville natale* [103] :

> Dans la rue, des enfants, des femmes
> A de beaux nuages pareils,
> S'assemblaient pour chercher leur âme
> Et passaient de l'ombre au soleil.

Celui qui comprendra *dynamiquement* ces vers sentira ses mains *modeler du duvet*. Il prendra d'abord au creux de la corbeille, dans un beau jour d'été, un flocon oublié. Dans sa rêverie du déploiement, de l'aération d'une matière trop serrée, il donnera à la matière foisonnante sa part de blanche lumière ; il rêvera à l'agneau, à l'enfant, au cygne céleste. Il relira mieux une strophe précédente :

> Les palmiers trouvant une forme
> Où balancer leur plaisir pur
> Appelaient de loin les oiseaux.

De même le nuage appelle tous les flocons légers, tous les duvets blancs, toutes les ailes candides. Le rêve de la fileuse se dévide jusqu'au ciel. Qu'on relise le come, de George Sand, *La fileuse de nuage*,

---

102 « Le modeleur des nuages » a aussi le grand avantage d'une matière cosmique abondante. Il peut entasser Pelion sur Ossa. *Lucrèce*, VI, pp. 168 et suiv.

> Contemplator enim, quum montibus assimilata
> *Nubila portabunt ventei transvorsa per auras ;*
> *Aut ubi per magnos monteis cumulata videbis*
> *Insuper esse aliis alia...*

103 Jules Supervielle, *Gravitations*, p. 150.

et l'on verra que le secret ou que l'espoir de la fileuse rêvant est de tisser aussi finement que les nuées qui adoucissent et qui tamisent la lumière du ciel [104].

D'Annunzio a développé cette image (Poésies, *Élégies romaines*, trad. Hérelle, p. 244) :

> Derniers nuages, trames légères où passe le fin croissant de la lune, comme une navette d'or.
>
> La navette aérienne accomplit une œuvre silencieuse ; tantôt elle se cache, tantôt elle rescintille entre les fils rares.

[216]

> Muette, la femme pensive la suit dans les airs, avec des yeux purs qui regardent plus loin : — plus loin que la vie, vainement !

L'image des oiseaux — souvent les hirondelles — qui tissent d'invisibles fils dans le ciel bleu se présente comme une synthèse du mouvement ailé et du flocon nuageux. On lit dans *Le mécréant de Soana* [105] : « Et les voix des oiseaux... réunissaient au-dessus des cavités de la puissante vallée rocheuse, comme en un filet, leurs fils invisibles, infiniment ténus... Et n'était-ce pas merveilleux que cette trame, lorsqu'elle s'évanouissait ou se déchirait, fût rétablie comme par des navettes infatigables au vol rapide ? Où étaient les petits tisserands ailés ? »

Quand on aura lu, en s'éduquant sur les thèmes de l'imagination aérienne, de telles pages où les images sont peut-être un peu trop insistantes, on sera mieux préparé à goûter le charme aérien, étonnamment subtil de *La fileuse* de Paul Valéry. Il semble qu'un peu de la matière du ciel vienne travailler sur terre :

---

104 F. L. W. Schwartz, *Wolken und Wind, Blitz und Donner*, Berlin, 1870, p. 5, note de nombreux mythes où la matière du nuage est filée. Schwartz, dans sa confiance totale en la mythologie naturaliste, place au ciel les trois Parques : les trois fileuses représentent l'Aurore, le Jour et la Nuit.

105 Gerhardt Hauptmann, *Le mécréant de Soana*, trad., p. 107.

Assise, la fileuse au bleu de la croisée
. . . . . .
Lasse, ayant bu l’azur…
. . . . . .
Un arbuste et l'air pur font une source vive
. . . . . .
Une tige, où le vent vagabond se repose,
Courbe le salut vain de sa grâce étoilée,
Dédiant magnifique, au vieux rouet, sa rose.

En chaque strophe un peu d'air pur, un peu d'air bleu, un flocon reposé...

II

Cette puissance formelle de l'amorphe que l'on sent en action dans la « rêverie des nuages », cette totale continuité de la déformation doivent être comprises dans une véritable participation dynamique. « Il n'y a pas loin, par l'oiseau, du nuage à l'homme », dit Paul [217] Éluard [106]. C'est à la condition d'adjoindre, au vol linéaire de l'oiseau, le vol qui roule, le vol globuleux, la rondeur des bulles légères. La continuité dans le dynamisme supplante les discontinuités des êtres immobiles. Les choses sont plus distinctes entre elles, plus étrangères au sujet quand elles sont immobiles. Lorsqu'elles commencent à se mouvoir, elles émeuvent en nous des désirs et des besoins endormis. « Matière, mouvement, besoin, désir sont inséparables. L'honneur de vivre vaut bien qu'on s'efforce de vivifier », conclut Paul Éluard. Soudain, pour parler comme Supervielle, devant ce lent mouvement des nuages on sait « ce qui se passe derrière l'immobilité ». Le mouvement a plus d'homogénéité onirique que l'être. Il associe les êtres les plus divers. L'imagination dynamique met « dans le même mouvement », et non, pas « dans le même sac », des objets hétéroclites et

106 Paul Eluard, *Donner à voir*, p. 97.

voilà un monde qui se forme et s'unit sous nos yeux. Quand Éluard écrit (*op. cit*., p. 102) : « Nous voyons souvent des nuages sur la table. Souvent aussi nous voyons des verres, des mains, des pipes, des cartes, des fruits, des couteaux, des oiseaux et des poissons », il encadre, en son inspiration onirique, les objets immobiles par les êtres de la mobilité. Au début du rêve les nuages, à la fin les poissons et les oiseaux, sont des inducteurs de mouvement. Les nuages sur la table finiront par voler et nager, avec les oiseaux et les poissons, après avoir mis, doucement, les objets inertes en mouvement. La première tâche du poète est de désancrer en nous une matière qui veut rêver.

Dans nos interminables songeries devant le ciel, dès que les nuages descendent sur la table de pierre, dans le creux de nos mains, il semble que tous les objets s'arrondissent un peu, qu'une pénombre blanche habille les cristaux. Le monde a notre dimension, le ciel est sur terre, notre main touche le ciel. La main de Supervielle va travailler le nuage. C'est le nuage qui vient travailler dans la main songeuse d'Éluard. Si la critique littéraire manque à comprendre tant de poèmes de notre génération, c'est parce qu'elle les juge comme un monde des formes alors qu'ils sont un monde du mouvement, un [218] devenir poétique. La critique littéraire oublié la grande leçon de Novalis : « La poésie est l'art du dynamisme psychique » « *Gemütserregungskunst* » (cité par Spenlé, *Novalis*, 1903, p. 356). Laissons de côté les formes vaines, dépassons le jeu que nous avons nous-même décrit. Le nuage, mouvement lent et rond, mouvement blanc, mouvement qui s'écroule sans bruit, émeut en nous une vie d'imagination molle, ronde, blafarde, silencieuse, floconneuse... Dans son ivresse dynamique, l'imagination use du nuage comme d'un ectoplasme qui sensibilise notre mobilité. A la longue, rien ne peut résister à l'invitation au voyage des nuages qui patiemment passent et repassent très haut dans le ciel bleu. Il semble au rêveur que le nuage puisse tout emporter : le chagrin, le métal et le cri. L'odeur de la « fraise forestière », demande Supervielle :

> Comment l'emporterait-on lorsqu'on n'est qu'un nuage Avec les poches trouées ?
>
> Mais rien ne semble étonnant à ce peu de rien qui glisse. Rien ne lui est si pesant qu'il ne puisse l'embarquer.

Dans un autre poème de Supervielle, les hommes élastiques, las de la pesanteur, embarquent tout un univers :

> Des trois mâts s'envoleront quelques vagues à leurs flancs
> Les hameaux iront au ciel, abreuvoirs et lavandières,
> Les champs de blés dans les mille rires des coquelicots ;
> Des girafes à l'envi dans la brousse des nuages,
> Un éléphant gravira la cime neigeuse de l'air ;
> Dans l'eau céleste luiront les marsouins et les sardines, Et des barques remontant jusqu'au sourire des anges...
> *(Gravitations, p. 202.)*

La page se termine par un réveil des morts. Ils sont entrainés par la dynamique aérienne des vivants, guidés par l'ascension des nuages dans le ciel bleu. Alors, comme dit la comtesse de Noailles : « L'azur, l'onde, le sol, tout est envolement. »

Le nuage est pris aussi comme un messager. Il est parfois, chez les poètes indiens, nous dit de Gubernatis (*La mythologie des plantes*, t. I, p. 240), « représenté comme une feuille qu'emporte le vent », et il ajoute en [219] note : « Schiller, dans sa *Marie Stuart*, a certainement subi l'influence d'une vieille idée populaire lorsqu'il adresse à un nuage les vœux et les regrets de la reine captive. »

III

À qui voudrait nier le rôle de l'imagination dynamique dans la vie imaginaire, il suffirait de demander une explication du nuage lourd et du nuage léger, du nuage qui nous oppresse et du nuage qui nous attire dans le plus haut du ciel. D'un côté, en une dialectique immédiate, on inscrirait le met de Supervielle : « Tout m'est nuage, et j'en meurs », et de l'autre côté le poème en prose — le premier, celui qui ouvre le recueil — de Baudelaire :

> — Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?

— J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages !

Sans aucune description, directement, un nuage, nous attire, un autre nous atterre. Pas besoin de tonnerre pour que les nuages, comme dans la tempête criminelle de *La Princesse Maleine* [107], fassent trembler le château maudit « de la cave au grenier ». Un nuage ténébreux suffit pour faire *peser* le malheur sur tout un univers.

Pour rendre compte de la sensation d'étouffement que donne un ciel bas, il ne suffit pas de lier les concepts de bas et de lourd. La participation de l'imagination est plus intime, le nuage lourd est senti comme un mal du ciel, un mal qui terrasse le rêveur, un mal dont il meurt.

Cette maladie du nuage lourd et bas, il faut, pour en comprendre l'essence imaginaire, la référer à la fonction vraiment active de l'imagination des nuages. Dans son aspect imaginaire positif, la fonction de l'imagination des nuages est une invitation à monter. La rêverie, normale suit le nuage comme une montée substantielle qui finit par la plus haute sublimation, par une dissolution au zénith dans le ciel bleu. Les vrais nuages, les [220] petits nuages se dissolvent dans la hauteur. Impossible d'imaginer un petit nuage qui disparaisse en tombant. Le petit nuage, le nuage léger est le thème d'ascension la plus régulière, la plus sûre Il est un conseil permanent de sublimation. Dans le *Thel* de William Blake le petit nuage dit à la Vierge : « Quand je disparais, c'est pour entrer dans une vie décuplée, dans la paix et les saintes extases [108]. »

L'imagination des formes, qui est souvent naïvement matérialiste, suggère dans les gravures ces longs sentiers perdus dans les nuages où cheminent les processions d'élus qui montent aux cieux. Mais ces images réalisées par l'imagination des formes ont, dans l'imagination dynamique et aérienne, une origine plus profonde. L'âme qui rêve devant le nuage léger reçoit à la fois l'image matérielle d'une effusion et l'image dynamique d'une ascension. Dans une telle rêverie de la perte

---

107 Maeterlinck, *La Princesse Maleine,* acte V.

108 William Blake, *Premiers livres prophétiques,* trad., p. 98.

du nuage dans le ciel bleu, l'être rêveur participe dé tout son être à une sublimation totale. C'est vraiment l'image de la sublimation absolue. C'est le voyage extrême.

IV

Une page de Goethe donne une analyse détaillée de l'imagination des nuages. Après de longues réflexions sur l'ouvrage du météorologiste anglais Howard, il semble que le poète veuille rejoindre la nature par l'inspiration poétique. Stratus, Cumulus, Cirrus et Nimbus vont nous donner quatre images directes, vécues dans une psychologie ascensionnelle manifeste.

STRATUS

> Lorsque, du tranquille miroir des eaux, un brouillard s'élève et se déploie en plainte tout unie, la lune, associée à l'ondoyant phénomène, paraît comme un fantôme créant des fantômes : alors, ô nature, nous sommes tous, nous l'avouons, des enfants amusés et réjouis ! Puis, il s'élève contre la montagne, rassemblant couches sur couches, il assombrit au loin la moyenne région, disposé à tomber en pluie, comme à monter en vapeur.

[221]

CUMULUS

> Et si l’imposante masse est appelée dans les hauteurs de l'atmosphère, le nuage s'arrête en sphère magnifique ; il annonce, dans sa forme décidée, la puissance d'action, et, ce que vous craignez et même ce que vous éprouvez, comme en haut est la menace, en bas est le tremblement.

CIRRUS

Mais la noble impulsion le fait monter davantage. Une facile et divine contrainte est sa délivrance. Un amas de nuages se disperse en flocons, pareils à des moutons bondissants, multitude légèrement peignée. Ainsi, ce qui doucement ici-bas prit naissance, là-haut s'écoule enfin sans bruit dans le giron et dans la main du père.

NIMBUS

Et ce qui s'est amassé là-haut, attiré par la force de la terre, se précipite aussi avec fureur en orages, se déploie et se disperse comme des légions. Destinée active et passive de la terre ! Mais élevez vos regards avec l'image : la parole descend, car elle décrit ; l'esprit veut monter où il demeure éternellement.

Bon à observer

Et quand nous aurons distingué, nous devrons prêter à la chose séparée les dons de la vie, et jouir d'une vie continuée.

Si donc le peintre, le poète, familiarisé avec l'analyse de Howard, aux heures du matin et du soir, contemple et observe l'atmosphère, il laisse subsister le caractère, mais les inondes aériens lui donnent les tons suaves, nuancés, pour qu'il les saisisse, les sente et les exprime [109].

Dans cette page, le mélange des idées abstraites et des images peut troubler le lecteur. Mais en y regardant de plus près on est frappé de ce pluralisme de la substance imaginaire du nuage. C'est en poussant ce pluralisme encore plus loin que l'on entrerait en véritable sympathie avec la vie des nuages. Ainsi, entre le cumu*lus qui roule* et le cumulus qui *gronde,* la rêverie peut mettre encore la différence du jeu et de la

109 *Œuvres Complètes*, trad. Porchat, XXVII, I, p. 315.

menace [110]. [222] Dans le *Nimbus* suspendu entre la montée et la descente, sont aussi en préparation bien des rêveries différentes. De toute manière, à lire Goethe, on doit reconnaître que la rêverie du nuage n'est pas entièrement analysée par la contemplation des formes. La rêverie du nuage est une participation plus profonde ; elle attribue au nuage une matière de douceur ou de menace, une puissance d'action ou une puissance d'effacement et de paix.

Il semble que Goethe ait désiré mettre des connaissances objectives à la base même de ces images poétiques.

En particulier, la rêverie des nuages permet parfois une accumulation d'images plus hétérogènes Le ciel d'orage avec son mouvement, son fracas, ses éclairs, tiendra en deux petites strophes dans un poème de N. Lenau (*Die Heideschenke,* strophes 10-11) : Les nuages sont des troupeaux, nuages assemblés dans un galop tournant, tandis que le vent, bon écuyer, les presse en faisant claquer « le fouet de l'éclair ». On pourrait dire que la contemplation des nuages nous met devant un monde où il y a autant de formes que de mouvements ; les mouvements y donnent des formes, les formes sont en mouvement, et le mouvement toujours les déforme. C'est un univers de formes en continuelle transformation.

Les tempéraments poétiques les plus divers peuvent choyer, suivant l'expression de Baudelaire, « ces beautés météorologiques » [111]. Étudiant le ciel d'un paysagiste, Baudelaire écrit : « Tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselant de métal fondu, toutes ces splendeurs me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. » Baudelaire, l'homme des villes, le poète de l'humain, pris soudain par la puissance de la contemplation cosmique, [223] ajoute : « Chose curieuse, il ne m'arri-

---

110 Par exemple, la rêverie joueuse de Jules Laforgue, sentant bien qu'un nuage est un mouvement, donnera ce vers (*Œuvres Complètes*, I, p. 73). CUMULUS : Indolents roulis, qu'un vent tremblé Vint carder un beau soir...

111 Baudelaire, *Curiosités esthétiques*. Éd. Calmann-Lévy, p. 334.

va pas une seule fois, devant ces magies liquides ou aériennes, de me plaindre de l'absence de l'homme. »

V

D'une manière plus précise, l'imagination dynamique du nuage nous semble le seul moyen de fournir une explication psychologique des mythes poétiques qui utilisent le *tapis magique,* le *manteau magique* que tant de conteurs ont pris, tout faits — sans vraiment se soumettre aux lois de l'imagination —, parmi le bric-à-brac, d'images d'un bazar oriental. Ces auteurs sont toujours pressés de nous dire des choses humaines, trop humaines. Pour eux, le nuage est un moyen de transport qui doit nous conduire dans un pays où nous verrons un acte nouveau de la vieille comédie humaine. Tout est perdu de la puissance onirique du voyage. C'est pourtant au départ que l'image est puissante ; on la voudrait prolixe, multiple. Hélas ! le manteau magique est un manteau de confection ! Le psychologue est réduit à quelques notations pour en étudier sa fonction de rêve naturel. Donnons quelques exemples qui suffiront pour prouver la continuité du vol onirique, du voyage dans le nuage et du manteau magique. On comprendra mieux ainsi le rôle créateur de l'imagination dynamique.

Dans *Merlin l'Enchanteur,* Edgar Quinet écrit (t. II, p. 26) : L'enchanteur « était enveloppé d'un manteau roulé autour de ses reins, et d'un de ses pieds nus il refoulait les nuages qui le portaient avec la rapidité des aigles ». Comme on le voit, la richesse onirique est sans doute ici trop concentrée. Un analyste de l'imaginaire voudrait que le vol onirique fût décrit dans toute son histoire, à partir du premier coup de talon sur la terre ; mais, déjà, le rêveur marche sur le nuage ; c'est au nuage qu'il demande une impulsion, c'est le nuage qui l'emporte comme un manteau roulé autour des reins, comme un manteau qui bientôt est une aile, une aile d'aigle. Tout participe à la fois au vol, dans un conglomérat d'images aériennes, dans un faisceau de forces volantes. Une littérature qui ferait passer les images avant les idées nous donnerait le temps de vivre [224] de si grandes métamorphoses. C'est là qu'est l'enchantement actif ! Mais l'écrivain ne nous donne

qu'un spectacle enchanteur. Lui qui possède l'expérience du voyage en soi, il ne nous donne que le voyage pour voir.

On pourrait faire les mêmes remarques à propos du *voile d'Hélène* dans le second *Faust* (trad. Porchat, p. 413) — « Ces voiles t'emporteront d'un vol rapide, au-dessus des choses vulgaires, dans la plaine éthérée, aussi longtemps que tu pourras persister. » Le désir de philosopher, de manier les symboles intellectualisés, ne laisse pas au poète le loisir de vivre oniriquement ses images. Il nous a privés des premières impulsions de sa rêverie. C'est pourtant au moment où le rêve nous désancre de la réalité qu'il est le plus salutaire.

VI

Comme nous nous sommes fait une obligation, dans cet ouvrage, d'emprunter nos exemples surtout aux métaphores de la littérature consciente, nous avons dû laisser hors de notre discussion l'admirable thèse de Michel Bréal qui présente la légende d'Hercule et de Cacus comme une véritable mythologie du ciel nuageux. On sait que l'explication du mythe fournie par Bréal est essentiellement linguistique. Pour lui (p. 108), « les vaches du ciel sont une création du langage ». En sanscrit, la racine verbale qui a formé le substantif *go* (bœuf) vient d'une racine qui veut dire *aller*, *marcher*. Les nuées *courent* dans le ciel. Il n'y a donc vraiment pas de métaphore « à appeler les nuées *gavas, celles qui marchent* » (p. 109). « La langue, encore flottante et peu sûre du choix de ces mots, nomma deux objets différents d'après le même attribut : elle créa deux homonymes. » Remarquons, d'ailleurs, que ce même attribut est purement et simplement un *mouvement*. C'est ici l'*imagination dynamique* qui est en action. Nous sommes donc fondé à parler d'une *homonymie dynamique*.

En lisant la plume à la main la thèse de Bréal, on verrait que toutes les péripéties de la légende de Géryon trouvent leur explication dans les phénomènes du ciel nuageux. La mythologie est une météorologie primitive.

[225]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre IX

LA NÉBULEUSE

Minuit un quart ; quels bords te voient passer,
aux nuits anonymes, ô Nébuleuse-Mère…

(JULES LAFORGUE,
Préludes autobiographiques.
Œuvres complètes, II, p. 64.)

I

Retour à la table des matières

Le rêve est une cosmogonie d'un soir. Toutes les nuits, le rêveur recommence le monde. Tout être qui sait se détacher des soucis de la journée, qui sait donner à sa rêverie tous les pouvoirs de la solitude, rend la rêverie à sa fonction cosmogonique. Il sent combien est vraie la parole de O. V. de Milosz [112] : « Physiquement, le cosmos court tout entier en nous. » Le rêve cosmique, dans les demi-clartés du sommeil, possède une sorte de nébuleuse primitive d'où il fait sortir des formes sans nombre. Et si le rêveur ouvre les yeux, il retrouve au ciel cette pâte d'une blancheur nocturne — plus maniable encore que

112 O. V. de Milosz, Ars *Magna*, p. 37.

le nuage — avec quoi on peut, sans fin, faire des mondes. Aussi, avec quelle facilité la pensée érudite a-t-elle accepté les hypothèses cosmogoniques de la science moderne qui font sortir les mondes d'une nébuleuse primitive ! Et quel succès apporte, à un livre de vulgarisation, la simple image d'un ciel présenté dans le tourbillon de ses nébuleuses ! C'est que l'imagination dynamique est en œuvre sous de telles images. Alors que les étoiles, comparées si souvent [226] à des clous d'or, sont des symboles de fixité, au contraire, la nébuleuse, la voie lactée — à laquelle une vue attentive devrait attribuer exactement la même fixité qu'aux étoiles — est, dans la contemplation d'un soir, le thème d'incessantes déformations. Son image est contaminée à la fois par le nuage et le lait. La nuit s'anime dans cette lumière laiteuse. Une vie imaginaire se forme dans ce lait aérien. Le lait de la lune vient baigner la terre, le lait de la voie lactée reste au ciel.

Lafcadio Hearn a vécu cette coulée céleste de la voie lactée. Il commente de nombreuses poésies japonaises sur cette « rivière du ciel » où l'on voit « les herbes d'eau de la rivière du ciel plier sous le vent d'automne », où l'on entend « sur la rivière, du ciel le bruit des avirons de la barque nocturne [113] ». Et il conclut, en vivant en sens inverse de la rationalisation habituelle, suivant un mode qu'il faudrait appeler une dérationalisation : « Je ne contemple plus la voie lactée comme un cercle effrayant du cosmos dont les cent millions de soleils sont impuissants à éclairer l'abîme. Je le vois comme... la rivière céleste. Je vois le frisson de son courant brillant, et les nuées qui errent près de ses rives... Et je sais que la rosée qui tombe est la poussière d'eau lancée par les rames du Bouvier. » Ainsi, en dehors de toute connaissance objective, malgré tout examen placide, l'imagination reprend ses droits, elle met en mouvement et en vie les images les plus immobiles et les plus inertes. Elle fait couler la matière du ciel. Quand Descartes fondera une cosmologie savante où « les cieux sont liquides », on pourra y voir la rationalisation d'une rêverie oubliée.

On pourrait d'ailleurs énoncer, comme un véritable postulat de l'imagination matérielle et dynamique, la proposition suivante : *ce qui est diffus n'est jamais vu dans l'immobilité.* Il semble, dit d'Annunzio *(La ville morte,* acte III, sc. II), que « la voie lactée palpite au vent

---

113 Lafcadio Hearn, *Le roman de la Voie lactée,* pp. 51-61.

comme un long voile ». Tout amas nombreux et informe apparaît comme un fourmillement. Victor Hugo appelle la voie lactée « la fourmilière des cieux ». Suivant le même postulat, la lueur est, pour l'être rêvant, [227] plus grande que la lumière, parce qu'il est de l'essence imaginaire de la lueur de s'étendre, de se diffuser loin des confins où un premier coup d'œil la limitait. Aussi, dans la contemplation de la voie lactée, l'imagination peut trouver l'expérience d'une force cosmique douce. Gustave Kahn nous fournit un exemple de cette vision doucement amplifiante [114] : « la douceur de la voie lactée défaillait sur un plus large espace avec plus de mondes lointains, d'argent vibrant, d'inconnu, de promesses vagues et douces. » Dans ces vibrations toutes imaginaires, le rêveur se laisse bercer. Il semble qu'il retrouve la confiance d'une lointaine enfance. La nuit est un sein gonflé.

Parfois la rêverie de la voie lactée prend dans une œuvre une place si importante qu'elle en explique tout un aspect. C'est le cas, par exemple, pour l'œuvre de Jules Laforgue qu'on pourrait facilement systématiser en un *Cosmos littéraire* de la *Nébuleuse*. C'est sans doute l'origine de l'œuvre. Dans les *Lettres à un ami*, qui ont été précisément écrites à Gustave Kahn, on lit : « Je tiens à dire... qu'avant d'être dilettante et pierrot, j'ai séjourné dans le cosmique. »

Jules Laforgue, dans la nature, a aimé les matières foisonnantes et molles, et dans l'alchimie poétique, comme un fils de Faust, il a connu bien des transmutations sensibles :

> Si tu savais, maman Nature
> . . . . . .
> Si tu savais, comme la Table
> De tes Matières est mon fort !
> Tu me prendrais comme comptable
> Comptable à mort !
>
> *(Complainte-placet de Faust fils.)*

114 Gustave Kahn, *Le cirque solaire*, p. 110.

La science nous dit que la vie réelle a commencé dans la mer ; c'est dans une sorte d'océan céleste que commence la vie rêvante. Dans les *Litanies* de *Misère,* il évoque les

> Fécondeurs de soleil, voyageant aux cieux bleus
> Un lac incandescent tombe et puis s'éparpille.

De là viendront les mers des premiers âges... puis la plainte des bois et tous les cris du monde.

Et sa rêverie interminable demande :

> Oh ! tout là-bas, là-bas... par la nuit du mystère,
> Où donc es-tu, depuis tant d'astres, à présent...
> O fleuve chaotique, ô Nébuleuse-mère,
> Dont sortit le Soleil, notre père puissant ?
>
> *(Crépuscule de dimanche d'été, t. I, p. 41.)*

Sans doute le sens cosmique des poèmes de Laforgue peut paraître voilé à certains lecteurs par le ton désenchanté des poèmes. A bien des égards, le cosmos de Laforgue, vu dans son subjectif, pourrait passer pour un cosmos de l’écœuré. Mais l'analyse détaillée des images permettrait de saisir des filiations du rêveur écœuré à des lumières coagulées, à des nuits mal barattées en d'insolites tourbillons, à des lunes blafardes et gélatineuses. Autant d'adjectifs qu'un psychanalyste n'aurait Pas de peine à systématiser. Nous ne les réunissons que pour montrer comment les matières envahissent le ciel du rêveur. Pour Laforgue, le ciel est vraiment son « rêvoir ». Chaque nuit, il y va « buvant les étoiles à même, ô mystère ! » (p. 62) « draguant les chantiers d'étoiles ». Et c'est devant la voie lactée qu'il répète son vœu « Redevenez plasma » (p. 63).

Au ciel comme sur la terre, tout ce qui est vague et rond se gonfle dès que la rêverie intervient. Une imagination excessive ne se contentera pas de gonflement et de coulée, elle verra, elle vivra un bouillonnement. Telle sera cette page, trop montée en couleur, trop forcée en

force, de *La Nef* d'Élémir Bourges (Prologue). De la nue « s'échappent à flots précipités de nouveaux tourbillons d'or ; et, dans ses profondeurs qui s'ouvrent, des formes de bêtes divines, aigle, taureau, cygnes éblouissants, palpitent, vaguement entrevues parmi les écumes embrasées, les vapeurs d'or grondantes qui bouillonnent... ». Ce grondement excessif de la matière ronde est attribué dans une contemplation de la nuit la plus paisible : « Tout l'éther floconne, ensemencé de cette neige vermeille. » On recevra la même impression de cette page où André Arnyvelde rêve une participation à [229] la vie de la nébuleuse : « Je voyais une sorte de chaos spasmodique d'incandescence, une pâte de nuées de feu changeant perpétuellement de contours, d'étendue et de densité. Des tresses, des hérissements, des crinières de flammes s'allongeaient en tous sens, et leurs flux furieux, en rencontrant le froid de l'espace, se volatilisaient ou retombaient en pluies ardentes [115]. » Ces voix grossies ne nous permettent pas d'entendre le silence de la nuit. Comme les forces de création seront mieux comprises par un Milosz [116] : « Ainsi donc, approche de ma tempe ton oreille et écoute. Ma tête est comme la pierre du carrefour et du torrent cosmiques. Voici, les grands chariots noirs et sourds de la Méditation vont passer. Puis ce sera un effroi comme d'un déversement de l'eau primordiale. Et tout cela, ce sera le silence. » Dans la nébuleuse en création, la Nuit médite silencieusement, les nuées primordiales s'assemblent lentement. C'est cette lenteur, c'est ce silence qu'un grand poète doit conserver.

II

Puissance imaginaire et plasma d'images viennent, dans une telle contemplation, échanger leurs valeurs. Nous retrouvons ici une nouvelle application de ce que nous appelions, dans un chapitre précédent, *l'imagination généralisée* pour caractériser des images où l'imaginé et l'imaginant sont aussi indissolublement reliés que la réalité géométrique et la pensée géométrique dans la *relativité généralisée*,

115 André Arnyyelde, *L'Arche*, 1920, p. 36.

116 O. V. de Milosz, *Ars Magna*, p. 35.

La puissance imaginante fait en effet corps avec ses images quand le rêveur manie la pâte céleste. À une magie qui d'habitude veut agir sur l'univers fait place une magie qui travaille le cœur même du rêveur. Magie extravertie et magie introvertie s'unissent en exacte réciproque. La poésie totale, la *poésie parfaite*, dit Hugo von Hofmannsthal [117], « c'est le corps d'un elfe, transparent comme l'air, le messager vigilant qui porte à travers les airs une parole magique : en passant il s'empare [230] du mystère de nuages, des étoiles, des cimes, des vents ; il transmet la formule magique fidèlement, mêlée cependant aux voix mystérieuses des nuages, des étoiles, des cimes et des vents ». Le messager ne fait plus qu'un avec le message. Le monde intime du poète rivalise avec l'univers. « Les paysages de Pinte sont plus merveilleux que les paysages du ciel étoilé ; ils n'ont pas seulement des voies lactées faites de millions d'étoiles, mais leurs abimes d'ombre même sont de la vie, renferment une vie infinie, que sa surabondance rend obscure et étouffe. Et ces abîmes où la vie se dévore elle-même, un moment peut les illuminer, les libérer, les changer en voies lactées. »

---

117 Hugo von Hofmannsthal, *Ecrits en prose*, trad., pp. 169-171.

[231]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre X

L’ARBRE AÉRIEN

« Sans cesse, l'arbre prend son élan et frémit des feuilles, ou innombrables ailes »

(ANDRÉ SUARES, *Rêves de l'Ombre*, p. 62.)

I

Retour à la table des matières

La vie imaginaire vécue en sympathie avec le végétal réclamerait tout un livre. Les thèmes généraux curieusement dialectiques en seraient la prairie et la forêt, l'herbe et l'arbre, la touffe et le, buisson, la verdure et l'épine, la liane et le cep, les fleurs et les fruits — puis Vôtre même : la racine, la tige et les feuilles — puis le devenir marqué par les saisons fleuries ou dépouillées — enfin les puissances : le blé et l'olive, la rose et le chêne — la vigne. Tant qu'une étude systématique de ces images fondamentales n'aura pas été entreprise, la psychologie de l'imagination littéraire manquera des éléments pour se constituer en doctrine. Elle restera sous la dépendance de l'imagination des images visuelles, croyant que la tâche de l'écrivain est de décrire ce que le peintre peindrait. Et cependant, comment ne pas comprendre qu'au monde végétal s'attache un monde de rêveries si caractéristiques

qu'on pourrait désigner bien des végétaux comme des inducteurs de rêverie particulière. La rêverie végétale est la plus lente, la plus reposée, la plus reposante. Qu'on nous rende le jardin et le pré, la berge et la forêt, et nous revivrons nos premiers bonheurs. Le végétal tient fidèlement les souvenirs des rêveries heureuses. À chaque printemps il les fait renaître. Et en [232] échange il semble que notre rêverie lui donne une plus grande croissance, de plus belles fleurs, des fleurs humaines. « Arbres des forêts, vous vous savez à l'abri de moi dans votre mystère végétal, mais c'est moi qui vous nourris [118]... »

Mais la botanique du rêve n'est pas faite. La poésie est encombrée de fausses images. Copiées et recopiées, ces images inertes traversent les littératures sans guère satisfaire l'imagination florale. Elles surchargent les descriptions croyant les animer. Ces surcharges, on les sentira dans ces *Paradous*, morceaux de bravoure bien faciles à écrire, une flore savante en mains. Mais il semble que la désignation d'une fleur par son nom soit une privauté qui trouble la rêverie. Comme tous les êtres, il faut aimer les fleurs avant de les nommer. Et tant pis si on les nomme de travers. On serait bien étonné si l'on prenait garde aux noms des fleurs dans les rêves.

Sans pouvoir mettre en ordre ce « maquis », nous ne voulons, en ces quelques pages, qu'insister sur l'unité profonde et vivante de certaines images végétales. Nous allons prendre comme exemple l'image de l'arbre, et nous allons l'étudier en nous limitant aux principes de l'imagination matérielle et de l'imagination dynamique, et en insistant surtout sur les images d'essence aérienne. Il est bien sûr que l'être *terrestre* de l'arbre, sa vie souterraine devra être étudiée dans une imagination de la terre.

---

118 Patrice de La Tour du Pin, *Psaumes*, p. 87.

II

Dans le chapitre consacré à l'énergétisme nietzschéen, nous avons déjà montré que le pin est pour l'imagination un véritable axe de rêverie dynamique. Tout grand rêveur dynamisé reçoit le bénéfice de cette *image verti*cale, de cette *image verticalisante.* L'arbre droit est une force évidente qui porte une vie terrestre au ciel bleu. De Gubernatis rapporte un conte qui met bien en valeur cette force de verticalité [119] : « À Ahorn, près de Cobourg, [233] un vent effrayant, envoyé par une sorcière, avait fait lier le clocher d'une église : tout le monde dans les villages d'alentour s'en moquait ; un pâtre, pour délivrer son village d'une pareille honte, attacha une grande corde (entre le clocher et un pin que l'on nomme encore) et, à force d'invocations et d'imprécations magiques, parvint à redresser le clocher. » Comment mieux recevoir la leçon dynamique du pin : « Allons, sois droit comme moi, dit l'arbre au rêveur affaissé, redresse-toi. »

L'arbre réunit et ordonne les éléments les plus divers. Le pin, dit Claudel [120], « s'exhausse par un effort, et cependant qu'il s'attache à la terre par la prise collective de ses racines, les membres multiples et divergents, atténués jusqu'au tissu fragile et sensible des feuilles, par où il va chercher dans l'air même et la lumière son point d'appui, constituent non seulement son geste, mais son acte essentiel et la condition de sa stature ». On ne peut dire d'une manière plus condensée le geste de l'arbre, son acte vertical essentiel, son caractère « aérien, suspendu » (p. 152). Il est si droit qu'il stabilise même l'univers aérien.

Sous le titre un peu trop joueur *De la folie chez les végétaux*, Francis Jammes sympathise avec la droiture de l'arbre : « Je songe aux arbres qui, eux, sont dans la constante recherche de leur équilibre aérien... Telle est la vie de ce figuier, semblable à celle d'un poète : la recherche de la lumière et la difficulté de se tenir. »

---

119 De Gubernatis, *La Mythologie des Plantes*, Paris, 1882, t. II, p. 292.

120 Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, p. 148.

> Il est des pommiers qui, préférant la beauté de leurs fruits au maintien de leur équilibre, se brisent. Ils sont fous [121].

D'ailleurs, de cette vie verticale les imaginations les plus diverses, qu'elles soient ignées, aquatiques, terrestres ou aériennes, pourront revivre leurs thèmes favoris. Les uns rêvent, comme Schopenhauer, à la vie souterraine du pin. Les autres, au bruissement courroucé des aiguilles et du vent. D'autres sentent puissamment la victoire aquatique de la vie végétale : ils « entendent » [234] la sève monter. Dans cette exagération de la sympathie végétale, le héros d'un roman de Gerhardt Hauptmann [122] « touche le tronc d'un châtaignier » et sent « les sèves nourricières qu'il faisait monter en lui ». D'autres enfin savent, comme d'instinct, que l'arbre est le père du feu ; ils rêvent sans fin à ces arbres chauds où se prépare le bonheur de brûler : aux lauriers et au buis qui crépitent, au sarment qui se tord dans les flammes, aux *rétines*, matière de feu et de lumière, dont l’arôme déjà brûle dans un été ardent.

Ainsi un même objet du monde peut donner « le spectre complet » des imaginations matérielles. Us rêves les plus divers viennent se réunir sur une même image matérielle. Il est d'autant plus frappant de constater que ces rêves divers, devant un arbre haut et droit, subissent tous une certaine orientation. La psychologie verticale impose son image première.

Même des motifs comme ceux qu'éveille le travail du bois n'arrivent pas à effacer l'image de l'arbre vivant. Dans ses fibres, le bois garde toujours le souvenir de sa vigueur verticale, et l'on ne lutte pas sans habileté contre le sens du bois, contre ses fibres. Aussi, pour certains psychismes, le bois est une sorte de cinquième élément — de cinquième matière —, et il n'est pas rare, par exemple, de rencontrer, dans les philosophies orientales, le bois au rang des éléments fondamentaux. Mais alors une telle désignation implique le travail du bois ; elle est, à notre avis, une rêverie de l'*homo faber*. Elle doit donner une

---

121 Francis Jammes, *Pensée des Jardins*, 1906, p. 44.

122 Gerhardt Hauptmann, *Le Mécréant de Soana*, trad., p. 106.

nuance de plus à une psychologie du travailleur. Comme nous nous bornons, dans cet ouvrage, à une psychologie de la rêverie et du rêve, nous devons reconnaître que le bois est peu important pour l'onirisme profond. Alors que les arbres et les forêts jouent un si grand rôle dans notre vie nocturne, le bois lui-même n'y figure guère. Le rêve n’est pas instrumental, il ne se sert pas de *moyens*, il vit directement dans le règne des *fins* ; il imagine directement les éléments et vit directement leur vie élémentaire. Dans nos rêves, nous flottons sans bateau, sans radeau, sans nous donner la peine de creuser le canot dans le tronc des arbres ; [235] dans le rêve, le tronc des arbres est toujours creux ; le tronc des arbres est toujours prêt à nous recevoir pour dormir allongé, dans un long sommeil sûr d'un vigoureux et jeune réveil.

L'arbre est donc un être que le rêve profond ne mutile pas.

III

Laissons maintenant notre rêverie suivre les images de l'arbre.

Comme ces images ont vite fait de se désintéresser des formes ! Les arbres ont des formes si diverses ! Ils ont des branches si multiples, si divergent ! D'autant plus frappante paraîtra leur unité d'être et ce qui est, au fond, leur unité de mouvement, leur port [123].

Cette *unité d'être* vient sans doute, à première vue, de leur tronc isolé. Mais l'imagination ne se satisfait pas de cette unité d'isolement, de cette unité formelle et externe. Laissons-la proliférer, laissons-la vivre, et peu à peu nous allons sentir en nous-mêmes que l'arbre, être statique par excellence, reçoit de notre imagination une vie dynamique merveilleuse. Sourde, lente, invincible poussée ! Conquête de légère-

---

123 Il est d'ailleurs à remarquer que la « forme » d'un arbre est intraduisible en littérature. En fait, on ne s'y essaie pas. Et quand le jardinier — *homo faber* du sécateur — prétend donner une forme géométrique à 1’if ou au thuya, la rêverie y voit une dérision. Si le comique est du mécanique plaqué sur du vivant, lé suprême ridicule est du géométrique plaqué sur du végétal. C'est ainsi que c'est formé ce que Nietzsche appelle « le rococo dans l'horticulture » (*Aurore*, § 427).

té, fabrication de choses volantes, de feuilles aériennes et frémissantes ! Comme l'imagination dynamique l'adore, cet être toujours droit, cet être qui ne se couche jamais ! « L'arbre seul, dans la nature, pour une raison typifique, est vertical, avec l'homme [124]. » L'arbre est un modèle constant d'héroïque droiture : « Quels Épictète que ces pins... Quels enragés de vie que ces maigres esclaves, et comme ils ont l'air, dans leur détresse, d'être satisfaits de leur sort [125] ! »

[236]

C'est précisément ce dynamisme vertical qui forme entre l'herbe et l'arbre la dialectique fondamentale de l'imagination végétale. Si droite que soit l'ombelle au temps des fenaisons, elle garde du grand pré la ligne horizontale. Toute fleurie qu'elle est, elle reste l'écume d'une mer de verdure qui ondule mollement en un matin d'été. Seul, l'arbre tient fermement, pour l'imagination dynamique, la constance verticale.

IV

Mais pour bien sentir l'action d'une force imaginaire, le mieux est encore, si paradoxal que cela paraisse, de la surprendre dans sa plus douce sollicitation, dans son action la moins insistante, la plus purement inchoative. Dans cette vue, nous allons étudier, avec la dynamique de l'arbre, une des inductions les plus lentes, les plus fraternelles, celle du rêveur doucement adossé contre l'arbre.

Qu'on relise cette page rilkéenne [126] : « Allant et venant, selon son habitude, avec un livre, il s'était trouvé prendre, à un moment donné, un point d'appui, à peu près à hauteur d'épaule, dans la fourchure d'un arbrisseau, et, aussitôt, il se sentit si agréablement soutenu et si amplement reposé dans cette position qu'il demeura ainsi, sans lire, entièrement enchâssé dans la nature, dans une contemplation presque inconsciente... » Ainsi commence une contemplation purement dynamique, comme un doux échange des forces du rêveur et du cosmos, sans

---

124 Paul Claudel, *La Connaissance de l'Est*, p. 148.

125 Joachim Gasquet, Il y a une volupté dans la douleur..., p. 27.

126 Rilke, *Fragments en prose*, trad., p. 109.

rien qui se colore et se dessine sous un regard rêvant, sous un regard bien proprement nommé *absent*. « C'était comme si, de l'intérieur de l'arbre, des vibrations presque imperceptibles avaient passé en lui... Il lui semblait n'avoir jamais été animé de mouvements plus doux, son corps était en quelque sorte traité comme une âme et mis en état d'accueillir un degré d'influence qui, dans la netteté ordinaire des conditions physiques, en réalité n'aurait même pas été ressenti. A cette impression s'ajoutait ceci que, pendant les premiers [237] instants, il ne réussissait pas bien à définir le sens par lequel il recevait un message à la fois aussi ténu et aussi étendu ; de plus, l'état que cette communication dégageait de lui était si parfait et si continu, différent de tous les autres, mais si impossible à représenter par le renforcement ou l'aggravation d'événements déjà vécus, qu'en dépit de tout cet enchantement, on ne pouvait pas songer à l'appeler une jouissance. N'importe. Appliqué à se rendre compte à lui-même justement des impressions les plus légères, il se demanda avec insistance ce qui lui arrivait là, et trouva presque aussitôt une expression qui le satisfaisait en se disant à lui-même qu'il était porté de l'autre côté de la nature » (p. 110). Page admirable où l'être, tranquillisé par un bien simple appui, à peine sollicité par une vie imperceptible, sans plus rien prendre à la substance du monde, se sent de l'autre côté du monde, tout près de la lente volonté générale, d'accord avec le temps lent, bien allongé sur la fibre sans nœud. Le rêveur est alors le simple phénomène de la poussée verticale de l'arbre ; il n'a plus que la pensée d'être « debout dans (son corps), comme regardant ailleurs ». Et Rilke aboutit à cette totale pureté de l'imagination dynamique : le corps du rêveur qui a trouvé l'appui de l'arbre est « bon, tout au plus encore, à ce qu'on s'y tînt debout, pur et prudent... ». L'homme, comme l'arbre, est un être où des forces confuses viennent se tenir debout. L'imagination dynamique n'en demande pas plus pour commencer ses rêves aériens. Tout s'ordonne ensuite dans cette sûre, verticalité. Faute d'avoir reçu cette induction, le lecteur ne peut vraiment lier les images, et la page rilkéenne reste pauvre et inerte. Au contraire, en suivant les leçons de l'imagination dynamique, on se rend compte que la page rilkéenne est avant tout une *image de mouvement*, un conseil de mouvement végétant.

De la page de Rilke on peut rapprocher — expliquant un poète par un poète — une belle image du végétalisme de Maurice de Guérin [127]: « Qui peut se dire dans un asile s'il n'est sur quelque hauteur, et la plus absolue [238] qu'il ait pu gravir ?... Si j'emportais ces hauteurs ! Quand serai-je dans le calme ? Autrefois, les dieux firent monter autour (de certains sages) une nature végétale qui absorbait dans son étreinte, à mesure qu'elle s'élevait, leur corps vieilli, et substituait à leur vie, tout usée par l'âge extrême, la vie forte et muette qui règne sous l'écorce des chênes. Ces mortels, devenus immobiles, ne s'agitaient plus que dans l'extrémité de leurs branchages émus par les vents... S'entretenir d'une sève choisie par soi dans les éléments, s'envelopper, paraître aux hommes puissant par les racines et d'une grande indifférence comme certains grands pieds d'arbres qu'on admire dans les forêts, ne rendre à l'aventure que des sons vagues mais profonds, tels que ceux de quelques cimes touffues qui imitent les murmures de la mer, c'est un état de vie qui me semble digne d'efforts et bien propre pour être opposé aux hommes et à la fortune du jour [128]. » Ce végétalisme des sommets montre bien que, pour Maurice de Guérin, l'imagination est une vie dans la hauteur. L'arbre aide le poète « à emporter la hauteur », à dépasser les cimes, à vivre d'une vie aérée, aérienne. Aussi, comme il étonne, ce jugement que Sainte-Beuve porte sur cette page si fidèle dans sa rêverie végétale : « (Maurice de Guérin) rêvait à je ne sais quelle métamorphose en arbre. » Ce n'est d'ailleurs pas là une erreur de détail, car il n'y a pas d'erreur de détail quand on juge l'imagination des éléments chez un poète. Il semble bien que Sainte-Beuve soit resté étranger à cette imagination dynamique qui anime tant de pages de l'œuvre du solitaire de Cayla. En conclusion de la réflexion que nous citons, Sainte-Beuve n'hésite pas à ajouter : « Mais cette destinée de vieillard, cette fin digne de *Philémon* et de *Baucis* est bonne tout au plus pour la sagesse d'un Laprade... »

On sera moins sévère que Sainte-Beuve si l'on compare la douceur des suggestions du végétalisme guérinien [239] avec d'autres utilisa-

---

127 Maurice de Guérin, *Journal, Morceaux choisis*. Mercure de France, p. 119.

128 Un livre publié à Rouen en 1723 sans nom d'auteur, sous le titre *Principales merveilles de la Nature* présente encore une gravure dans laquelle le tronc d'un arbre est continué par le tronc d'un homme. Mieux que toute activité conceptuelle, l’activité onirique explique cette étymologie.

tions très factices de la légende de Philémon et de Baucis. Ainsi, dans le conte de Nathaniel Hawthorne : *The miraculous Pitcher*, aucune vertu onirique n'est en action dans la subite transformation des deux vieillards en chêne et en tilleul [129].

On trouverait dans l'œuvre de D. H. Lawrence plusieurs pages où le rêveur vit la métamorphose en arbre. Par exemple (*Fantaisie de l'inconscient*, trad., p. 51) : « Je voudrais être un arbre pour quelques instants... Il veille là comme une tour, et moi, assis, je me sens à l'abri. J'aime le sentir qui veille et me surplombe... » Lawrence aime à (p. 50) « s'asseoir au milieu des racines, à se nicher là, accoté à un corps puissant, et à ne plus se soucier de rien... Me voici entre ses orteils comme une punaise des bois, et lui silencieusement me surplombe. Je sens la foule et le jet de son sang... Il est tourné dans deux directions différentes. D'un élan prodigieux, il se projette en bas jusqu'au cœur de la terre, là où les hommes morts s'enfoncent dans l'obscurité, dans l'humide et dense sous-sol, et, d'autre part, il se tourne vers les hauteurs de l'air... Si vaste, si puissant et exultant dans ses deux directions. Et tout ce temps, nul visage, nulle pensée. Où tient-il même son âme ? mais où tenons-nous la nôtre [130] ? »

V

Pourquoi faut-il que le mot perché soit un vocable railleur ? Et pourtant, que fait le coq au sommet du clocher ? Que fait l'oiseau sur le grand arbre de pierre ? N'ajoute-t-il pas une aile à la hauteur immobile ? Des cimes rigides ne sont pas tout à fait aériennes. L'imagina-

---

129 Nathaniel Hawthorne, A Wonder Book and Tangle WoodTales.

130 D'autres pages de Lawrence devraient être examinées dam une rêverie terrestre de l'arbre. Lawrence vit la vie des racines en terrestre. Il note, en de courtes phrases, « l'énorme convoitise des racines. Leur lubricité » (p. 51). Il pense que l'élan de l'arbre doit tout à la terre (p. 95) : « Un arbre pousse droit quand il a des racines profondes. » C'est cette vie « profonde » qui lui fait peur (p. 61) : « J'avais peur des arbres d'autrefois. J'avais peur de leur convoitise, de la ruée aveugle de tour convoitise » (p. 49) La volonté d'un arbre est une chose effrayante. »

tion [240] dynamique veut que tout s'émeuve dans la hauteur. Sous le nom de rêverie perchée nous allons présenter un type de rêverie dynamique qui, en passant du réel à l'imaginaire, nous permettra de suivre la transition de l'imagination des sommets à l'imagination du mouvement balancé.

On trouvera un exemple de *rêverie perchée,* qui se donne comme une expérience familière positive, dans *Le Titan* de Jean-Paul[131] : « Souvent, au mois de mai, il avait pris pour asile la cime d'un immense pommier dont les branches étaient disposées comme un cabinet de verdure ; il aimait à se sentir bercé, tantôt mollement, tantôt par saccades violentes. Par moment, la cime élevée qu'il occupait, frappée d'un tourbillon de vent, caressait l'herbe fraîche de la prairie, Puis, se relevant avec force, reprenait sa place dans les nues. Cet arbre lui semblait de la vie éternelle ; ses racines touchaient aux régions infernales ; sa tête superbe interrogeait les cieux, et lui, l'innocent Albano, seul dans ce kiosque aérien, habitant d'un monde fantastique créé par la baguette de son imagination, obéissait nonchalamment à la tempête qui poussait le toit de son palais du jour dans la nuit et de la nuit dans le jour. » Tout grandit dans ce texte, comme il convient à une page réaliste de l'*Imaginaire* ; l'arbre unit l'infernal au céleste, l'air à la terre ; il oscille du jour à la nuit et de la nuit au jour. Son balancement aussi exagère la tempête : la cime s'incline jusqu'au pré ! Et puis, aussitôt, avec quelle force l'habitant idéal de la ramure est rendu au ciel bleu !

Celui qui a lu et rêvé au-dessus de terre, dans la fourche d'un vieux noyer, retrouvera la rêverie de Jean-Paul. L'excès du mouvement ne le gênera pas, car l'exagération n'est faite que pour réveiller des impulsions premières. Il comprendra que l'arbre est vraiment une demeure, une sorte de château du rêve. Il lira, dynamiquement et oniriquement, ces grands rythmes de Chateaubriand dont Pius Servien a montré le caractère profond : « ... Lorsque les vents descendaient du ciel pour balancer le grand cèdre, que le château aérien, bâti sur [241] des branches, allait flottant avec les oiseaux et les voyageurs endormis dans ses abris, que mille soupirs sortaient des corridors et des voûtes du

131 Jean-Paul Richter, *Le Titan*, trad. Chasles, t. I, p. 35.

mobile édifice [132]... » Mouvement de l'être aérien et souffle du poète ne trouvent-ils pas ici, dans la prose de Chateaubriand, une union si intime qu'on peut y voir un bel exemple de poésie respiratoire et de poésie dynamique ?

De la rêverie perchée l'on peut rapprocher l'image d'un *nid des hautes cimes*, d'un nid qui n'a pas la tiédeur des nids terrestres. On en verra un exemple dans cette page où Jack London croit reconnaître une réminiscence de l'homme arboricole [133] : « Le rêve le plus habituel de ma première enfance : il me semblait que j'étais très petit et que j'étais blotti dans une sorte de nid fait de branches et de brindilles. Quelquefois j'étais étendu sur le dos. Il semble que je passais de nombreuses heures dans cette position, attentif au soleil se jouant dans le feuillage au-dessus de ma tête et au vent agitant les feuilles. Souvent le nid lui-même se balançait de-ci, de-là, quand le vent était fort.

« Mais tandis que je reposais ainsi dans mon nid, j'étais toujours en proie à la sensation d'un espace terrible béant au-dessous de moi. Je ne l'avais jamais vu, je n'avais jamais regardé par-dessus les bords du nid ; mais je connaissais l'existence de cet espace vide ouvert juste au-dessous de moi, qui me menaçait sans trêve comme la gueule de quelque monstre dévorant. » Faut-il souligner une fois de plus au passage cette métaphore d'un abîme qui est une gueule dévorante ? C'est une image qui revient chez les écrivains les plus divers.

« Ce rêve, continue Jack London, dans lequel j'étais passif et qui était plutôt un état qu'un acte, je le fis très souvent au cours de ma première enfance. » C'est sur cette base onirique que Jack London écrit ensuite son roman préhistorique. Les incidents en deviennent bientôt trop humains, mais l'élément du rêve a une forme première. La rêverie explique l'image du nid dans tous [242] ses privilèges. Le nid — un des mots les plus valorisés dans toutes les langues — garde ici un drame latent. Il n'a pas la sécurité de l'antre et de la caverne. Dans l'arbre, le bercement reste un danger tant que l'être ne prend pas conscience de son agilité, de sa légèreté, de son adresse à se « raccrocher aux branches ». La vie dans l'arbre est ainsi un refuge et un danger.

---

132 Pius Servien, *Lyrisme et structures sonores*. Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliqués à Atala de Chateaubriand, p. 81.

133 Jack London, *Avant Adam*, trad, Dehesdin, p. 38.

On la rêve souvent, et on la rêve toujours de la même manière. C'est une des grandes rêveries naturelles [134]. Elle est à la fois une solitude particulière et une adhésion à une vie aérienne nettement dynamique.

Comment aussi, sans l'imagination dynamique, pourrait-on attribuer la force au chêne viril et paternel. Dans la *Swanevit* de Strindberg, quand le duc protège sa fille contre la marâtre, l'image dynamique s'impose tout de suite, sans aucune préparation, au milieu même de la première scène dramatique (trad., p. 233) : « Swanevit court dans les bras du duc : Père ! Tu es un chêne royal et mes bras ne peuvent t'entourer, mais je veux me mettre sous ton feuillage à l'abri des averses (elle cache sa tête sous la barbe du héros qui couvre sa poitrine jusqu'à la ceinture), et je me balancerai sur tes branches comme un oiseau. Soulève-moi, que je grimpe jusqu'à la cime (le due étend son bras comme une branche).

« Swanevit y grimpe et s'assied sur son épaule.

« À présent j'ai la terre sous moi et l'air au-dessus ; je domine le jardin des roses, le rivage de sable blanc, la mer bleue et les sept royaumes. »

Une telle image est dépourvue de sens dans le règne des formes ; l'onirisme tranquille du végétal ne lui donne pas non plus son exacte vigueur. Seule l'imagination dynamique peut prendre l'arbre comme *thème d'exagération* ; elle fait passer dans l'ombre les images d'une pauvreté formelle insigne, les images ridicules, comme la barbe qui protège de l'orage. Tout est emporté par le mouvement qui imagine, par la force d'ascension que la rêverie dynamique puise devant le chêne majestueux. Quelques pages plus loin, le vieux duc, le [243] vieux chêne, saisit Swanevit dans ses bras et la jette en l'air et la rattrape (Swanevit n'est pas une enfant, c'est une jeune fille) : « Petit oiseau, vole, plane au-dessus de la poussière et garde ton essor. » Vivre dans le grand arbre, sous l'énorme feuillée, c'est, pour l'imagination, toujours être un oiseau. L'arbre est une réserve d'envolée. « L'oiseau, dit Lawrence (*Fantaisie de l'inconscient*, trad., p. 184), n'est que la plus haute feuille de l'arbre, palpitante dans les hauteurs de l'air, mais aussi fermement attachée au tronc que toute autre feuille. » N'est-il pas, en

---

134 Cf. George Sand, *Le Chêne parlant*, p. 53.

effet, toujours obligé de revenir au nid ? L'arbre est un nid immense balancé par les vents. On n'en a pas la nostalgie comme d'une vie chaude et quiète, on a le souvenir de sa hauteur et de sa solitude. Le nid des cimes est un rêve de puissance : il nous rend à l'orgueil du jeune âge, quand nous nous croyons faits pour vivre au-dessus « des sept royaumes ».

Bien entendu, quand un poète nous confie comme une réalité positive le souvenir des heures passées dans les frondaisons, il faut le lire souvent à l'imaginaire. Si rare est l'enfant des campagnes qui ose grimper aux peupliers qu'il faut, nous semble-t-il, mettre au compte de l'imaginaire cette confidence de Maurice de Guérin [135] : « Je monte au sommet des arbres, les cimes des peupliers me balancent par-dessus le nid des oiseaux. » Seul l'être livré à une rêverie toute puissante peut désirer se balancer, comme un sur-oiseau, à l'extrême cime du plus grand des arbres.

Le *bercement des cimes* est d'ailleurs traduit admirablement dans sa *tonalité cosmique* en une page du *Journal* de Maurice de Guérin (p. 96). On est en mal, les fleurs des arbres sont fanées, les fruits qui, au bout des branches, aspirent l'énergie vitale sont noués. Alors « une génération innombrable est actuellement suspendue aux branches de tous les arbres... Tous ces germes, incalculables dans leur nombre et leur diversité, sont là suspendus entre le ciel et la terre dans le berceau et livrés au vent qui a charge de bercer ces créatures. Les forêts futures se balancent imperceptibles aux forêts [244] vivantes. La nature est tout entière aux soins de son immense maternité ». Qu'on veuille bien remarquer que, dans cette page, l'antique adage de la maternité universelle reçoit une nuance nouvelle : elle s'anime dans la vie bercée des cimes. La forêt n'est qu'un berceau. Aucun berceau n'est vide. La forêt vivante berce la forêt future. Dès lors, on doit comprendre que c'est le même mouvement, le mouvement primitif du berceau, qui donne le bonheur à la branche, à l'oiseau, à l'homme songeur, et on lit en sa parfaite continuité cette autre page de Maurice de Guérin (p. 87) : « La branche fleurie, l'oiseau qui vient s'y percher pour chanter ou y bâtir son nid, l'homme qui regarde la branche et l'oiseau, sont mus par le même principe à divers degrés de perfection. » On le voit,

135 Maurice de Guérin, *Morceaux choisis,* éd. Mercure de France, p. 328.

l'unité se fait dans la contemplation d'un seul mouvement, d'un mouvement primitif, le bercement. Faisons un pas de plus au lieu de regarder, rêvons : par-dessus l'arbre vert, plus haut que la plus haute cime, plus alerte que l'oiseau chanteur, nous connaîtrons au plus haut degré de la perfection la vie aérienne.

VI

Ainsi l'arbre vient offrir de multiples images pour une psychologie de la vie verticale. Parfois, l'arbre n'est qu'une simple ligne de rappel qui doit guider le rêveur aérien. Rilke, dans les *Quatrains valaisans*, marque ainsi la ligne essentielle d'une épure verticale [136] :

> Peuplier, à sa place juste
> qui oppose sa verticale
> à la lente verdure robuste
> qui s'étire et qui s'étale.

On sent d'autant mieux l'action verticale de la contemplation de l'arbre que l'arbre est plus isolé. Il semble [245] que l'arbre isolé soit le seul destin vertical de la plaine et du plateau :

> Tout seul
> . . . . . .
> Il impose sa vie énorme et souveraine
> Aux plaines [137].

---

136 Renan a bien exprimé ce besoin de verticale. *Patrice*, p. 52 : « Il y a une foule de paysages qui n'ont leur charme que par le clocher qui les domine. Nos villes, si peu poétiques, seraient-elles supportables, si au-dessus des toits vulgaires ne s'élevait la flèche élancée ou le majestueux beffroi ? »

137 Verhaeren, *La multiple splendeur*, p. 88.

Dans d'autres poèmes de *Vergers* (cf. p. 29), Rilke sent bien que l'arbre, dans le paysage, est l'axe où le rêveur passe le plus normalement du terrestre à l'aérien :

> Là se rencontre ce qui nous reste,
> ce qui pèse et ce qui nourrit
> avec le passage manifeste
> de la tendresse infinie.

Le noyer lui-même, l'arbre arrondi, l'arbre « tourné vers partout », évoqué par l'âme d'un aérien,

> ... savoure
> la voûte entière des cieux [138].

Par beau temps calme, mille feuilles, mille palmes s'émeuvent comme dans un cœur neuf s'animent des milliers de vaporeuses tendresses. Shelley l'a dit (cité par Rabbe, *Shelley*, 1887, p. 296) — « Dans le mouvement des feuilles du printemps, dans l'air bleu, se trouve une secrète correspondance avec notre propre cœur. » C'est l'avantage d'une imagination analysée de pouvoir vivre dans tous ses détails cette « secrète correspondance ». Un lecteur pressé n'y voit qu'un thème usé, il ne sympathise pas, sur le mode shelleyen, avec ce mouvement confus et heureux du feuillage printanier, avec l'émoi de la première feuille dépliée qui, hier encore, était un dur bourgeon, un être venu de la terre.

L'arbre familier, l'être sans visage, va le soir en s'entourant d'une brume légère prendre une qualité expressive qui, dans une tonalité effacée, possède une grande [246] puissance. Joachim Gasquet [139] rêvant au crépuscule, dans une atmosphère reposée, après les violences du soleil de Provence après la lutte ardente du vert et de l'or, écrit : « La chair translucide des choses nimbe et môle les apparences. D'en-

---

138 Rilke, *Poèmes français*, p. 169.

139 Joachim Gasquet, Il y a une volupté dans la douleur, p. 72.

tre leurs racines, l'idée des arbres s'évapore. Comme un soleil plus chaste la lune illumine la mer. »

Un même élan vertical, un môme travail de la beauté du ciel sont vécus dans cette page de Paul Gadenne (*Siloé*, p. 369) : « Cet arbre-ci vivait de toutes ses, forces épandues ; il avait une façon à lui de s'emparer du ciel et d'appeler la nature entière en témoignage autour de sa ferveur. Il décrivait, pour monter vers l'espace et pour le prendre, un mouvement d'une superbe aisance, et son tronc fier et impatient se divisait en autant de branches qu'il fallait pour absorber la nourriture de l'air et la rendre en beauté. On voyait s'épanouir au haut de lui, comme un bouquet, sa tête arrondie à la mesure du ciel... »

Dans la tourmente aussi, l'arbre, comme une antenne sensible, commence la vie dramatique de la plaine. On en trouve la remarque dans *Le triomphe de la mort* de Gabriel d'Annunzio (trad. p. 40) : « On voyait le petit arbre s'agiter d'un mouvement presque circulaire, comme sous l'effort d'une main qui aurait voulu le déraciner. Pendant quelques minutes, ils regardèrent tous deux cette agitation furieuse qui, dans le blêmissement, dans la nudité, dans l'inerte torpeur de la campagne, prenait une apparence de vie consciente... La souffrance imaginaire de l'arbre les mettait en face de leur propre souffrance. »

Et le poète, dans un autre ouvrage, imagine une lutte de l'arbre contre la nue :

> Autour de nous, d'étranges arbres s'élançaient de terre, comme pour saisir dans leurs bras monstrueux, la nuée délicate.
>
> Agile, la nuée fuyait cet embrassement terrible, abandonnant à son sauvage assaillant de glissants voiles d'or [140].

Ainsi, l'arbre tourmenté, l'arbre agité, l'arbre passionné peut donner des images à toutes les passions humaines. Que de légendes nous ont montré l'arbre qui saigne, l'arbre qui pleure.

Parfois même il semble que le gémissement des arbres soit plus proche de notre âme que le hurlement lointain d'une bête. Il se plaint

---

[140] D'Annunzio, *Poésie*, trad. Hérelle, p. 265.

plus sourdement, sa douleur nous semble plus profonde. Le philosophe Jouffroy l'a dit bien simplement : « À la vue d'un arbre sur la montagne battu par les vents, nous ne pouvons rester insensibles : ce spectacle nous rappelle l'homme, les douleurs de sa condition, une foule d'idées tristes. » C'est précisément à cause de la simplicité du spectacle que l'imagination s'émeut. L'impression est profonde et cependant la valeur expressive de l'arbre pliant sous la tempête est insignifiante ! Notre être en frémit par une sympathie primitive. Par ce spectacle, nous comprenons que la douleur est dans le cosmos, que la lutte est *dans les éléments*, que les volontés des êtres sont contraires, que le repos n'est qu'un bien éphémère. L'arbre souffrant met un comble à l'universelle douleur.

VII

On a trop vite jugé quand on voit dans toutes ces images où l'arbre s'agite et se calme la simple manifestation d'un animisme poétique. Les critiques littéraires invoquent trop souvent, dans sa *généralité*, un animisme poétique qui n'a de sens que lorsqu'il a trouvé ses images particulières. Il faut que le poète sache aller à la source des rêveries actuelles, aux principes mômes de la vie imagée. En le suivant, on s'apercevra que les *images premières* ne sont pas nombreuses. L'arbre en est une. Il est le modèle de toute une série de rêves où l'on voit l'arbre se constituer dans son fût et ses branches.

Par exemple, qui n'a rêvé, en plein champ, quand, dans l'octobre frissonnant, brûlent les fanes de la pomme de terre, aux formes arborescentes de la fumée ? Au lieu du jet de feu, au lieu de la fleur éclatante et sonore des flammes jaillissant d'un bois sec, voici la touffe, voici le tronc, les premières branches, puis, haut dans le ciel, [248] les palmes et les volutes. Lentement dépliée, la fumée monte dans l'air du soir. Un arbre immatériel, tout bleu, tout gris, pousse avec légèreté. Un peu d'un parfum mort a traversé la nuit... Devant nous, quelque chose vit et meurt et nos songes sont interminables. L'arbre de la fumée est à la limite du mouvement immatériel et du mouvement vivant.

De cet arbre encore trop dessiné, trop livré aux obligations de la vue colorée, un grand poète fera l'image d'un destin où se révèlent les multiples séductions d'une Einfühlung aérienne :

> Vers un aromatique avenir de fumée,
> Je me sentais conduite, offerte et consumée,
> Toute, toute promise aux nuages heureux !
> Même, je m'apparus cet arbre vaporeux
> De qui la majesté légèrement perdue
> S'abandonne à l'amour de toute l'étendue.
> L'être immense me gagne [141].

Continué par le songe, l'arbre de la fumée emplit le ciel. Charles Ploix rappelle que « dans la mythologie védique... la calotte des nuages qui enveloppe la terre et l'obscurcit est assimilée à un énorme végétal ». Cette calotte de nuages, le rêveur l'a vue se former sur terre. C'est la colonne de fumée de son foyer du soir. Elle s'écrase et s'étend sur la voûte du ciel, noir feuillage de l'arbre crépusculaire.

VIII

Si l'on s'habitue à laisser vivre lentement en soi les grandes images, à suivre les rêveries naturelles, on comprendra mieux la filiation de certains mythes. Ainsi, l'imagination, étudiée dans son principe dynamique, rendra plus naturel le thème en apparence si bizarre de *l'arbre cosmologique.* Comment un Arbre peut-il expliquer la formation d'un Monde ? Comment un objet particulier peut-il produire tout un univers ?

En un temps de pragmatisme généralisé, on n'hésitait pas à tout expliquer par l'utilité. Bonavia ayant étudié en botaniste la flore des monuments mésopotamiens prétendait [142] : [249] « que l'arbre sacré

---

141 Paul Valéry, *La Jeune Parque,* Poésies, éd. 1942, p. 99.

142 Goblet d'Alviella, *La Migration des symboles,* 1891, p.166.

de l'Assyrie est tout simplement une synthèse des plantes autrefois vénérées dans le pays, à raison de leurs services : le palmier pour ses dattes, la vigne pour son jus, le pin ou le cèdre pour ses bois de construction et de chauffage, le grenadier pour son rôle dans la production du tanin et dans la confection des sorbets ». Un tel conglomérat d'utilités déterminerait un concept de l'utile, mais ces utilités sont bien insuffisantes pour expliquer la force originelle du rêve mythique, et Goblet d'Alviella, sans rejeter assez nettement la thèse de Bonavia, voit plus justement dans l'arbre sacré (p. 167) « soit le symbole végétal d'une puissante divinité.... soit le simulacre d'une plante mythique, comme le chêne ailé sur lequel — suivant une tradition phénicienne rapportée par Phérécyde de Syros — le dieu suprême avait tissé la terre, le ciel étoilé et l'océan ».

De Gubernatis étudie longuement les mythes des arbres cosmogoniques, des arbres anthropogoniques, des arbres de la pluie ou des nuages, des arbres phalliques. Tous ces mythes nous habituent à attacher la grandeur et la puissance aux images de notre rêverie. Que le Pippala, l'arbre cosmogonique du *Rigveda,* soit visité par les deux oiseaux du jour et de la nuit, par le soleil et la lune, il n'y a rien qui déroge à l'échelle du rêve, encore que cela trouble la pensée rationnelle et objective. Que l'arbre de pluie attire la pluie, produise la pluie, qu'il s'associe au nuage tonnant, c'est là encore l'effet d'une puissance des rêves.

Il nous semble donc que de simples études sur l'imagination actuelle peuvent aider à retrouver les principes oniriques de certains mythes. Si les symboles se transmettent si facilement, c'est parce qu'ils croissent sur le terrain même des rêves. La vie, active, trop souvent, leur donnerait tort. La rêverie, sans fin, les nourrit. Dans tout le cours de nos études sur les images premières nous avons toujours vu qu'une image fondamentale devait, par la croissance même du rêve, passer au niveau cosmique. L'arbre, comme tous les thèmes unifiés de la rêverie, pourra donc recevoir, en quelque [250] manière normalement, une puissance cosmogonique. Goblet d'Alviella, en cachant mal son étonnement, pressent cette puissance. Il rappelle que « les Chaldéens doivent être compris parmi les peuples qui ont vu dans l'univers un arbre ayant le ciel pour cime et la terre pour pied ou pour tronc ». Il indique que cette conception, qu’il trouve « enfantine » faute d'en démêler l'élan imaginaire, « semble s'être effacée de bonne heure, en Mésopo-

tamie », devant des systèmes cosmogoniques plus raffinés. La puissance passe à la montagne. Mais — remarque très curieuse — les métaphores de l'arbre ont une puissance si fondamentale qu'elles viennent — contre toute raison — donner leur vie imaginaire à la montagne sacrée : « O toi, qui ombrages, Seigneur, qui répands ton ombre sur le pays, grand mont... » On lit de môme dans le *Rigveda* (VII, 87, 2) : « Dans l'abîme sans base, le roi Varuna a dressé la cime de l'arbre céleste. » Il semble que l'arbre tienne la terre entière dans la poigne de ses racines, et que son ascension vers le ciel ait la force de soutenir le monde... Ailleurs encore : « Quel est l'arbre dans lequel ils ont taiII6 le ciel et la terre ? » Et Goblet d'Alviella répond (p. 195) : « C'est l'arbre tantôt du firmament étoilé qui a pour fruits des pierres précieuses, tantôt du firmament nuageux qui projette ses racines ou ses branches sur la voûte céleste, comme ces faisceaux de nuées longues et filamenteuses auxquels la météorologie populaire de nos campagnes a donné le nom d'arbres d'Abraham. » Ainsi, l'arbre puissant atteint le ciel, s'y installe, s'y prolonge sans fin. Il devient le firmament lui-même. Ne s'en étonneront que ceux qui ignorent que le rêve vit ses fins plutôt que ses moyens. Quand la rêverie végétale s'empare d'un rêveur, elle le rend à cette nuit de Judée où Booz vit un chêne :

Qui, sorti de son ventre, allait jusqu'au ciel bleu.

La cosmogonie par l'arbre donne une impression de noblesse. R. B. Anderson l'exprime fort bien (*Mythologie scandinave*, 1886, trad., p. 34) : « Le frère Ygdrasil est une des plus nobles conceptions qui soit jamais entrée dans aucun système de cosmogonie ou d'existence [251] humaine. C'est, en fait, le grand arbre de vie, merveilleusement élaboré, et s'étendant sur tout le système de l'univers. Il fournit des corps au genre humain par ses branches ; il étend ses racines à travers tous les mondes, et disperse dans les cieux ses bras qui donnent la vie. C'est par lui qu'est entretenue toute vie, même celle des serpents qui dévorent ses racines et cherchent à le détruire... » En en suivant la vie, on comprendrait qu'on peut rêver que les animaux « sortent » du végétal, que l'arbre est vraiment leur « arbre généalogique » ; « les animaux se remuent en lui et autour de lui ; chaque espèce d'animaux a sa place et sa destination » (p. 54). L'aigle, le faucon, l'écureuil, ne sont pas les

seuls à recevoir son bienfait ; quatre poulains se nourrissent de ses bourgeons, et R. B. Anderson conclut, page 53 : « Le caractère particulier du mythe d'Ygdrasil est sa brièveté expressive. Comme le spectacle d'un grand arbre est beau ! Ses branches qui s'étendent au loin, sa tige couverte de mousse, ses profondes racines nous rappellent l'infinité du temps ; il a vu s'écouler les siècles avant que nous ne fussions nés » ; et, page 55 — « Il ne faut rien moins qu'une âme infinie pour le comprendre ; nul pinceau ne peut le peindre, nulle couleur ne peut le représenter. Rien n'est tranquille, rien n'est au repos ; tout est activité. C'est le monde entier, et il ne peut être compris que par l'esprit de l'homme, par l'Arne du poète, et être symbolisé par le flux incessant du langage. Ce n'est pas un thème pour le peintre et le sculpteur, mais pour le poète. Ygdrasil est l'arbre d'expérience poétique de la race gothique. » Comment mieux dire que le mythe ne s'anime pas seulement d'images visuelles et qu'il peut manifester une imagination directement parlante ?

Parfois une imagination qui se charge trop de fantaisie facile retrouve, sans s'en douter, sans le vouloir, quelques traits de l'arbre anthropogonique, de l'arbre de vie qui produit des êtres humains. Ainsi, Saintine relate le rêve suivant [143] : « À quelques pas s'élevait un arbre immense, rutilant ainsi que les autres arbres, [252] mais se distinguant entre tous par des gousses gigantesques, dont la plupart pendaient jusqu'à terre. Je m'approchai, j'en ouvris une, et, sur le parchemin satiné de la gousse, à ma profonde surprise, je trouvai, séparées l'une de l'autre par une légère cloison, gracieusement repliées sur elles-mêmes, et rangées par étages comme des haricots dans leur cosse, oui, je trouvai... je vous donne en cent à le deviner... des femmes, cher ami, de jeunes femmes charmantes... Ahuri, confondu, comme je reculais, presque effrayé à la vue de cette merveilleuse découverte, toutes les gousses penchées sur le sol s'ouvrirent spontanément... par déhiscence, comme nous disons nous autres botanistes : les jolis fruits de l'arbre enchanté, se détachant de leur enveloppe, lancés de droite et de gauche, bondirent en retombant, comme les graines de la balsamine alors que leur capsule éclate. »

---

143 X.-B. Saintine, *La Seconde vie*, 1864, pp. 81-82. Les psychanalystes n'auront pas de peine à pénétrer le rêve de l'innocent botaniste.

Une légende, reproduite par de Gubernatis (*loc. cit*., p. 18), rapporte que l'*arbre d'Adam* atteint l'enfer par ses racines et le ciel par ses branches[144]. Mais un rêveur de l'arbre vertical n'aura pas besoin de cette légende pour comprendre le caractère oniriquement naturel des admirables vers où La Fontaine nous parle du chêne

> De qui la tête au ciel était voisine
> Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Cette image grandie, n'est-elle pas, en effet, dans le règne de l'imagination dynamique, une image naturelle ?

Sans doute on évoquera la culture antique pour expliquer l'image du fabuliste. Mais ce n'est pas une raison pour sous-estimer la rêverie personnelle. Il semble, en effet, que la culture, en nous donnant connaissance des mythes anciens qui ressemblent à certains thèmes de nos rêveries, nous apporte la permission *de* rêver. En rêvant à l'arbre immense, à l'arbre du monde, à l'arbre qui se nourrit de toute la terre, à l'arbre qui parle à tous les vents, à l'arbre qui porte les étoiles... je n'étais donc pas un simple rêveur, un songe-creux, une illusion vivante ! Ma folie est un rêve ancien. En moi rêve donc [253] une force rêvante, une force qui a rêvé jadis, dans des temps très lointains, et qui revient ce soir s'animer dans une imagination disponible ! *De te fabula narratur*. Par la connaissance des mythes, certaines rêveries, si singulières, se déclarent objectives. Elles relient les âmes comme les concepts relient les esprits. Elles classent les imaginations comme les idées classent les intelligences. Tout ne s'explique pas par l'association des idées et l'association des formes. Il faut aussi étudier l'association des rêves. À cet égard, la connaissance des mythes doit être une réaction salutaire contre les explications classiques de la poésie, et l'on doit s'étonner de l'absence de toute étude sérieuse de la mythologie dans l'éducation de notre temps.

Ainsi, après la lecture des mythes de l'arbre cosmogonique, il semble qu'on doive lire avec une sympathie accrue certaines pages de la *Siloé* de Paul Gadenne où l'imagination de l'arbre est magnifiée. Voi-

---

[144] Cf. Virgile, *Géorgiques*, II, 291.

ci, par exemple, une méditation devant un noyer gigantesque : « C'était un être immense et profond, qui avait travaillé la terre, année par année, à pleines racines, et qui avait travaillé pareillement le ciel, et qui de cette terre et de ce ciel avait tissé cette substance inébranlable, et noué ces nœuds contre lesquels le fer eût été sans pouvoir. Son élan était tel, le mouvement de ses branches était si noble et visait si haut qu'il vous forçait à éprouver son rythme, à le suivre des yeux jusqu'à la cime... » (p. 250). Et le rêveur, « appliqué tout contre l'arbre, dos à dos, poitrine contre poitrine.... sentit passer dans son corps un peu de la pensée, de la force qui animaient le géant, l'être merveilleux » (p. 251).

IX

Un végétalisme imaginaire, quand il est vécu en son intimité, peut d'ailleurs présenter des inversions curieuses. Au lieu de vivre oisivement l'image objective d'un arbre que le soleil printanier renouvelle et que le vent d'automne dépouille le végétalisme passionné imagine les diverses saisons comme des forces végétales primitives. Il vit la rêverie d'un arbre *qui produit les saisons*, qui commande à la forêt entière de bourgeonner, qui [254] donne sa sève à toute la nature, qui appelle les brises, qui oblige le soleil à se lever plus tôt pour dorer les feuillages nouveaux, bref, le rêve d'un arbre qui renouvelle sans cesse sa puissance cosmogonique. Vivre intimement l'essor végétal, c'est sentir dans tout l'univers la même force arborescente, c'est former en soi une conscience d'hamadryade impérieuse qui totalise toute la volonté de puissance végétale d'un monde infini. On doit, en effet, comprendre que pour une vie décidément mythique *il n'y a pas de dieux subalternes. Qui* vit en hamadryade commande, avec la volonté intime d'un chêne, à tout l'univers. Il projette l'univers *végétal,* Pour une telle rêverie, l'arbre cosmogonique n'est donc pas une figure plus ou moins symbolique où l'on pourrait grouper quelques images particulières. Il est *l'image première,* l'image active qui produit toutes les autres images.

On nous expliquera que nous confondons, en un facile paradoxe, l'indice et la cause ; on nous dira que le botaniste de Candolle, dans

ses fantaisies florales, se contentait de planter dans ses jardins « une horloge de fleurs ». Chaque plante ouvrait sa corolle à une heure particulière en obéissant aux appels réguliers du soleil. Allons-nous donc penser que l'esclave est le maître et que le parterre de fleurs commande à la lumière ? Et rationalistes de rire ! Mais le rêve ne suit pas la raison. Plus la raison est forte qui s'oppose à un rêve et plus le rêve approfondit ses images. Quand la rêverie se livre vraiment, de toute sa puissance, à une image adorée, c'est cette image qui règle tout. Alors l'absurde a une loi. Tant qu'on juge du rêve par l'extérieur, on ne lui reconnaît qu'une absurdité décousue, bien facile à imiter dans des œuvres qui ne sont que des parodies de la vie onirique. On explique alors le rêve par le cauchemar sans voir que le cauchemar est la maladie du rêve, la rupture et la désorganisation des forces oniriques, le mélange informe des matières oniriques élémentaires. Mais le rêve, mais le songe donne à notre être, au contraire, une bienheureuse unité. La vie végétale, si elle est en nous, nous donne la tranquillité du rythme lent, son grand rythme tranquille. L'arbre est l'être du grand rythme, le véritable être du rythme annuel. C'est lui [255] qui est le plus net, le plus exact, le plus sûr, le plus riche, le plus exubérant dans ses manifestations rythmiques. La végétation ne connaît pas de contradiction. Il vient des nuages pour contredire le soleil du solstice. Aucune tempête n'empêche l'arbre, à son heure, de devenir vert. Si l'on s'éduque poétiquement en rêvant à un phytomorphisme, à un xylomorphisme, on comprendra, au sens fort, des déclarations comme celles de D. H. Lawrence (*Fantaisie de l'inconscient*, trad., p. 113). Après avoir cité une phrase « de ce livre déjà démodé, *Le Rameau* d'or » : « Il a dû sembler à l'Aryen primitif que le soleil était périodiquement rajeuni par le feu du chêne sacré », Lawrence ajoute : « C'est bien cela. Le feu qui se trouve dans l'Arbre de Vie. C'est-à-dire la vie elle-même. De sorte que nous devons lire : « Il a dû sembler à l'Aryen primitif que le soleil était « périodiquement rajeuni par l'action de la vie... » « Au lieu que la vie soit tirée du soleil, c'est l'émanation de la vie même, je veux dire de toutes les plantes et créatures vivantes qui nourrit le soleil. »

De même, en allant à l'extrémité des songes, en s'adonnant de tout son être à une force onirique particulière du monde végétal, on comprendra mieux la légende des arbres-calendriers. N'en rappelons qu'un

exemple. Terrien de la Couperie cite une tradition chinoise [145] « qui parle d'une plante merveilleuse, une gousse poussait chaque jour du mois jusqu'au quinze ; puis il en tombait une chaque jour jusqu'au trente ». Dans son excès de précision, une telle légende manifeste assez clairement la volonté d'inscrire le jour lui-même dans l'activité végétale. On en verra le véritable sens si l'on rêve vraiment la force du bourgeon, si chaque matin on va voir au jardin ou le long du buisson un bourgeon, le même bourgeon, et si l'on y mesure l'activité d'un jour. Et quand une fleur va s'ouvrir, quand le pommier va donner sa lumière, sa propre lumière, blanche et rose, on saura bien qu'un seul arbre est tout un univers.

[145] Goblet d'Alviella, *loc. cit*., p. 193.

[256]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre XI

LE VENT

Mais point ne suis la mer ni le rouge soleil
Point ne suis le vent au rire de jouvencelle,
Ni l'immense vent qui invigore, ni le vent qui fouette,
Ni l'esprit qui fouette à jamais son propre corps
Jusqu'à l'épouvante de la mort.

(Walt Whitman, *Feuilles d'herbe. Chant de la Bannière à l'aurore,* trad. Bazalgette, t. II, p. 15.)

I

Retour à la table des matières

Si l'on va tout de suite à l'extrême image dynamique de l'air violent, dans un cosmos de la tempête, on voit s'accumuler des impressions d'une grande netteté psychologique. Il semble que le vide immense, en trouvant soudain une action, devienne une image particulièrement nette de la colère cosmique. On pourrait dire que le vent furieux est le symbole de la *colère pure*, de la colère sans objet, sans prétexte. Les grands écrivains de la tempête, tels que Joseph Conrad (*Le typhon*, *La tempête*), ont aimé cet aspect : la tempête sans préparation, la tragédie physique sans cause. Peu à peu le cliché a usé l'ima-

ge : on parle de la furie des éléments sans en vivre l'énergie élémentaire. La forêt et la mer bouleversées par la tempête surchargent parfois la grande image dynamique simple de l'ouragan. Avec l'air violent nous pourrons saisir la furie élémentaire, celle qui est tout mouvement et rien que mouvement. Nous y trouverons de très importantes images où *volonté* et *imagination* s'unissent. D'une part, une volonté forte attachée à rien et, d'autre part, une imagination sans *aucune* figure se soutiennent l'une l'autre. À vivre [257] intimement les images de l'ouragan, on apprend ce qu'est la volonté furieuse et vaine. Le vent, dans son excès, est la colère qui est partout et nulle part, qui naît et renaît d'elle-même, qui tourne et se renverse. Le vent menace et hurle, mais ne prend une forme que s'il rencontre de la poussière : visible, il devient une pauvre misère. Il n'a toute sa puissance sur l'imagination que dans une participation essentiellement dynamique ; les images figurées en donneraient plutôt un aspect dérisoire.

On verra de nombreux exemples de cette participation essentiellement dynamique dans les œuvres de Jacob Boehme et de William Blake. A côté d'expressions où, tour à tour, la colère est dans le feu, dans le fiel, on trouve, chez Boehme, des images où le rêveur voit se former le courroux du ciel dans « la colérique région des étoiles [146] ».

D'ailleurs, si l'on suit dans leur travail imaginaire les grands rêveurs de cosmogonie, il n'est pas rare de surprendre une véritable valorisation de la colère. Une colère initiale est une volonté première ! Elle *attaque* l'œuvre à faire. Et le premier être créé par cette *colère créante* c'est un tourbillon. L'objet premier de l'*homo faber* dynamisé par la colère, c'est le vortex.

À côté du tourbillon imaginé par un intellectuel placide comme Descartes, il est intéressant de participer par l'imagination dynamique au tourbillon coléreux et créateur d'un Blake. L'image commence faiblement [147] : « Les fils d'Urizen travaillent là aussi, et ici l'on voit les moulins de Theotormon, sur les limites du lac d'Unan-Adan. » Ne nous laissons pas arrêter par cette image des moulins de Theotormon ; ils ne sont là que pour faire « vrombir » la force créante. En suivant

---

146 Jacob Boehme, *Des trois principes de l'essence divine,* trad. par le Philosophe inconnu, 1802, t. II, p. 149.

147 William Blake, *Deuxième livre prophétique,* trad. Berger, p. 133.

les leçons de l'imagination dynamique, on trouve l'explication de cette image qui reste obscure dans le règne des formes, car à peine le poète vient-il de parler des moulins de Theotormon que les tourbillons prennent le ciel, entraînent [258] le ciel. Dans le règne de l'imaginaire, il n'est pas impossible que le moulin fasse tourner les vents. Le lecteur qui refuse ce renversement déroge aux principes de l'onirisme. Il peut sans doute comprendre une *réalité*, mais comment comprendrait-il une *création* ? *Une* création doit s'imaginer. Et comment imaginer en méconnaissant les lois fondamentales de l'*imaginaire* ?

L'imagination, amorcée dans le moulin, se propage donc dans l'univers : ces tourbillons, « ce sont, dit Blake, les vides étoilés de la nuit, les profondeurs et les cavernes de la terre ». « Ces moulins sont des océans, des nuages et des flots à la fureur indisciplinable. Ici sont créées les étoiles et sont plantées les semences de toutes les choses ; et ici le soleil et la lune reçoivent leur destination déterminée. » Le tourbillon cosmogonique, la tempête créante, le vent de colère et de création ne sont pas saisis dans leur action géométrique, mais comme donateurs de puissance. Rien ne peut plus arrêter le mouvement tourbillonnant. Dans l'imagination dynamique, tout s'anime, rien ne s'arrête. Le mouvement crée l'être, l'air tourbillonnant crée les étoiles, le cri donne des images, le cri donne la parole, la pensée. Par la colère, le monde est créé comme une provocation. La colère fonde l'être dynamique. La colère est l'acte commençant. Si prudente que soit une action, si insidieuse qu'elle se promette d'être, elle doit d'abord franchir un petit seuil de colère. La colère est un mordant sans lequel aucune impression ne marque sur notre être, elle détermine l'impression active.

À lire, certaines pages de *La Nef* d'Élémir Bourges, il semble aussi que le bruit des vents courroucés produise directement les monstres de l'air. On les entend crier « sous la roue de fer du tonnerre ». Dans la tempête, « la Gorgone se multiplie par des apparitions aériennes, monstrueuses images d'elle-même », en une sorte de mirage sonore qui *projette* l'effroi aux quatre coins du ciel. L'aquilon, vociférant, multiplie les gueules des monstres volants. Pour Elémir Bourges, la méduse est un oiseau des tempêtes. C'est une simple tête volante « pareille à un étrange oiseau ». Les oiseaux sinistres, loin de tout souvenir d'une science d'augure, comme nous les entendons en nos rêveries de

tristesse, ne naissent-ils [259] pas des cris déchirants du vent ? Entendre est plus dramatique que voir.

Dans la rêverie de la tempête, ce n'est pas l'œil qui donne les images, c'est l'*oreille étonnée.* Nous participons directement au drame de l'air violent. Sans doute, les spectacles de la terre viendront nourrir cette horreur sonore. Ainsi, dans *La Nef (loc. cit.,* p. 13), le cri né dans l'air amasse des fumées et des ombres : « Une montagne de vapeurs envahit les profondeurs du ciel. Déjà paraissent en courrières les gelludes au plumage d'airain, les grées hideuses qui n'ont pas d'os et ressemblent à de la cendre... Un tourbillon d'ailes de fer, de crinières, d'yeux étincelants, emplit la nue qui s'embrase. » Quelques pages plus loin (p. 75), Elémir Bourges parle encore des « louves ailées, gelludes, harpyes, stymphalides ». Ainsi s'amassent, dans les tourbillons de l'ouragan, des êtres monstrueux et discordants. Mais quand on veut bien suivre la production de ces êtres imaginaires, on reconnaît bientôt que la force qui les crée est un cri de colère. Et non pas un cri sorti d'un gosier animal, mais le cri d'une tempête. L'*ouranide* est d'abord l'immense clameur des vents courroucés. En en suivant la genèse dans les récits cosmologiques, on assiste à la constitution d'une cosmologie du cri, c'est-à-dire d'une cosmologie qui assemble l'être autour d'un cri. Le cri est à la fois la première réalité verbale et la première réalité cosmogonique.

On peut trouver des exemples où les songes forment des images autour d'un bruit, autour d'un cri : comment l'image fréquente des « vipères ailées » aurait-elle un sens si l'homme n'avait subi l'anxiété des « sifflements du vent » ? En une ellipse rapide, Victor Hugo écrit : « Le vent semble une vipère » (*La légende des siècles.* Les paysans au bord de la mer). Dans de nombreux folklores on peut saisir la contamination des images du vent et de celles du serpent. En Abyssinie, dit Griaule [148], il est interdit de siffler la nuit, « car on attire ainsi les serpents et les démons ». Par le fait même que les démons sont appelés au même titre que les serpents, il faut ajouter à cette prescription ses résonances cosmiques. On [260] acceptera cette suggestion si l'on rapproche de l'interdit abyssin les interdits suivants : chez les Yakou-

148 Griaule, Jeux et divertissements abyssins, p. 21.

tes [149], il ne faut pas « siffler dans les montagnes et troubler le repos des vents qui dorment ». De même, « les Canaques sifflent ou ne sifflent pas suivant les époques de l'année où les alizés doivent être appelés ou redoutés ». De telles légendes nous placent au centre même de l'activité imaginaire. On peut mettre sous la forme d'axiome la remarque : il y a activité de l'imagination quand il y a tendance à passer au niveau cosmique. Ce n'est pas dans le détail de la vie que se forment les rêveries valorisées. Le primitif craint plus le monde que l'objet. L'effroi cosmique peut se réaliser par la suite en un objet particulier, mais d'abord l'effroi existe dans un univers d'anxiété avant tout objet désigné. C'est le sifflement violent du vent qui fait trembler l'homme rêvant, l'homme écoutant... Le jour, l'Abyssin peut siffler. Le jour a dispersé le fonds de frayeurs nocturnes. Serpents et démons ont perdu leur puissance.

Dans ces conditions, si l'on devait faire une phénoménologie du cri, en respectant la hiérarchie de l'imaginaire, il faudrait partir d'une phénoménologie de la tempête. On chercherait ensuite à en rapprocher une phénoménologie du cri animal. On serait d'ailleurs très étonné du caractère inerte des voix animales. L'imagination des voix n'écoute guère que les grandes voix naturelles. On aura alors, dans le détail même, la preuve que le vent criant est au premier plan de la phénoménologie du cri. Le vent crie en quelque manière avant la bête, les meutes du vent hurlent avant les chiens, le tonnerre gronde avant l'ours. Un grand rêveur éveillé comme William Blake ne s'y trompe pas [150] :

> Bêlement, aboiement, mugissement, rugissement
> Sont des vagues qui fouettent le rivage du ciel.

De même, Laforgue entend « beugler » « toutes les Walkyries du vent [151] ». Les Djinns de Victor Hugo sont les « visions » d'un « écoutant ».

---

149 André Scheffner, Origine des instruments de musique, p. 233.

150 Blake, Deuxièmes livres prophétiques.

151 Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. II, p. 152.

[261]

On citerait bien des poèmes où la tempête est la force première, la voix première. Que serait Ossian sans la vie de ses tempêtes ? Et n'est-ce pas par la sympathie avec la tempête que les chants d'Ossian sont vivants pour tant d'âmes ? [152]

Écouter la tempête d'une âme tendue, c'est tour à tour — ou à la fois — communier, dans l'Effroi et dans la Colère, avec un univers forcené. Dans sa belle, thèse sur Maurice de Guérin, M. E. Decahors a bien noté cette étrange attitude où notre imagination devant la tempête suscite le drame, qu'elle redoute, « où l'âme et la nature se dressent de toute leur hauteur l'une en face de l'autre ». Dans cette simple confrontation, un être aussi doux que Maurice de Guérin connaît des impressions de colère créatrice (*Morceaux choisis*, *loc. cit.*, p. 247) : « Quand je goûte cette sorte de bien-être dans l'irritation, je ne puis comparer ma pensée (c'est presque fou) qu'à un feu du ciel qui frémit à l'horizon entre deux mondes. » Colère très aérienne qui ne brisera rien sur terre, mais qui fait frémir un être dans sa fibre la plus intime, en dehors de toute raison d'être irrité.

Dans la sombre rêverie qu'Edgar Poe intitule Silence, on peut déceler un ressentiment qui, au lieu de se venger sur l'eau, comme dans un complexe de Xerxès, se vengerait sur l'air. On pourrait donc parler d'un *Xerxès de l'air* (trad. Baudelaire, p. 273) : « Alors je maudis les éléments de la malédiction du tumulte ; et une effrayante tempête s'amassa dans le ciel où naguère il n'y avait pas un souffle. Et le ciel devint livide de la violence de la tempête... »

À la malédiction du tumulte succède bientôt, dans le conte de Poe, la malédiction du silence, mais cette dialectique même fait ressortir le désir du rêveur aérien d'être le maître des orages. Il commande aux vents, les lances et les reprend. Tumulte et silence sont deux formes très caractéristiques de la volonté de puissance chez Edgar Poe.

---

152 Cf. de Sénancour, Obermann, p. 326.

[262]

II

Toutes les phases du vent ont leur psychologie. Le vent s'excite et se décourage. Il crie et il se plaint. Il passe de la violence à la détresse. Le caractère même des souffles heurtés et inutiles peut donner une image d'une mélancolie anxieuse bien différente de la mélancolie accablée. On verra cette nuance dans une page de Gabriel d'Annunzio [153] : « Et le vent était comme le regret de ce qui n'est plus, était comme l'anxiété des créatures non formées encore, chargé de souvenirs, gonflé de présages, fait d'âmes déchirées et d'ailes inutiles. »

On retrouvera les mêmes impressions de vie acharnée et douloureuse dans des versets que Saint-Pol Roux consacre au « Mystère du Vent » [154]. Dans une cosmicité excessive parce qu'elle est mal préparée, le poète fait naître le vent d'un songe de la Terre : « Lorsque les désirs d'avenir ou les regrets de souvenir s'éveillent dans une partie quelconque de ce crâne géant, le Globe, — le vent se lève. » Puis, comme si le songe de la terre devait s'agiter en des souffles contraires, le poète évoque toutes les désunions du vent : « L'espace est composé d'âmes éparses, en expectative ou bien en irrémédiable exil de la matière, dont la motion diverse inspire branches, voiles et nuées. » Pour le poète breton, chaque souffle d'air est animé, c'est un lambeau d'air qui a vécu jadis, c’est un tissu aérien qui va vêtir une âme. Un autre Breton, dans un poème admirablement limité au noyau poétique des impressions, écrit [155] :

> Il y a quelqu'un
> Dans le vent.

---

153 Gabriel D'Annunzio, *Contemplation de la Mort*, trad., p. 116.

154 Saint Pol Roux, La Rose et les épines du chemin, p. 111.

155 Guillévic, *Terraqué*, p. 71.

Le poème de Saint-Pol Roux continue la rêverie du souvenir et celle de la volonté de vivre : « Théoriciennes soit du devenir soit du redevenir, ces âmes, passées ou gérondives, les unes à naître et les autres mortes terrestrement, attisent leur potentialité vers l'ancienne ou [262] future joie de vivre, impersonnes en quête d'une valeur saisissable ; alors se ruent des chevauchées s'évertuant parmi les chocs où se déchirent et se cassent les os et la peau de leur ambition, gravissant les monts, inondant les vallées dans une vertigineuse, impatience d'être.

C'est le vent qui passe. »

III

La page de Saint-Pol Roux souffre, sans doute, de la surcharge des images qui fut un travers du symbolisme, mais elle est sincèrement rêvée dans le sens de l'animisme violent du vent, animisme divisé, pressé, bousculé, qui crée une foule d'êtres dans une tempête. Le poète, comme inconsciemment, a retrouvé dans ses stances le noyau onirique de nombreuses légendes. Comment ne pas y reconnaître en effet, par son seul mouvement, le thème de la *chasse infernale*, de la chevauchée invisible et violente, sans douceur et sans trêve ? Si ce thème peut s'imposer sans préparation, c'est que la chasse infernale est une rêverie naturelle plus qu'une tradition. Nous la donnerions volontiers en exemple pour former la notion de *conte naturel ;* elle est le *conte naturel* du vent hurlant, du vent aux mille voix, aux voix plaintives et aux voix agressives. Couleur et formes seront ajoutées sans aucune loi. Le conte de la chasse infernale n'est pas un conte du visible. C'est le conte du vent. Ménéchet [156] parle des légendes du pays de Galles sur « les chiens d'enfer que l'on nomme aussi, quelquefois, les chiens du ciel... On les entend souvent courir la chasse dans l'air... Les uns disent que ces animaux sont blancs et ont les oreilles rouges ; d'autres prétendent, au contraire, qu'ils sont tout noirs. Ils sont peut-être de la nature du caméléon, qui se nourrit d'air comme eux ».

---

156 Cité par Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*. Art. *Chien*.

Colin de Plancy rappelle, d'ailleurs, la légende arabe de la création du cheval (*loc. cit.*, article « Cheval ») : « Quand Dieu se décida à créer le cheval, il appela le vent du Midi et lui dit : « Je veux tirer de ton sein un [264] « nouvel être, condense-toi en te dépouillant de ta fluidité. » Et il fut obéi. Alors il prit une poignée de cet élément, souffla dessus, et le cheval parut [157]. » On peut voir dans beaucoup d'autres récits des créations moins pittoresques, mais au fond plus proprement oniriques, des chevaux du vent. On se rendra compte que ce sont les caractères dynamiques plutôt que les caractères formels qui sont créateurs. Ainsi, Schwartz parle des spectacles de la chasse des nuages *(Wolkenjagd),* et l'on pourrait croire que les dessins du nuage sont les formes inspiratrices. Mais à lire mieux les documents réunis par Schwartz, on se rend compte que c'est la dynamique de l'orage qui inspire le rêveur. Il s'agit de la chasse de l'ouragan (*Gewitterjagd*) [158]. Schwartz relate beaucoup d'autres images où les vents combattent. Étrange combat qui manifeste souvent une action vigoureuse *sans objet* (p. 78). On peut cependant y voir, comme la mythologie naturaliste [159], un épisode de la lutte de la nuit contre la lumière. La bataille des nuages contre le ciel est alors présente comme l'assaut des géants contre les dieux olympiens.

Gerhardt Hauptmann (*La Cloche engloutie.* Trad. Ferdinand Hérold, p. 174) a essayé aussi la synthèse du nuage menaçant et des cris du vent : « Dans les précipices et les abîmes s'assemblent des lutins noirs, prêts à la chasse sauvage. Bientôt les abois de la meute frapperont tes oreilles... Les géants de la brume bâtissent, dans le clair espace, de sombres burgs de nuages, avec des tours menaçantes et des murs terribles, et, lentement, ils approchent de ta montagne, pour t'écraser. »

---

157 Le Dauphin dans *Henri V* de Shakespeare (acte III, sc. VII) parle ainsi de son palefroi : « Lorsque je le monte, je plane, je suis un faucon : il fend l'air ; la terre chante quand il la touche, la corne de son sabot est plus harmonieuse que la flûte, d'Hermès... Il est d'air pur et de feu et les éléments lourds, la terre et l'eau, ne paraissent en lui qu'au moment où, tranquille, il attend patiemment que son maître le monte. » Les quatre éléments sont ainsi nécessaires pour « expliquer » le cheval dans le règne de l'imaginaire.

158 F. L. W. Schwartz, *Wolken and Wind, Blitz und Donner*, Berlin, 1879, cf. pp. 52-153.

159 Cf. Charles Ploix, Le surnaturel dans les contes populaires, 1891, p. 41.

[265]

Aux images de chasse infernale, Schwartz associe l'image des « chasseresses à la chevelure de serpents ». L'analyse « imaginaire » de la notion d'Érynnies peut partir de ce rapprochement. Cette analyse doit surprendre l'image dans sa formation, en son minimum de traits — et naturellement en se dégageant de toutes les leçons de la tradition —, quand la furie courante n'est encore qu'un vent furieux. Elle poursuit quoi ? Le vent poursuit quoi ? Question dépourvue de sens pour l'imagination purement dynamique de la furie. Un auteur fait dire à Oreste : « Vous ne les voyez pas... mais moi je les vois... elles me poursuivent. » Comme la chasse infernale, l’Érynnie totalise le poursuivant et le poursuivi. Et cette synthèse, réalisée dans une image dynamique première, va loin. Il semble qu'elle puisse totaliser le remords et la vengeance, tant est grand le malheur du vent.

IV

L'ambivalence du vent qui est douceur et violence, pureté et délire, comment mieux la marquer qu'en revivant, avec Shelley, sa double ardeur destructrice et vivifiante [160] :

O sauvage vent d'ouest, souffle même de l'automne
. . . . . .
Ame sauvage qui te meus par tout l'espace
O destructeur et vivificateur, écoute, ô écoute !
O irrésistible ! — Si seulement
Je pouvais redevenir ce que j'étais dans mon enfance,

Camarade de ton vagabondage à travers l'espace,
Alors que surpasser ta vitesse céleste
Semblait à peine une folie, jamais je ne me serais débattu,
Jamais je ne t'aurais supplié comme je fais dans ma détresse,

160 Shelley, *Ode au vent d'Ouest*, trad. Chevrillon. Études anglaises, 1901, p. 108.

Oh ! soulève-moi comme une vague, comme une feuille, [comme un nuage.
Je m'affaisse sur les épines de la vie ! Je saigne !

[266]

Le poids trop lourd des heures a paralysé, a courbé
Un être qui te ressemblait trop, indompté, rapide et fier. Fais de moi ta lyre, fais-moi chanter comme la forêt !
Et quand bien même mes feuilles tomberaient comme tombent les tiennes !
Le tumulte de tes puissantes harmonies
Fera sortir de moi comme d'elle une musique profonde, automnale.
Douce bien que si triste. Ame ardente,
sois mon âme ! sois moi-même, ô Impétueux.

On trouvera la même vitalité du vent qui souffle dans un poème de Pierre Guéguen *(Jeux cosmiques.* Sur la montagne) :

Le vent d'ouest au grand-corps farouche
Me tâtait de ses doigts fougueux.
Il collait sa bouche à ma bouche
Et m'insufflait son âme rude.

Et précisément, en commentant *l'Ode au Vent d'Ouest,* M. Cazamian souligne, dans la poétique de Shelley, « la prodigieuse intuition des liens profonds entre les grandes forces physiques et la vie humaine ». a De l'âme en mouvement, dit aussi M. Chevrillon, c'est ce que Shelley voit transparaître partout » (loc. *cit.*, p. 111). Mais partout l'âme du monde renouvelée dans l'inspiration du poète a une individualité profonde. La rafale est sauvage et pure. Elle meurt et renaît. Et le poète suit la vie même du souffle cosmique. Dans le vent d'Ouest, il respire une âme océanique, une âme vierge de toute atteinte terrestre. Et la vie est si grande que l'automne lui-même a un avenir.

Faut-il remarquer que, pour l'imagination, l'origine du vent est plus importante que son but ? Un rationaliste sourira, en lisant, dans les

Poèmes en prose de Renée Vivien, le poème : *Les quatre Vents.* Il s'étonnera que le vent du nord dise au rêveur : « Laisse-moi t’emporter vers les neiges [161] », et le vent du sud : « Laisse-moi t'emporter vers l'azur. » Il pensera que c'est le vent [267] d'ouest qui peut nous servir pour un voyage vers l’Orient. Mais le rêve fait fi de cette « orientation » savante. Il donne au vent du nord, à Borée roi des Vents, comme dit Pindare, toutes les puissances d'un au-delà hyperboréen. Et de même, le vent du sud nous apporte toutes les séductions du pays du soleil, la nostalgie d'un éternel printemps.

L'âme qui aime le vent s'anime, d'ailleurs, aux quatre vents du ciel. Pour beaucoup de rêveurs, les quatre points cardinaux sont surtout les quatre patries des grands vents. Les quatre grands vents nous paraissent, à bien des égards, fonder le *Quatre* cosmique. Ils livrent la double dialectique du chaud et du froid, du sec et de l'humide. Les poètes retrouvent d'instinct cette orientation dynamique, cette orientation primitive

> Le Sud, l'Ouest, l’Est, le Nord
> Avec leurs paumes d'or,
> Avec leurs poings de glace
> Se rejettent le vent qui passe [162].

Verhaeren, dans les plaines de Flandre, a vécu vraiment le dynamisme de tous les souffles de l'air :

> Si j'aime, admire et chante avec folle,
> Le vent,
> Et si j'en bois, le vin fluide et vivant
> Jusqu’à la lie,
> C’est qu'il grandit mon être entier et c'est qu'avant
> De s'infiltrer, par mes poumons et par mes pores,
> Jusques au sang dont vit mon corps,

---

161 Renée Vivien, *Poèmes en prose*, p. 7.

162 Verhaeren, *La multiple splendeur*, A la gloire du Vent.

Avec sa force rude ou sa douceur profonde
Immensément, il a étreint le monde.

Si on lit ce poème dans l'atmosphère d'énergie où il a été écrit, on se rend bien vite compte qu'il est une véritable respiration. On peut le donner comme un exemple de ces poèmes respirés dont nous parlerons dans le prochain chapitre. On en sentira mieux l'action respiratoire si on le compare à un poème aussi beau, mais qui appartient à la poésie écoutée. Nous l'empruntons [268] à *La légende ailée de Wieland* du symboliste Viellé-Griffin [163] :

Il écoute : le vent passe ; il écoute :
Le vent passe et pleure et se plaint
Comme un cor
Qui sanglote et s'éteint
Tout au loin,
Ou si près !
Une flèche qui siffle à l'oreille...

V

Une étude qui pourrait entrer dans tous les détails sur les impressions dynamiques qui fondent les images des poètes devrait donner une grande attention à la psychologie du front. On remarquerait que le front est sensible au moindre souffle, qu'il connaît le vent d'une impression première. Pierre Villey en fait le « sens des obstacles » chez l'aveugle. Les aveugles « localisent, en général, sur le front ou sur les tempes les sensations » renvoyées dans l'air par les « objets qui se trouvent à la hauteur du visage... Tous ceux qui ont étudié les aveugles ont signalé ce fait. Il est mentionné déjà dans la *Lettre de Diderot sur les aveugles* [164] ». Il suffit de jouer avec un éventail pour recon-

163 Viellé-Griffin, La légende ailée de Wieland, 1900, p. 74.

164 Pierre Villey, *Le monde des aveugles*, p. 84.

naître l'extrême délicatesse de ce sens frontal que la vie usuelle néglige.

Les poètes qui chantent les brises et les souffles printaniers en disent parfois cette séduction [165] :

> Nous étions seul à seule et marchions en rêvant
> Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.

Naturellement, plus le vent devient fort et plus nettement apparaissent les éléments dynamiques de la poésie du front. Quand les vents, comme dit Shelley, « soufflent la santé et la rénovation, et l'allégresse d'un jeune courage », il semble que le front devienne altier. Le visage, au lieu d'une auréole de rayonnement, reçoit [269] une auréole d'énergie. Affronter la difficulté, ce n'est pas lutter, d'un front têtu, avec une besogne de la terre ; ce n'est pas louvoyer dans une navigation oblique ; c'est vraiment marcher face au vent en en défiant la puissance. Toutes les grandes forces de l'univers suscitent des formes de courage. Elles déterminent leurs propres métaphores.

On ne s'étonnera donc pas que la poésie, par une inversion qui lui est naturelle, attribue au vent un visage et un front :

> Le front du vent paraît
> Comme une aube dans la forêt [166].

---

165 Verlaine, *Nevermore.*

166 Verhaeren, Les Visages de la vie. Le Vent.

VI

Les rapports du vent et du souffle mériteraient une longue étude. On y retrouverait cette physiologie aérienne si importante dans la pensée indienne. Les exercices respiratoires y prennent, comme on le sait, une valeur morale. Ils sont de véritables rites qui mettent en relation l'homme et l'univers. Le vent, pour le monde, le souffle, pour l'homme, manifestent « l'expansion des choses infinies ». Ils emportent au loin l’être intime et le font participer à toutes les forces de l'univers. Dans *La Chandoya-Upanishad,* on lit : « Quand le feu s'en va il s'en va dans le vent. Quand le soleil s'en va, il s'en va dans le vent. Quand la lune s'en va, elle s'en va dans le vent. Ainsi le vent absorbe toutes choses... Quand l'homme dort, sa voix s'en va dans le souffle, et ainsi font sa vue, son ouïe, sa pensée. Ainsi, le souffle absorbe tout. »

C'est en vivant intimement ce rapprochement du souffle et du vent qu'on prépare vraiment les synthèses salutaires de la gymnastique respiratoire. Une appréciation sur l'agrandissement de la cage thoracique n'est que le signe d'une hygiène sans profondeur intime, d'une hygiène qui se prive de son action éminemment salutaire sur la vie inconsciente. Le caractère cosmique de la respiration est la base normale des valorisations [270] inconscientes les plus stables. L'être a tout à gagner à maintenir les participations cosmiques.

Il serait d'ailleurs intéressant de suivre en détail les synthèses imaginaires des pratiques de la psychologie respiratoire et des pratiques de la psychologie ascensionnelle. Par exemple, la hauteur, la lumière, le souffle dans l'air pur peuvent être dynamiquement associés par l'imagination. Monter en respirant mieux, respirer directement non seulement de l'air, mais de la lumière, participer au souffle des sommets, ce sont là des impressions et des images qui échangent sans fin leur valeur et qui se soutiennent l'une l'autre. Un alchimiste parlera en ces termes de l'or astral : « C'est une substance ignée et une continuelle émanation de corpuscules solaires, qui par le mouvement du soleil et des astres, étant dans un perpétuel flux et reflux, remplissent tout l'univers ; tout en est pénétré dans l'étendue des cieux, sur la terre et dans ses entrailles. Nous respirons continuellement cet or astral ; ses

particules solaires pénètrent nos corps et s'en exhalent sans cesse [167]. » Les souffles balsamiques, les vents parfumés vivent dans de telles images. Ces images se forment dans la rêverie d'un *vent ensoleillé*.

Sur les synthèses du souffle, de la hauteur, de la lumière, on trouvera de précieuses remarques dans les travaux et dans la thèse d'un jeune médecin [168]. Une psychologie complète de l'air devrait examiner en détail tous ces travaux. Nous n'avons à traiter que de l'imagination de l'air, et même nous voulons nous borner à l'étude des métaphores littéraires de l'air. Il nous suffit d'indiquer que ces métaphores ont une racine profonde dans la vie matérielle. À l'air, à la hauteur, à la lumière, au vent puissant et doux, au souffle pur et fort, s'associent normalement des métaphores poétiques bien faites. Une telle synthèse anime l'être entier. Nous allons insister un peu, dans le chapitre suivant, sur cet aspect de l'imagination de l'air.

---

167 *Entretiens d'Eudoxe et de Pyrophile.* Apud Bibliothèque des philosophes chimiques, nouvelle édition, Paris, 1741, t. III, p. 231.

168 Francis Lefébure, La respiration rythmique et la concentration mentale en éducation physique, en thérapeutique et en psychiatrie, Alger, 1942.

[271]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Chapitre XII

LA DÉCLAMATION MUETTE [169]

« La respiration est le berceau du rythme. »

(Cité par K. Kippenberg dans son livre sur Rilke, p. 219.)

I

Retour à la table des matières

Sous sa forme simple, naturelle, primitive, loin de toute ambition esthétique et de toute métaphysique, la poésie est une joie du souffle, l'évident bonheur de respirer. Le *souffle poétique*, *avant* d'être une métaphore, est une réalité qu'on pourrait trouver dans la vie du poème si l'on voulait suivre les leçons de l'*imagination matérielle aérienne.* Et si l'on donnait plus d'attention à l'exubérance poétique, à toutes les formes du bonheur de parler, doucement, rapidement, en criant, en murmurant, en psalmodiant... on découvrirait une incroyable pluralité des souffles poétiques. Aussi bien dans la force que dans la douceur, aussi bien dans la colère poétique que dans la tendresse poétique, on verrait en action une économie dirigée des souffles, une administra-

169 Le début de ce chapitre a paru dans la collection de Messages 1942 *Exercice du silence.*

tion heureuse de l'air parlant. Telles sont du moins les poésies qui *respirent bien*, tels sont du moins les poèmes qui sont de beaux schèmes dynamiques de respiration.

Il est des mots qui, à peine prononcés, à peine murmurés, apaisent en nous des tumultes. Quand il sait les unir dans leur vérité aérienne, le poème est parfois un merveilleux calmant. Le vers âpre et héroïque sait garder [272] aussi une réserve de souffle. Il donne à la voix brève qui commande une durée vibrante, à l'excès de force il donne la continuité. Un air tonique, une matière de courage coule à flots dans le poème. Toute poésie — non seulement la poésie déclamée, mais la poésie lue en silence, comme nous le suggérerons dans un instant — est sous la dépendance de cette économie primitive des souffles. Les types imaginaires les plus divers, qu'ils appartiennent à l'air, à l'eau, au feu, à la terre, dès qu'ils passent de la rêverie au poème, viennent participer à une imagination aérienne par une sorte de nécessité instrumentale. L'homme est un « tuyau sonore ». L'homme est un « roseau parlant ».

II

Charles Nodier, notre bon maître, a plusieurs fois succombé à la tentation d'établir, en marge du savoir historique, une étymologie fondée sur les organes vocaux, étymologie tout actuelle qui nous permettrait de saisir actif en nous, dans notre bouche même, le mouvement phonateur. Cette phonétique en action, en son ontogénèse, reproduit la phylogénèse enseignée par les livres savants. Dans son *Examen critique des Dictionnaires de la langue française* (1828), il donne ainsi comme une idée « plus ingénieuse que solide » une étymologie imaginaire du mot âme. Il en cherche le « mimologisme » [170], c'est-à-dire l'ensemble des conditions buccales et respiratoires qu'on doit retrouver

---

170 Sans doute Charles Nodier n'a plus l'autorité que lui donnaient il y a un siècle son esprit et sa belle humeur. Dès 1850, on prenait sa théorie du « mimologisme » pour le fait d'un « esprit paradoxal et mystificateur » (cf. F. Génin, *Récréations philologiques*, 1856, t. I, p. 10). Mais le paradoxe ne doit pas être dédaigné par un psychologue de l'imagination poétique.

par une imitation physiognomonique du *visage parlant*. Nous allons voir, sur l'exemple du seul mot *âme*, comment cette étymologie mimique nous livre une valorisation profonde du *geste vocal,* une valorisation aérienne.

Laissons donc les savants nous dire que le mot *âme* est une contraction du mot *anima* des Latins en suivant [273] ce déterminisme de la paresse d'articuler qui est, à bien des égards, le déterminisme de l'évolution phonétique. Vivons le mot, comme nous le vivions quand nous jurions d'aimer « de toute notre âme », d'aimer « jusqu'à notre dernier souffle ». Vivons-le en le « respirant ». Il nous apparaîtra alors comme un *mimologisme de l'expiration complète.* Si l'on prononce le mot âme dans sa plénitude aérienne, avec la conviction de la vie imaginaire, dans le juste temps où l'on met d'accord le mot et le souffle, on se rendra compte qu'il ne prend son exacte valeur sonore qu'en fin de souffle. Pour exprimer le mot âme du fond de l'imagination, le souffle doit donner sa dernière réserve. C'est un de ces rares mots qui achèvent une expiration. L'imagination purement aérienne le voudrait toujours en fin de phrase. Dans cette vie imaginaire du souffle, notre âme, c'est toujours notre *dernier soupir*. C'est un peu d'âme qui rejoint une âme universelle.

Pour le mieux sentir, essayons de mettre tout notre être en silence — n'écoutons que notre souffle — devenons aériens comme notre souffle — ne faisons pas plus de bruit qu'un souffle, qu'un léger souffle — n'imaginons que les mots qui se forment sur notre souffle... En nous quittant, cette âme d'un souffle, on l'entend dire son nom, on l'entend dire *âme*. L'â est la voyelle soupirée — le mot âme met un peu de substance sonore sur la voyelle soupirée, un peu de matière fluide qui donne un réalisme au dernier soupir...

Mais cette place, d'une expiration extrême, que la mimologie fixe au mot *âme* sera peut-être mieux comprise si l'on veut bien s'exercer à vivre la curieuse dialectique respiratoire des mots *vie* et *âme*.

Essayons encore de mettre notre oreille, notre oreille songeuse, d'accord avec cette voix intime informulée, avec cette voix uniquement aérienne, avec une voix qui s'assourdirait déjà si elle ébranlait les cordes vocales et qui n'a besoin que du souffle pour parler. Dans cette totale soumission à l'imagination aérienne, on va entendre se

prononcer *sur le souffle même*, avant qu'on les pense, les deux mots : *vie* et *âme* — vie en inspirant, [274] âme en expirant. La vie est un mot qui aspire, l'âme est un mot qui expire.

Dans une ivresse d'imagination aérienne accentuée jusqu'à son rôle cosmique, on pourra trouver, dans la double mimologie des mots vie et âme, le thème imaginaire de l'*exercice respiratoire.* Au lieu d'aspirer un air anonyme, c'est le mot vie que l'on prendra à large poitrine et c'est le mot âme que l'on rendra, doucement, à l'univers. L'exercice respiratoire, loin d'être la mise en marche d'une machinerie surveillée par un hygiéniste, est alors une fonction de la vie universelle. La journée rythmée par la respiration vie-âme, vie-âme, vie-âme, sera une journée de l'univers. L'être vraiment aérien vit dans un univers qui se porte bien. De l'univers à l'être respirant, il y a le rapport de la santé constituante à la santé constituée. Les belles images aériennes nous vitalisent.

Et maintenant, si l'on veut donner, comme nous n'hésitons pas à le faire, la primauté à l'imaginaire sur le réel, on sera mieux préparé à comprendre la phonétique mimologique de Charles Nodier exprimée dans ses détails. Ainsi, s'agit-il du mot âme ? Nodier écrit : « Dans la formation de ce mot, les lèvres, à peine entr'ouvertes pour laisser échapper un souffle, retombent closes et sans force l'une contre l'autre. » S'agit-il du mot vie ? c'est la mimologie exactement contraire : alors les lèvres « se séparent doucement et semblent aspirer l'air ».

Dans notre commentaire, nous nous sommes borné à faire un pas de plus dans le développement du paradoxe de Nodier. Si l'on nous suit dans cette voie, on comprendra que dans le rythme vie-âme ainsi respiré les lèvres peuvent rester immobiles. C'est alors vraiment le souffle qui parle, c'est le souffle qui est alors le premier phénomène du silence de l'être. À écouter ce souffle silencieux, à peine parlant, on comprend combien il est différent du silence taciturne aux lèvres pincées. Dès que l'imagination aérienne s'éveille, le règne du *silence fermé* est fini. Alors commence le silence qui respire. Alors commence le règne infini du « silence ouvert... ».

[275]

III

Si nos remarques sur l'imagination des souffles pouvaient être généralisées, il nous semble qu'elles conduiraient à proposer, pour les poèmes, des obligations pneumatiques très différentes des obligations de scansion. Plus exactement, ces deux ordres d'obligations se révéleraient comme complémentaires. La scansion s'exprimerait comme un nombre, la pneumatologie du vers s'exprimerait comme un volume. Le vers aurait à la fois une quantité et une grosseur. Il vivrait d'une réalité aérienne qui se gonfle et qui se détend en même temps qu'il est animé, d'un mouvement sonore qui s'accélère et se ralentit. Une matière aérienne viendrait habiter une forme verbale. Sa consistance légère suffirait à grouper les nombres du vers, à corriger cette pauvreté de défilé qu'ont les poèmes chronométrés.

Cette matière aérienne, ce souffle, on mutile le poème en s'en désintéressant. D'ailleurs, on ne prend pas conscience du rôle de cette matière aérienne dans un examen purement phonétique, où le souffle est travaillé, martelé, laminé, heurté, poussé, repris, enfermé dans les mots. L'imagination aérienne réclame des intuitions plus primitives. Elle réclame les vérités d'haleine, la vie même d'un air parlant. Qu'on le veuille ou non, une matière aérienne coule dans tous les vers ; elle n'est pas un temps matérialisé, pas davantage une durée vivante. Elle a la même valeur concrète que l'air que nous respirons. Le vers est une réalité pneumatique. Le vers doit se soumettre, à l'imagination aérienne. Il est une création du bonheur de respirer :

> Mots liés entre vous, mots tendres ou farouches
> . . . . . .
> L'homme à vous prononcer respirait plus à l'aise [171].

[171] Verhaeren, La multiple splendeur, Le Verbe, p. 21.

Et l'on peut voir alors tous les arrière-plans de la pensée profonde de Paul Valéry qui écrit :

« UN poème est une durée pendant laquelle, lecteur, [276] je respire une loi qui fut préparée ; je donne mon souffle et les machines de ma voix ; ou seulement leur pouvoir, qui se concilie avec le silence [172]. » Pour trouver ce pouvoir, nous allons le montrer, il faut porter la loi du poème dans la volonté. La poésie de Valéry révèle une puissance, une toute-puissance volontaire.

IV

En effet, où l'imagination est toute puissante, la réalité devient inutile, et nous allons pousser notre paradoxe jusqu'à proposer une sorte de respiration blanche dans une déclamation muette. Nous achèverons ainsi le léger dessin d'une métaphysique de la parole.

Pour cela il nous faut saisir, avant toute impression sonore, avant tout besoin de traduire les féeries de la vision — bref, avant toute impulsion venant de la représentation et de la sensibilité —, la *volonté de parler*. Nulle part, dans tout le règne de la volonté, le trajet n'est plus court qui va de la volonté à son phénomène. La volonté, si on la saisit dans l'acte de la parole, apparaît dans son être inconditionné. C'est là qu'il faut chercher le sens de l'ontogénèse poétique, le trait d'union des deux puissances radicales que sont la volonté et l'imagination. C'est dans la volonté de parler qu'on peut dire que la volonté veut l'image ou que l'imagination *imagine* le vouloir. Il y a synthèse du mot qui ordonne et du mot qui imagine. Par la parole, l'imagination ordonne et la volonté imagine.

Cet aspect métaphysique, que nous développerons ailleurs, va être immédiatement clair si l'on veut bien ré-fléchir à la primauté du *vocal* sur le *sonore*. Cela revient à prendre conscience de l'être parlant, de l'être qui vit les impressions d'un gosier richement innervé. Le poète nous aide à prendre cette conscience. « Nous informons le lecteur, nous dit Paul Claudel (*Positions et Propositions*, I, p. 11), nous le fai-

---

172 Paul Valéry, Poésies, L'Amateur de Poèmes, p. 64.

sons participer à notre action créatrice ou *poétique*, nous plaçons dans la bouche se-crète de son esprit une énonciation de tel objet ou de tel [277] sentiment qui est agréable à la fois à sa pensée et à ses organes physiques d'expression. »

Dans un gosier ainsi réveillé par les poèmes, on sent en action mille forces d'évolution, mille forces de déclamation. Et ces forces sont si fougueuses, si multiples, si renaissantes, si inattendues, que l'être humain est sans cesse occupé à les surveiller. La volonté qui veut parler a bien de la peine à se cacher, à se masquer, à attendre. Sous cette surveillance, avec des règles traditionnelles, la poésie classique, la rhétorique telle qu'on l'enseigne, écrasent des milliers de forces parlantes. Le langage déjà constitué est aussi une censure nerveuse qui, sans cesse, maintient dans ses normes sclérosées les résonances permises aux cordes vocales. Mais malgré la raison, malgré le langage, l'imagination parlante, quand on la rend à la liberté d'haleine, propose quand môme des images verbales nouvelles.

Mais on peut encore trouver des traces plus radicales, plus près de la volonté pure, de cette primauté du vocal sur le sonore. Nous en appelons à l'expérience de tous ceux qui savent éprouver des *joies vocales* sans parler, de tous ceux qui s'animent dans une lecture muette, de tous ceux qui mettent au seuil de leur matinée l'aurore verbale d'un beau poème.

Un premier classement des poèmes d'après leur va-leur en lecture silencieuse, d'après leur puissance de déclamation muette, mettra hors de pair ceux qui n'entraînent aucune fatigue vocale, ceux qui induisent les rêves vocaux inexprimés. Ce sont des perfections vocales où la forme des mots contient l'exact volume de matière aérienne qui leur revient. Ils seront, en quelque manière, surrythmés, ils bénéficieront d'un surréalisme du rythme en ce sens qu'ils prendront directement le rythme de la substance aérienne, le rythme de la matière du souffle. Ce n'est pas à l'oreille d'en juger, c'est à la *volonté poétique* qui projette les phonèmes bien associés. Cette projection est, de toute évidence, parlée avant d'être entendue et, en allant au principe de la projection, elle est parole voulue avant d'être parole parlée. De sorte que la poésie pure se forme dans le règne de la volonté avant d'apparaître dans l'ordre de la sensibilité. A fortiori, est-elle très loin d'être un art de [278] la représentation. Naissant dans le silence et la solitude de l'être, déta-

chée de l'ouïe et de la vision, la poésie nous paraît donc le premier phénomène de la volonté esthétique humaine.

Voulues et revoulues, choyées dans leurs volontés essentielles, telles sont à leur racine les valeurs vocales de la poésie, Elles donnent lieu, en s'associant, à des symphonies nerveuses qui animent déjà l'être silencieux. Ce sont les valeurs dynamiques les plus alertes, les plus joueuses. La volonté les trouve, dans le silence et la vacance de l'être, quand elle ne se précipite pas pour animer les masses musculaires, quand elle se livre à l'irrationalité de la parole naïve. Et c'est ainsi, sur les cordes vocales, que se présentent d'abord les beaux phénomènes d'une volonté très spécifiquement humaine qu'on peut appeler *la volonté de logos.* Ces phénomènes premiers de la volonté de logos sont bientôt pourvus de la dialectique de la raison et de la parole, de la dialectique de ce qui réfléchit et de ce qui s'exprime. Il est d'ailleurs curieux de constater que *raison* et *parole* peuvent dégénérer en se fondant dans un même verbalisme, dans une tradition inerte de la pensée et du langage. Elles peuvent aussi bien se durcir en entêtement et en tonitruance. On évitera aussi bien ce, durcissement et cette dégénérescence en revenant au principe du silence, en unissant le silence réfléchi et le silence attentif et en revivant la volonté de parler dans son état naissant, dans sa vocalité première, toute virtuelle, blanche. Raison silencieuse et déclamation muette apparaîtront comme les premiers facteurs du devenir humain. Avant toute action, l'homme a besoin de se dire à lui-même, dans le silence de son être, ce qu'il veut devenir ; il a besoin de *se prouver* et de *se chanter* son propre devenir. C'est là la fonction volontaire de la poésie. La poésie *volontaire* doit donc être mise en rapport avec la ténacité et le courage de l'être silencieux.

V

Il nous semble que le débat de la poésie pure devrait être repris en plaçant à son origine le problème de la poésie voulue, c'est-à-dire d'une poésie qui informe directement [279] la volonté, qui se présente comme une expression nécessaire de la volonté. Autrement dit, nous proposons de juger la poésie pure non point dans son résultat, mais dans

son élan, au moment où elle est volonté poétique. Sans doute, les poésies de douceur et de détente sont les plus nombreuses, mais on les caractérise mal quand on les prend comme des vacances du vouloir, comme un renoncement au vouloir. Qu'on y regarde mieux : on y saisira l'action sourde d'une volonté qui veut la douceur. Contemplation et volonté ne sont antithétiques que dans leurs formes générales. La volonté de contempler se manifeste dans de grandes âmes poétiques.

Ainsi, l'on a dit que l'œuvre poétique de Paul Valéry portait la marque d'une *pensée repensée* ; il vaudrait mieux dire, croyons-nous, d'une *pensée voulue et revoulue.* Et l'on en aura de nombreuses preuves si l'on veut bien, comme nous le proposons, rétablir la primauté du vocal sur l'auditif. Qu'on relise, par exemple, les deux premières strophes du *Cimetière marin* :

> Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
> Entre les pins palpite, entre les tombes ;
> Midi le juste y compose de feux
> La mer, la mer, toujours recommencée !
> O récompense après une pensée
> Qu'un long regard sur le calme des dieux !
>
> Quel pur travail de fins éclairs consume
> Maint diamant d'imperceptible écume,
> Et quelle paix semble se concevoir !
> Quand sur l'abîme un soleil se repose,
> Ouvrages purs d'une éternelle cause,
> Le Temps scintille et le Songe est savoir.

Les *c* durs qui s'y accumulent sont des phonèmes de la volonté, et plus précisément des phonèmes de la volonté de calme. Ils sont encore beaucoup plus beaux à vouloir qu'à dire. Ils sont voulus et revoulus. En eux, la volonté veut son poème, la volonté tout humaine du calme. Dans un univers poétique qui se bornerait aux valeurs auditives, ils détermineraient des mouvements trop angulaires. Dans l'univers poétique vraiment initial, dans l'univers vocal, ils se présentent comme de [280] belles causes de souffle, des causes où s'affirment ensemble la puissance et le calme. Placés dans chaque vers avec de justes espaces,

ils dynamisent la déclamation muette. Ils en fixent le volume avec une étonnante mesure, une mesure qui déploie une véritable quantité de *matière* poétique. Là sont dépassées les lois de la scansion. Là sont trouvées les lois de la parole. Nous croyons qu'on peut donner ces deux strophes comme un des plus lumineux exemples d'une « masse de calme » enfermée dans la vocalité des vers.

[281]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

CONCLUSION

Retour à la table des matières

[281]

Conclusion

Première partie

L’IMAGE LITTÉRAIRE

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on ;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone…

Les mélodies que l'on entend sont douces, mais celles que l'on n'entend pas
Sont plus douces encore : aussi, tendres pipeaux, jouez toujours,
Non pas à l'oreille sensuelle, mais plus séduisants encore
Modulez pour l'esprit des chants silencieux...

(Keats, *Ode à l'urne grecque*. Trad. E. de Clermont-Tonnerre.)

I

Retour à la table des matières

Il est des musiciens qui composent sur la page blanche, dans l'immobilité et le silence. Les yeux grands ouverts, créant par un regard tendu dans le vide une sorte de silence visuel, un regard silencieux qui efface le monde Pour faire taire ses bruits, ils *écrivent* la musique. Leurs lèvres ne remuent pas, le rythme du sang même a tari son tambour, la vie attend, l'harmonie va venir. Ils entendent alors ce qu'ils créent dans l'acte qui crée. Ils n'appartiennent plus à un monde d'échos

ou de résonances. Ils entendent les points noirs, les croches, les blanches tomber, frémir, glisser, rebondir sur la portée. Pour eux, la portée est une lyre abstraite, déjà sonore. Ils jouissent là, sur la page blanche, de la polyphonie consciente. Dans l'audition réelle, des voix peuvent se perdre, s'assourdir, s'étouffer ; la fusion peut se mal faire. Mais le créateur de musique écrite a dix oreilles et une main. Une main pour unir, fermée sur le stylo, l'univers de l'harmonie ; dix oreilles, dix attentions, [282] dix chronométries pour écouter, pour tendre, pour régler l'afflux des symphonies.

Il est aussi des poètes silencieux, silenciaires, des poètes qui font taire d'abord un univers trop bruyant et tous les fracas de la tonitruance. Ils entendent, eux aussi, ce qu'ils écrivent dans le temps même qu'ils écrivent, dans la lente mesure d'une langue écrite. Ils ne transcrivent pas la poésie, ils l'écrivent. Que d'autres « exécutent » ce qu'ils ont créé à même la page blanche ! Que d'autres « récitent » dans le mégaphone des dictions d'apparat. Eux, ils goûtent l'harmonie de la page littéraire où la pensée parle, où la parole pense. Ils savent avant de scander, avant d'entendre, que le rythme écrit est sûr, que la plume s'arrêterait d'elle-même devant un hiatus, que la plume refuserait les allitérations inutiles, ne voulant davantage répéter des sons que des pensées. Qu'il est doux d'écrire ainsi en remuant toutes les profondeurs des pensées réfléchissantes ! Comme on se sent débarrassé des temps saugrenus, sautillants, salpêtrés ! Par la lenteur de la poésie écrite, les verbes retrouvent le détail de leur mouvement originel. À chaque verbe revient, non plus le temps de son expression, mais le juste temps de son action. Les verbes qui tournent et les verbes qui lancent ne confondent plus leur mouvement. Et quand un adjectif vient fleurir sa substance, la poésie écrite, l'image littéraire, nous laissent vivre lentement le temps des floraisons. Alors la poésie est vraiment le premier phénomène du silence. Elle laisse vivant, sous les images, le silence attentif. Elle construit le poème sur le temps silencieux, sur un temps que rien ne martèle, que rien ne presse, que rien ne commande, sur un temps prêt à toutes les spiritualités, sur le temps de notre liberté. Quelle est pauvre la durée vivante au prix des durées créées dans les poèmes ! Poème : bel objet temporel qui crée sa propre mesure. Baudelaire a rêvé ce pluralisme des modes temporels (*Petits poèmes en prose*, Préface) : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale,

sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts [283] de la conscience ? » Faut-il souligner qu'en trois lignes Baudelaire a désigné presque toutes les allures fondamentales du dynamisme prosodique avec sa continuité, ses ondulations et ses accents subits ? Mais c'est surtout en sa polyphonie que la *poésie écrite* surpasse toute diction. C'est en écrivant, c'est en réfléchissant que la polyphonie s'éveille comme l'écho d'un épilogisme. La poésie vraie a toujours plusieurs registres. La pensée court tantôt au-dessus, tantôt au-dessus de la voix chantante. Au moins trois plans sont visibles dans ce polylogisme qui doivent trouver l'accord des mots, des symboles et des pensées. L'audition ne permet pas de rêver les images en profondeur. J'ai toujours pensé qu'u~ modeste lecteur goûtait mieux les poèmes en les recopiant qu'en les récitant. La plume à la main, on a quelque chance d'effacer l'injuste privilège des sonorités, on s'apprend à revivre la plus large des intégrations, celle du rêve et de la signification, en laissant au rêve le temps de trouver son signe, de former lentement sa signification.

Comment, en effet, oublier l'action signifiante de l'image poétique. Le signe n'est pas ici un rappel, un souvenir, la marque indélébile d'un lointain passé.

Pour mériter le titre d'une image littéraire, il faut un mérite d'originalité. Une image littéraire, c'est un sens à l'état naissant ; le mot — le vieux mot — vient y recevoir une signification nouvelle. Mais cela ne suffit pas encore : l'*image littéraire* doit s'enrichir d'un *onirisme nouveau*. Signifier autre chose et faire rêver autrement, telle est la double fonction de l'image littéraire. La poésie n'exprime pas quelque chose qui lui demeure étranger. Môme une sorte de didactisme purement poétique, qui exprimerait de la poésie, ne donnerait pas la vraie fonction du poème. Il n'y a pas de *poésie* antécédente à l'acte du verbe poétique. Il n'y a pas de réalité antécédente à l'image littéraire. L'image littéraire ne vient pas habiller une image nue, ne vient pas donner la parole à une image muette. L'imagination, en nous, parle, nos rêves parlent, nos pensées parlent. Toute activité humaine désire parler. Quand cette parole prend conscience de soi, alors l'activité humaine désire écrire, c'est-à-dire agencer les rêves et les pensées. L'imagination s'enchante de l'image littéraire. La littérature n'est [284] donc le

succédané d'aucune autre activité. Elle achève un désir humain. Elle représente une *émergence* de l'imagination.

L'image littéraire promulgue des sonorités qu'il faut appeler, sur un mode à peine métaphorique, des *sonorités écrites.* Une sorte d'oreille abstraite, apte à saisir des voix tacites, s'éveille en écrivant ; elle impose des canons qui précisent les genres littéraires. Par un langage amoureusement écrit, une sorte d'audition projetante, sans nulle passivité, se prépare. La *Natura audiens* prend le pas sur la *Natura audita*. La plume chante ! Si l'on acceptait cette notion d'une *Natura audiens, on* comprendrait tout le prix des rêveries d'un Jacob Boehme [173]. « Or, que fait donc l'ouïe pour que tu entendes ce qui sonne et remue ? Diras-tu *que cela vient* du son de la chose extérieure qui sonne ainsi ? Non, cela doit être quelque chose qui saisisse le son, qui *inqualifie* avec le son, et qui distingue le son qui est joué ou chanté... » Un pas de plus et l'être écrivant entend le Verbe écrit, le Verbe qui est fait pour les hommes.

Pour qui connaît la rêverie écrite, pour qui sait vivre, pleinement vivre, au courant de la plume, le réel est si loin ! Ce qu'on avait à dire est si vite supplanté par ce qu'on se surprend à écrire qu'on sent bien que le langage écrit crée son propre univers. Un univers des phrases se place en ordre sur la page blanche, dans une cohérence d'images qui a des lois souvent bien diverses, mais qui garde toujours les grandes lois de l'imaginaire. Les révolutions qui modifient les univers écrits se font au profit d'univers plus vivants, moins guindés, mais sans jamais effacer les fonctions des univers imaginaires. Les manifestes les plus révolutionnaires sont toujours de nouvelles *constitutions* littéraires. Ils nous font changer d'univers, mais ils nous abritent toujours dans un univers imaginaire.

D'ailleurs, même dans des images littéraires isolées, on sent en action ces fonctions cosmiques de la littérature. Une image littéraire suffit parfois à nous trans-porter d'un univers dans un autre. C'est en cela que l'image littéraire apparaît comme la fonction la plus [285] novatrice du langage. Le langage évolue par ses images beaucoup plus que par son effort sémantique. Dans une méditation alchimique, Jacob Boehme entend la « voix des substances » après leur explosion, quand

---

173 Boehme, *loc. cit.*, I, 322.

l'explosion a détruit la « géhenne de l'astringence », quand elle a « franchi la porte des ténèbres ». De même, l'image littéraire est un explosif. Elle fait soudain éclater les phrases toutes faites, elle brise les proverbes qui roulent d'âge en âge, elle nous fait entendre les substantifs après leur explosion, quand ils ont quitté la géhenne de leur racine, quand ils ont franchi la porte des ténèbres, quand ils ont transmué leur matière. Bref, l'image littéraire met les mots en mouvement, elle les rend à leur fonction d'imagination.

Sur le verbe parlé, le verbe qu'on écrit a l'immense avantage d'évoquer des échos abstraits où les pensées et les rêves se répercutent. La parole énoncée nous prend trop de force, elle exige trop de présence, elle ne nous laisse pas la totale maîtrise de notre lenteur. Il est des images littéraires qui nous engagent dans des réflexions indéfinies, silencieuses. On s'aperçoit alors que s'incorpore dans l'image même un silence en profondeur. Si nous voulons étudier cette intégration du silence au poème, il ne faut pas en faire la simple dialectique linéaire des pauses et des éclats le long d'une récitation. Il faut comprendre que le principe du silence en poésie est une pensée cachée, une pensée secrète. Dès qu'une pensée habile à se cacher sous ses images guette dans l'ombre un lecteur, les bruits s'étouffent, la lecture commence, la lente lecture songeuse. À la recherche d'une pensée cachée sous les sédiments expressifs se développe la géologie du silence. On trouvera dans l'œuvre de Rilke des exemples nombreux de ce silence textuellement profond où le poète force le lecteur à écouter la pensée, loin des bruits sensibles, loin de l'ancien murmure des verbes d'autrefois. Et c'est lorsque ce silence s'est fait que l'on comprend l'étrange souffle expressif, l'élan vital d'un aveu :

> Non, ce n'est rien d'aimer, jeune homme, même si
> ta voix force ta bouche, — mais apprends
> à oublier le sursaut de ton cri. Il passe.

[286]

> Chanter vraiment, ah ! c'est un autre souffle
> Un, souffle autour de rien. Un vol en Dieu. Un Vent [174].

[174] *Poésie*, trad. Betz, p. 226.

Ainsi, le conseil d'atteindre le silence est exprimé par une volonté de devenir aérien, de rompre avec une matière trop riche ou d'imposer, aux richesses matérielles, des sublimations, des libérations, des mobilités. Par les songes de l'air, toutes les images deviennent hautes, libres, mobiles.

Que les plus belles images littéraires ne soient pas comprises d'un seul coup, qu'elles se révèlent peu à peu à la fois dans un véritable devenir d'imagination et dans un enrichissement des significations, c'est la preuve de la possibilité d'un épilogisme qui désigne l'image littéraire comme une fonction psychologique très spéciale sur laquelle nous devons insister un peu.

Prise dans sa volonté de travailler l'expression, l’image littéraire est une réalité physique qui a un relief spécial, plus exactement elle est le relief psychique, le psychisme à plusieurs plans. Elle grave ou elle soulève. Elle retrouve une profondeur ou elle suggère une élévation. Elle monte ou descend entre ciel et terre. Elle est polyphonique, car elle est polysémantique. Si les sens se divisent trop, elle peut tomber dans « le jeu de mots ». Si elle s'enferme dans un sens unique, elle peut tomber dans le didactisme. Le véritable poète évite les deux dangers. Il joue et il enseigne. En lui, le verbe réfléchit et reflue. En lui, le temps se met à attendre. Le vrai poème éveille un invincible désir d'être relu. On a tout de suite l'impression que la deuxième lecture en dira plus que la première. Et la deuxième lecture — à la grande différence d'une lecture intellectualiste — est plus lente que la première. Elle est recueillie. On n'en a jamais fini de rêver le poème, jamais fini de le penser. Et parfois vient un grand vers, un vers chargé d'une telle peine ou d'une telle pensée que le lecteur — le lecteur solitaire — murmure : et ce jour-là il ne sera pas lu plus avant.

Par le travail interne de ses valeurs poétiques, l'image littéraire nous montre que la formation du doublet est [287] une activité linguistique normale et féconde. Même quand une langue savante ne se présente pas pour enfermer le sens nouveau, une sensibilité linguistique manifeste assez la réalité des doubles sens. Ce sont ces doubles sens, ces triples sens qui s'échangent dans les « correspondances ». Doublet, triplet et quadruplet se constitueraient mieux si l'on pouvait

affirmer et prolonger les impressions en suivant les rêveries de l'imagination matérielle sur deux, ou trois, ou quatre éléments imaginaires.

Mais donnons un exemple d'une image littéraire où nous sentons l'activité d'un triplet poétique. On la trouvera au détour d'une nouvelle d'Edgar Poe, incidemment. Elle est précisément pour nous une de ces occasions d'arrêt de lecture, et nous n'en avons jamais fini d'y songer.

Edgar Poe, dans le conte *L'homme des foules*, rêve à la nuit tombante devant la fouie agitée d'une grande ville. À mesure que la nuit devient plus profonde, la foule devient plus criminelle. Tandis que rentrent les honnêtes gens, la nuit « tire chaque espèce d'infamie de sa tanière ». Et, peu à peu, le mal du jour mourant reçoit, en noircissant, la tonalité d'un mal moral. La lumière du gaz, artifice impur, jette « sur toutes choses une lumière étincelante et agitée ». Et puis, sans plus de préparation, s'imposent les transpositions multiples de cette curieuse image sur laquelle nous appelons l'attention du lecteur [175] : « Tout était noir, mais éclatant — comme cette ébène à laquelle on a comparé le style de Tertullien. »

Si, ayant vécu dans d'autres poèmes d'Edgar Poe l'image aimée de l'ébène, l'on se souvient que l'ébène est pour lui l'eau mélancolique — lourde et noire —, on sentira en action une première transposition matérielle quand le crépuscule, encore aérien il y a un instant, devient une matière nocturne, compacte et éclatante, animée sous le gaz de reflets mauvais. Et à peine ces premières songeries se forment-elles que déjà l'image s'évase : le rêveur se souvient, comme d'une sombre [288] prophétie, du style de Tertullien. Voici donc le triplet : de la nuit, de l'ébène, un style. Et dans une plus grande profondeur, et dans une plus ample dispersion, de l'air s'assombrissant, — de l'eau — peut-être encore un bois métallique, — puis une voix écrite — une voix dure, se déplaçant par masse — accentuée comme une noire prophétie — le sens du malheur, de la faute, du remords... Que de songes en *deux lignes* ! Que d'échanges de matières imaginaires ! L'imagination du lecteur, après un lent séjour dans le monde de rêveries qu'on vient de lui ouvrir, ne se révèle-t-elle pas pure mobilité d'images ? Des raccourcis violents sont, dès lors, possibles. Oui, telle nuit est noire comme un style implacable, telle autre nuit est noire et gluante comme

175 Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire, p. 58.

une mélopée lugubre. Les images ont un style. Les images cosmiques sont des styles littéraires. La littérature est un monde valable. Ses images sont premières. Elles sont les images du rêve parlant, du rêve qui vit dans l'ardeur de l'immobilité nocturne, entre *le silence* et *le murmure*. Une vie imaginaire — la vie véritable ! — s'anime autour d'une image littéraire pure. C'est pour l'image littéraire qu'il faut dire avec O. de Milosz (*La confession de Lemuel*, p. 74) :

Mais ce sont là choses
Dont le nom n'est ni son ni silence.

Comme elle est injuste, la critique qui ne voit dans le langage qu'une sclérose de l'expérience intime ! Au contraire, le langage est toujours un peu en avant de notre pensée, un peu plus bouillonnant que notre amour, Il est la belle fonction de l'imprudence humaine, la vantardise dynamogénique de la volonté, ce qui exagère la puissance. A plusieurs reprises, au cours de cet essai, nous avons souligné le caractère dynamique de l'exagération imaginaire. Sans cette exagération, la vie ne peut pas se développer. En toutes circonstances, la vie prend trop pour avoir assez. Il faut que l'imagination prenne trop pour que la pensée ait assez. Il faut que la volonté imagine trop pour réaliser assez.

[289]

Conclusion

Deuxième partie

PHILOSOPHIE CINÉMATIQUE ET PHILOSOPHIE DYNAMIQUE

« Doué d'une vue plus subtile, tu verras toutes choses mouvantes. »

(Nietzsche, *Volonté de puissance*.
Trad. Bianquis, t. I, p. 217.)

I

Retour à la table des matières

Le bergsonisme, dans sa révolution contre la philosophie du concept, a justement revendiqué l'étude directe du changement comme une des tâches les plus urgentes de la métaphysique. Seule, une étude directe du changement peut nous éclairer sur les principes de l'évolution des êtres concrets, des êtres vivants ; seule, elle peut nous enseigner l'essence de la qualité. Expliquer le changement par le mouvement, la qualité par des vibrations, c'est prendre la partie Pour le tout, l'effet pour la cause. Si la métaphysique veut expliquer le mouvement, il lui faudra donc examiner des êtres chez lesquels un changement intime soit vraiment la cause de leur mouvement. Bergson a montré que l'étude scientifique du mouvement, en donnant le premier rang aux méthodes de référence spatiale, conduisait à géométriser tous les phénomènes du mouvement sans jamais toucher [290] directement la

puissance de devenir que le mouvement manifeste. Le mouvement, examiné objectivement comme le fait la mécanique, n'est plus que le transport dans l'espace d'un objet qui ne change pas. Si l'on avait à étudier des êtres qui se déplacent pour changer, chez lesquels le mouvement soit une volonté de changement, on devrait reconnaître que l'étude objective et visuelle du mouvement — étude toute cinématique — ne prépare pas l'intégration de la volonté de se mouvoir dans l'expérience du mouvement. Et Bergson a montré, à bien des reprises, que la mécanique — à vrai dire la mécanique classique — ne nous donnait des phénomènes les plus divers que des tracés linéaires, des lignes inertes, toujours aperçues dans leur achèvement, jamais vraiment vécues dans leur déroulement circonstancié, *à fortiori* jamais saisies dans leur productivité.

Il est bien entendu que l'abstraction réalisée par la mécanique est entièrement justifiée du point de vue spécial où s'engage la recherche scientifique quand elle étudie le mouvement physique. Mais si l'on veut étudier des êtres qui produisent vraiment le mouvement, qui sont des causes vraiment initiales de mouvement, on pourra trouver utile de remplacer une philosophie de description cinématique par une philosophie de production dynamique.

Or cette substitution nous paraît devoir être aidée si l'on accueille les expériences de l'imagination dynamique et de l'imagination matérielle. M. Le Senne a remarqué que l'œuvre de Bergson, en allant de la psychologie à la morale, était passée des images de l'eau aux images du feu. Mais il nous semble que d'autres images, prises dans leurs aspects matériels et dans leurs aspects dynamiques, pourraient offrir au bergsonisme, des motifs d'explication plus appropriés. Les images que nous proposerons conduiraient à soutenir l'intuition bergsonienne — qui ne s'offre souvent que comme un mode de connaissance élargie — par les expériences positives de la volonté et de l'imagination. Ne doit-on pas d'ailleurs s'étonner qu'une œuvre de si grande envergure n'ait pas envisagé les problèmes posés par l'imagination et la volonté ? Faute d'une adhésion passionnée à la matière même de ses images, il nous semble que le bergsonisme [291] soit resté parfois, Par bien des côtés, un cinématisme et qu'il n'ait pas accédé toujours au dynamisme qu'il tient en puissance. On pourrait donc, croyons-nous, multiplier le bergsonisme si l'on pouvait le faire adhérer aux images dont il est si riche, en le considérant dans la matière et dans la dynamique de ses

propres images. Dans cette vue, les images ne seraient plus de simples métaphores, elles ne se présenteraient pas simplement pour suppléer aux insuffisances du langage conceptuel. Les images de la vie feraient corps avec la vie même. On ne pourrait mieux connaître la vie que dans la production de ses images. L'imagination serait alors un domaine d'élection pour la méditation de la vie. D'un seul mot, on peut d'ailleurs corriger ce qui semble excessif dans ce paradoxe ; il suffit en effet de dire que toute méditation de la vie est une méditation de la vie psychique. Alors tout est immédiatement clair : c'est la poussée du psychisme qui a la continuité de la durée. La vie se contente d'osciller. Elle oscille entre le besoin et la satisfaction du besoin. Et s'il faut maintenant montrer comment le psychisme dure, il suffira de se confier à l’*intuition imaginante.*

II

Donnons tout de suite un exemple d'une critique fondée sur les images, d'une critique « imaginaire ».

Pour expliquer la valeur dynamique de la durée qui doit solidariser le passé et l'avenir, il n'est pas, dans le bergsonisme, d'images dynamiques plus fréquentes que la poussée et l'aspiration. Mais ces deux images sont-elles vraiment associées ? Ne jouent-elles pas, dans l'exposition, le rôle de concepts imagés plutôt que d'images actives. Elles se séparent dans une analyse qui, tout bien considéré, reste conceptuelle, livrée à une dialectique logique. L'imagination va résister à cette dialectique facile ; elle pratique tranquillement la liaison des contraires. Nous formulerions volontiers notre objection en citant les vers de Rilke (*Vergers*, l. II) :

> Ainsi nous vivons dans un embarras très étrange
> entre l'arc lointain et la trop pénétrante flèche.

[292]

L'arc — le passé qui nous pousse — est trop loin, trop ancien, trop vieilli. La flèche — l'avenir qui nous attire — trop fuyante, trop isolée, trop chimérique. La volonté a besoin de dessins plus riches dans l'avenir, plus pressants dans le passé. Pour employer le double sens dont Paul Claudel aime à jouer, la volonté est un dessein et un dessin. Passé et avenir sont mal solidarisés dans la durée bergsonienne précisément parce qu'on y a sous-estimé le dessein du présent. Le passé se hiérarchise dans le présent sous la forme d'un dessein ; dans ce dessein, les souvenirs décidément vieillis sont éliminés. Et le dessein projette dans l'avenir une volonté déjà formée, déjà dessinée. L'être durant a donc bien dans l'instant présent où se décide l'accomplissement d'un dessein le bénéfice d'une véritable présence. Le passé n'est plus simplement un arc qui se détend, l'avenir une simple flèche qui vole, parce que le présent a une éminente réalité. Le présent est cette fois la somme d'une poussée et d'une aspiration. Et l'on comprend l'affirmation d'un grand poète : « Dans l'instant, il y a tout : le conseil et l'action » (Hugo von Hofmannsthal) [176]. Prodigieuse pensée où se reconnaît en sa plénitude l'être humain voulant. C'est l'être qui consulte à la fois son propre passé et la sagesse de son frère. Il amasse ses pensées personnelles et les conseils d'autrui en engageant un psychisme polymorphe dans une action choisie avec discernement.

Devant une telle complexité, il nous semble qu'on ne pourra pas solidariser la poussée et l'aspiration si on se limite aux images dynamiques suggérées par la vie commune, par la vie des efforts communs, trop attachés au maniement des solides. Mais pourquoi ne pas prendre, pour décrire une durée qui nous emporte tout entier, les seules images où nous rêvons d'être emportés tout entier par un mouvement né de nous-mêmes ? L'imagination aérienne nous offre une telle image dans l'expérience vécue du vol onirique. Pourquoi ne pas s'y confier ? Pourquoi ne pas en vivre tous les thèmes, toutes les variations ?

On nous objectera sans doute que nous faisons état [293] d'une image bien spéciale. On nous objectera aussi que notre désir de penser sur image pourrait se satisfaire du vol de l'oiseau qui lui aussi est em-

---

176 Hugo von Hofmannsthal, *La femme* sans *ombre,* trad., p. 189.

porté dans sa totalité par son élan, qui lui aussi est maître de sa trajectoire. Mais ces lignes ailées dans le ciel bleu sont-elles autre chose pour nous que le trait de craie sur le tableau noir dont on a si souvent dénoncé l'abstraction ? De notre point de vue particulier, elles gardent la marque de leur insuffisance : elles sont visuelles, elles sont dessinées, simplement dessinées, elles ne sont pas vécues dans leur volonté. Qu'on cherche tant qu'on voudra, il n'y a guère que le vol onirique qui nous permette, en notre totalité, de nous constituer comme mobile, comme un mobile conscient de son unité, en vivant de l'intérieur la mobi-lité totale et une [177].

III

Ainsi le problème essentiel qui se pose à une méditation qui doit nous donner les images de la durée vivante, c'est, d'après nous, de constituer l'être à la fois comme mu et mouvant, comme mobile et moteur, comme poussée et aspiration [178].

---

177 Il est peut-être intéressant de voir un poète s'efforcer de totaliser les expériences de l'avion, du ski, du vol, du saut et les rêveries d'un enfant, pour donner l'image dynamique de l'élan vital. Francis Jammes (*La légende de l'aile ou Marie-Élisabeth*, p. 61) imagine la scène suivante : « Un seul visiteur, qui flattait, passa près d'elle et demeura longuement à regarder un poulet qui picorait hors de la ferme. Elle ne savait pas grand’chose de ce monsieur, sinon qu'il s'appelait Henri Bergson et s'exprimait avec douceur, tenant le plus souvent ses mains enfoncées jusqu'au pouce dans les poches de son veston. Elle l'avait entendu interroger son père sur le mécanisme de l'avion. Le roi de l'air et le philosophe avaient échangé des vues sur la manière dont un pitre, qu'elle avait beaucoup admiré à Médrano, accomplissait un double saut périlleux.

« — Je me demande, avait avancé M. Bergson, si, avec une suffisante volonté de puissance, l'homme ne pourrait s'envoler sans ailes. » Marie-Élisabeth avait souri au dedans d'elle-même, car elle savait à quoi s'en tenir sur la moindre vertu de planer au niveau de la neige, avec des skis, et en montant. »

178 C'est dans cette synthèse du mu et du mouvant que Saint-Exupéry réalise l'*unité* de l'avion et de l'aviateur au moment de l'envol. Voici le départ d'un hydravion (*Terre des hommes*, p.61) : « C'est avec l'eau, c'est avec l'air que le

[294]

Et c'est ici que nous rejoignons notre thèse extrêmement précise défendue tout le long de cet essai : pour se constituer vraiment comme le mobile qui synthétise en soi le devenir et l'être, il faut réaliser en soi-même l’impression directe d'allégement. Or, se mouvoir dans un mouvement qui engage l'être, dans un devenir de légèreté, c'est déjà se transformer en tant qu'être mouvant. Il faut que nous soyons masse imaginaire pour nous sentir auteur autonome de notre devenir. Bien de mieux pour cela que de prendre conscience de cette puissance intime qui nous permet de changer de masse imaginaire et de devenir en imagination la matière qui convient au devenir de notre durée présente. Plus généralement, nous pouvons couler en nous-mêmes soit du plomb, soit de l'air léger ; nous pouvons nous constituer comme le mobile d'une chute ou le mobile d'un élan. Nous donnons ainsi une substance à notre durée dans les deux grandes nuances de la durée qui s'attriste et de la durée qui s'exalte. Impossible en particulier de vivre l'intuition d'un élan sans ce travail d'allégement de notre être intime. Penser force sans penser matière, c'est être victime des idoles de l'analyse. L'action d'une force en [295] nous est nécessairement conscience en nous d'une transformation intime.

---

pilote (d'hydravion) qui décolle entre en contact. Lorsque les moteurs sont lancés, lorsque l'appareil déjà Creuse la mer, contre un clapotis dur la coque sonne comme un gong, et l'homme peut suivre ce travail à l'ébranlement de ses reins. Il sent l'hydravion, seconde par seconde, à mesure qu'il gagne sa vitesse, se charger de pouvoir. Il sent se préparer dans ces quinze tonnes de matière, cette maturité qui permet le vol. Le pilote ferme les mains sur tes commandes et, peu à peu, dans ses paumes creuses, il perçoit ce pouvoir comme un don. Les organes de métal des commandes, à mesure que ce don lui est accordé, se font les messagers de sa puissance. Quand elle est mûre, d'un mouvement plus simple que celui de cueillir, le pilote sépare l'avion d'avec les eaux et l'établit dans les airs. » Faut-il souligner que cette *participation* du pilote à la maturité du vol est une participation de l'*imagination dynamique.* Le passager ne peut guère en bénéficier. Il ne vit pas la préparation de la légèreté par dynamisme dans les quinze tonnes de matière adossées au pilote actif. Le maître du vol, dans son ivresse dynamique, fait corps avec sa machine. Il réalise la synthèse du mu et du mouvant. On reconnaît bien le programme de l'intuition bergsonienne du mouvement. L'imagination lui apporte le secours de ses images. Cf. d’Annunzio, *Forse che si, forse che no* trad., pp. 102, 103.

Le poète ne s'y trompe pas quand il chante son moi devenu aérien [179] :

> — Moi, ce corps animé si léger à soi-même
> . . . . . .
> Quelque éther secret en mes os
> M'allège ainsi qu'un oiseau.

La méditation active, l'action méditée est nécessairement un travail de la matière imaginaire de notre être. La conscience d'être une force met notre être au creuset. Dans ce creuset nous sommes une substance qui se cristallise ou qui se sublime, qui tombe ou qui monte, qui s'enrichit ou qui s'allège, qui se recueille ou qui s'exalte. Avec un peu d'attention à la substance de notre être méditant, nous trouverons ainsi deux directions du *cogito* dynamique suivant que notre être cherche la richesse ou qu'il cherche la liberté. Toute valorisation devra tenir compte de cette dialectique. Nous avons d'abord besoin de donner une valeur à notre être pour estimer la valeur des autres êtres. Et c'est en cela que l'image du peseur est si importante dans la philosophie de Nietzsche. Le je *pense* donc je *pèse* n'est pas pour rien lié par une profonde étymologie. Le *cogito* pondéral est le premier des *cogito* dynamiques. C'est à ce *cogito* pondéral qu'il faut référer toutes nos valeurs dynamiques. C'est dans cette estimation imaginée de notre être que se trouvent les premières images de la valeur. Si l'on songe enfin qu'une valeur est essentiellement valorisation, donc changement de valeurs, on se rend compte que les images des valeurs dynamiques sont à l'origine de toute valorisation.

Pour étudier ce *cogito* valorisant, combien sont alors utiles les dialectiques extrêmes d'enrichissement et de libération telles que les suggèrent les imaginations terrestre et aérienne dont l'une rêve de ne rien perdre et l'autre de tout donner ! La deuxième démarche est plus rare. A la décrire on risque toujours de faire un livre d'évaporé ; on a contre soi tous ceux qui limitent le réalisme [296] à l'imagination terrestre. Il semble que pour l'imagination terrestre donner soit toujours abandon-

---

179 Pierre Guéguen, Jeux cosmiques. Sensation de soi.

ner, que devenir léger soit toujours perdre de la substance, de la gravité. Mais tout dépend du point de vue : ce qui est riche en matières est souvent pauvre en mouvements. Si la matière terrestre, dans ses pierres, dans ses sels, dans ses cristaux, dans ses argiles, dans ses minéraux dans son métal est le soutien de richesses imaginaires infinies, elle est dynamiquement le plus inerte des rêves. À l'air, au feu — aux éléments légers — appartiennent au contraire les exubérances dynamiques. Le réalisme du devenir psychique a besoin des leçons éthérées. Il nous semble môme que, sans une discipline aérienne, sans un apprentissage de la légèreté, le psychisme humain ne puisse évoluer. Ou du moins, sans l'évolution aérienne, le psychisme humain ne connaît que l'évolution qui effectue un passé. Fonder l'avenir demande toujours des valeurs d'envol. C'est dans ce sens que nous méditons une admirable formule de Jean-Paul qui, dans *Hespérus*, le plus aérien de tous ses livres, écrit : « L'homme... doit être *soulevé* pour être *transformé* [180]. »

IV

En vain, dans le règne des images, on voudra séparer le normatif et le descriptif. L'imagination est nécessairement valorisation. Tant qu'une image ne révèle pas une valeur de beauté, ou, pour parler plus dynamiquement, en vivant la valeur de beauté, tant qu'une image n'a pas une fonction pancaliste, pancalisante, tant qu'elle n'insère pas l'être imaginant dans un univers de beauté, elle ne remplit pas son office dynamique. Ne soulevant pas le psychisme, elle ne le transforme pas. Ainsi une philosophie qui s'exprime par des images perd une partie de sa force en ne se confiant pas totalement à ses propres images. Une doctrine du psychisme qui pose le psychisme comme essentiellement expressif, imaginant [297] et valorisant n'hésitera pas à associer, dans toutes les circonstances, l'image et la valeur. Croire aux images est le secret du dynamisme psychique. Mais si les images sont les réalités psychiques premières, elles ont une hiérarchie, et c'est à dégager cette hiérarchie que doit travailler une doctrine de l'imaginaire. En particu-

180 Jean Paul Richter, *Hespérus*, trad., t. II. p. 77.

lier les images fondamentales, celles où s'engage l'imagination de la vie, doivent s'attacher aux matières élémentaires et aux mouvements fondamentaux. Monter ou descendre — l'air et la terre — seront toujours associés aux valeurs vitales, à l'expression de la vie, à la vie même.

Par exemple, s'il s'agit de mesurer l'entrave d'une matière qui alourdit une vie qui veut s'élancer, il faudra trouver des images qui engagent vraiment l'imagination matérielle, des images qui associent l'air et la terre. Si l'on pose plus subtilement la dialectique de la montée et de la descente, du progrès et de l'habitude sur des thèmes purement dynamiques de façon à reconnaître dans la matière un élan qui régresse, un mouvement qui s'amortit, il faudra animer les grandes impulsions de l'imagination dynamique.

L'image d'un jet d'eau qui retombe et arrête l'élan de la gerbe ne peut être qu'une illustration quasi conceptuelle. Elle est visuelle, elle est de l'ordre du mouvement dessiné et non de l'ordre du mouvement vécu. Elle n'éveille en nous aucune participation. En ce qui concerne la psychologie temporelle, une telle image totalise deux instants éloignés. Ce n'est pas dans l'acte même du jet que s'inscrit l'acte de la retombée. Le drame de l'élan et de la matière qu'il s'agit de représenter ne se noue pas dans cette image. Le philosophe poète n'a pas trouvé là l'énorme contradiction de la vie qui à la fois monte et descend, qui s'élance et hésite, qui se transforme et s'endurcit. Il nous faut d'autres rêves matériels, d'autres rêves dynamiques pour vivre le drame des progrès de la vie. D'ailleurs si la vie est valorisation, comment une image totalement dépourvue de valeur pourrait-elle l'exprimer ? Le jet d'eau n'est qu'une verticale glacée, une figure du jardin, la plus monotone, à peine mouvante. Il est le symbole du mouvement sans destin.

Puisqu'il s'agit de vivre à la fois la valorisation de la vie et la dévalorisation de la matière, livrons-nous, corps [298] et âme, à l'imagination matérielle. Allons chercher nos images dans l'œuvre de ceux qui ont le plus longuement rêvé et valorisé la matière. Adressons-nous aux alchimistes. Pour eux, transmuer c'est parfaire. L'or est la matière métallique élevée au plus haut degré de perfection. Le plomb, le fer sont de vils métaux, inertes tant ils sont impurs. Ils n'ont qu'une vie fruste. Ils n'ont pas encore assez longuement mûri dans la terre. Bien entendu, l'échelle de perfection qui monte du plomb à l'or entraîne non seulement les valeurs métalliques, mais les valeurs de la vie elle-

même. Celui qui produira l'or philosophal, la pierre philosophale connaîtra aussi le secret de la santé et de la jouvence, le secret de la vie. Il est de l'essence des valeurs de proliférer.

Ayant rappelé en quelques lignes l'onirisme profond de la pensée alchimique, voyons comment vont se former les images de l'élan minéral en action dans une simple distillation. Nous allons montrer comment cette image qui, dans un esprit moderne, est entièrement rationalisée et par conséquent sevrée de toutes ses valeurs oniriques nous donne, vécue alchimiquement, tous les rêves de l'élan contrarié.

En effet, pour un alchimiste, une distillation est une purification qui élève la substance en l'allégeant de ses impuretés. Mais c'est ici que joue la simultanéité de la montée et de la descente qui manque dans l'image du jet d'eau : élever et alléger sont obtenus, en accord avec la profonde formule novalisienne, *uno actu*. Tout le long de l'ascension se produit une « descension », suivant l'expression alchimique. Partout et dans un seul acte quelque chose monte *parce que* quelque chose descend. La rêverie inverse où l'imagination peut dire que quelque chose descend parce que quelque chose monte est plus rare. Elle désigne un alchimiste plus aérien que terrestre. Mais de toute manière la distillation alchimique (de même que la sublimation) relève de la double imagination matérielle de la terre et de l'air.

Dès lors, pour obtenir la *pureté* par la distillation ou par la sublimation, un alchimiste ne se confiera pas seulement à une puissance aérienne. Il trouvera, nécessaire de provoquer une force terrestre pour que les impuretés terrestres soient retenues vers la terre. La descension [299] ainsi activée favorisera l'ascension. Pour aider à cette action terrestre, de nombreux alchimistes ajoutent des impuretés à la matière à purifier. Ils salissent pour mieux nettoyer [181]. Lestée par un supplément terrestre, la matière à purifier suivra une distillation plus régulière. La substance pure, attirée par la pureté aérienne, montera plus facilement, en entraînant moins d'impuretés, si une terre, si une

---

181 Il semble que ta substance bien salie donne plus de prise à l'action mondificative. La volonté de nettoyer s'exalte sur un corps immonde. C'est là un des principes de l'imagination matérielle dynamique.

masse d'impuretés attirent énergiquement les impuretés vers le bas [182]. État d'esprit, état de rêve, bien inerte pour un distillateur moderne ! On petit dire que les opérations modernes de distillation et de sublimation sont des opérations à une flèche↑, tandis que dans la pensée de l'a l-chimiste elles sont toutes les deux des opérations à deux flèches ↓↑, deux flèches doucement unies comme deux sollicitations contraires.

Ces deux flèches unies pour diverger nous représentent un type de participation que seul le rêve peut vivre parfaitement : la participation active à deux qualités contraires. Cette double participation en un seul acte correspond à un véritable manichéisme du mouvement. La fleur et son parfum aérien, la graine et sa pesanteur terrestre se forment en sens contraire, ensemble. Toute évolution est marquée par un double destin. Des forces colériques et des forces pacifiantes travaillent aussi bien le minéral que le cœur humain. Toute l'œuvre de Jacob Boehme est faite des rêveries tiraillées entre les forces aériennes et les forces terrestres. Jacob Boehme est ainsi un moraliste du métal. Ce réalisme métallique du bien et du mal donne une mesure de l'universalité des images. Il nous fait comprendre que l'image commande au cœur et à la pensée.

Il nous semble donc que l'image de la sublimation matérielle, telle qu'elle a été vécue par des générations d'alchimistes, puisse rendre compte d'une dualité dynamique où matière et élan agissent en sens inverse tout [300] en restant étroitement solidaires. Si l'acte d'évolu-tion dépose une matière pour surgir et en repoussant le résultat déjà matérialisé d'un élan antérieur, c'est un acte à double flèche. Pour bien l'imaginer, il faut une double participation. Seule l'imagination maté-rielle, l'imagination qui rêve des matières sous les formes, peut four-nir, en unissant les images terrestres et les images aériennes, les subs-tances imaginaires où s'animeront les deux dynamismes de la vie : le dynamisme qui conserve et le dynamisme qui transforme. Nous re-trouvons toujours les mêmes conclusions : l'imagination d'un mouve-ment réclame l'imagination d'une matière. A la description purement cinématique d'un mouvement — fût-ce d'un mouvement métaphorique

182 *La somme de Geber*. Bibliothèque des philosophes chimiques, éd., Paris, 1741, t. I, p. 178.

—, il faut toujours adjoindre la considération dynamique de la matière travaillée par le mouvement.

V

La métaphysique de la liberté pourrait aussi se fonder sur la même image alchimique. En effet, cette métaphysique ne peut se satisfaire d'un destin linéaire où l'être, à la croisée des chemins, s'imagine libre de choisir entre la gauche et la droite. À peine le choix est-il fait que tout le chemin suivi révèle son unité. Penser sur une telle image, c'est faire, au lieu de la psychologie de la liberté, la psychologie de l'hésitation. Là encore, il faut dépasser l'étude descriptive et cinématique du mouvement libre pour atteindre la dynamique de la libération. Nous devons nous engager dans nos images. C'est précisément une dynamique de libération qui animait la rêverie alchimique dans les longues manœuvres de la sublimation. Innombrables sont, dans la littérature alchimique, les images de l'âme métallique entravée dans une matière impure ! La substance pure est un être volant : il faut l'aider à déployer ses ailes. Dans toutes les circonstances de la technique de purification, on peut adjoindre des images de libération où l'aérien se dégage du terrestre et vice versa. Libérer et purifier sont, dans l'alchimie, en totale correspondance. Ce sont deux valeurs, mieux, deux expressions d'une même valeur. Elles [301] peuvent donc se commenter l'une et l'autre sur l'axe vertical des valeurs que l'on sent en action dans les images fines. Et l'image alchimique de la sublimation active et continue nous livre vraiment la différentielle de la libération, le duel serré de l'aérien et du terrestre. Dans cette image, à la fois, en même temps, la matière aérienne devient air libre, la matière terrestre devient terre fixe. Jamais on n'a si bien senti que dans l'alchimie combien ces deux devenirs divergents sont intimement liés. On ne pourrait décrire l'un si l'on ne se référait pas à l'autre. Mais encore une fois il ne suffit pas de référence dans les figures, de référence géométrique. Il faut s'engager dans une référence vraiment matérielle entre levain et gonflement, entre pâte et fumée. La vie qualitative, comme elle est connue, comme elle est aimée quand on épie, avec une âme d'alchimiste, l'apparition de la couleur nouvelle. Sur la noire matière déjà, on présume, on pré-

sage une légère blancheur. C'est une aube, une libération qui se lève. Alors vraiment toute nuance un peu claire est l'instant d'un espoir. Corrélativement, l'espérance de la clarté refoule activement la noirceur. Partout, dans toutes les images, se répercute la dialectique dynamique de l'air et de la terre. Comme l'écrit Baudelaire au premier feuillet de *Mon cœur mis à nu* : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. »

VI

Nous pourrions d'ailleurs lier nos deux conclusions et poser le problème de la libération sur le plan même de l'image littéraire. En effet, dans le langage actif de la littérature, le psychisme veut réunir, comme dans toutes ses fonctions, le changement et la sécurité. Il organise des habitudes de connaissance — des concepts — qui vont le servir et l'emprisonner. Voilà pour la sécurité, la triste sécurité. Mais il renouvelle ses images, et c'est par l'image que se produit le changement. Si l'on examine l'acte par lequel l'image déforme et déborde le concept, on sentira en action une évolution à deux flèches. En effet, l'image littéraire qu'on vient de former [302] s'adapte au langage antécédent, s'inscrit comme un cristal nouveau dans le terroir de la langue, mais auparavant, dans l'instant de sa formation, l'image littéraire a satisfait à des besoins d'expansion, d'exubérance, d'expression. Et les deux devenirs sont liés, car il semble que pour dire l'ineffable, l'évasif, l'aérien, tout écrivain ait besoin de développer des thèmes de richesses intimes, des richesses qui ont le poids des certitudes intimes. Dès lors, l'image littéraire se présente en deux perspectives : la perspective d'expansion et la perspective d'intimité. Dans leurs formes frustes, ces deux perspectives sont contradictoires. Mais quand l'être vit son langage génétiquement, s'adonnant de tout son cœur, de toute son âme à l'activité littéraire, à l'imagination parlante, les deux perspectives d'expansion et d'intimité se révèlent curieusement homographiques. L'image est aussi lumineuse, aussi belle, aussi active en disant l'univers qu'en disant le cœur. Expansion et profondeur, au moment où l'être se découvre avec exubérance, sont dynamiquement liées. Elles s'induisent mutuellement. Vécue dans la sincérité de ses images,

l'exubérance de l'être révèle sa profondeur. Réciproquement, il semble que la profondeur de l'être intime soit comme une expansion à l'égard de soi-même.

Dès que l'on met le langage à sa place, à la pointe même de l'évolution humaine, il se révèle dans sa double efficacité ; il met en nous ses vertus de clarté et ses forces de rêve. Connaître vraiment les images du verbe, les images qui vivent sous nos pensées, dont vivent nos pensées, donnerait une promotion naturelle à nos pensées. Une philosophie qui s'occupe du destin humain doit donc non seulement avouer ses images, mais s'adapter à ses images, continuer le mouvement de ses images. Elle doit être franchement langage vivant. Elle doit franchement étudier l'*homme littéraire*, car l'homme littéraire est une somme de la méditation et de l'expression, une somme de la pensée et du rêve.

Dijon, 2 mai 1943.

[303]

L’air et les songes.
Essai sur l’imagination du mouvement

Index des noms cités

Retour à la table des matières

Albert-Lasard (M^me^ Lou), 44, 50.
Allendy (René), 28.
Amiel, 198.
Anderson (R. B.), 250, 251.
Annunzio (d'), 27, 36, 79, 104, 105, 197, 215, 226, 246, 262.
Arnyvelde, 228, 229.
Audard (Jean et Daisy), 96.
Audisio, 145, 174.

Baldwin (J. M.), 61.
Balzac, 23, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 75.
Barine (Arvède), 111.
Baudelaire, 13, 141, 145, 158, 222, 282, 283, 301.
Baudouin (Charles.), 129.
Béguin (Albert), 41, 42, 126.
Bergaigne, 212.
Bergson, 17, 19, 57, 289, 290.
Berthelot (René), 207.
Bescherelle, 202,
Bianquis (M^lle^ Geneviève), 199, 299.
Blake (William), 7, 8, 93-98, 108, 220, 257, 258, 260.
Blanchard (Maurice), 100.
Bœhme (Jacob), 138, 257, 284, 285, 299.
Boffito, 47.
Bonavia, 248.
Borel (Petrus). 100.
Boucher (Maurice), 210.
Bourges (Elémir), 139, 205, 206, 209, 210, 228, 258.
Bousquet (Joé), 17
Bréal, 224.
Brillat-Savarin, 31.
Brunschvicg, 59.
Buffon, 90.
Byron, 198.

Candolle (de), 254.
Caslant, 140.

Cazamian, 49, 56, 266.
Chapouthier, 13.
Charpentier (John), 190.
Chateaubriand, 41, 48, 240, 241.
Chevrillon (André), 63, 103, 265, 266.
Claudel, 107, 193, 197, 233, 235, 276, 292.
Coleridge, 190, 191.
Collin de Plancy, 263.
Condillac, 52.
Conrad (Joseph), 256.
Crevel, 135, 188.
Cyrano de Bergerac, 46, 123.

Damian, 47.
Dante, 51, 66, 67, 69, 70, 129
Decahors, 261.
Delamain, 81.
Delaporte (D.-V.), 87.
Desbordes-Valmore (Marcelline), 84.
Descartes, 59, 136, 226, 257.
Desoille, 24, 129-145, 165.
Diderot, 168.
Duhem (Jules), 39, 47, 87.
[304]
Eichendorff (von), 99, 101.
Ellis (Havelock), 31, 33, 37.
Eluard (Paul), 191, 193, 227.
Emmanuel (Pierre), 84.

Flaubert, 40.
Fondane, 11, 15.
Fort (Paul), 104.

Gadenne (Paul), 246, 253.
Gasquet (Joachim), 70, 235, 246.
Gassendi, 87.
Geber, 299.
Génin, 272.
Gide (André), 186, 201.
Goblet d'Alviella, 249, 250, 255.
Gœthe, 76, 197, 201, 220, 222.
Gomez de la Serna (Ramon), 19.
Griaule, 259.
Gubernatis (de), 98, 218, 232, 249, 252.
Guéguen (Pierre), 54, 266, 295.
Guérin (Maurice de), 207, 208, 209, 237, 238, 243, 244, 261.
Guillévic, 262.

Hauptmann 197, 216, 234, 264.
Hawthorne, 239.
Hearn (Lafcadio), 226.
Hoffmann, 24.
Hofmannsthal (Hugo von), 119, 145, 197, 198, 229, 292.
Hôlderlin, 199.
Howard, 220.
Hugo, 85, 89, 90, 194, 226, 259, 26o.
Huxley (Aldous), 46.

Jammes (Francis), 83, 199, 233, 293.
Janet (Pierre), 143.
Joubert, 7.
Jouffroy, 247.

Kann (Gustave), 227.
Kassner, 158.
Keats, 78, 281.
Kippenberg (Katharina), 271.
Kircher, 117.

La Fontaine, 252.
Laforgue (Jules), 139, 221, 225, 227, 228, 260.
Lamartine, 200.
Laprade, 238.
La Tour du Pin (Patrice de), 232.
Laufer, 48.
Lavaud (Guy), 136, 204.
Lawrence (D. H.), 239, 243, 255.
Lefébure (Francis), 270.
Lenau (N.), 222.
Lerberghe (Charles Van), 206.
Le Roy (Édouard), 19.
Leroy (Olivier), 21.
Lescure (Jean), 84, 96, 98.
Le Senne, 290.
London (Jack), 107, l08, 241.
Lucrèce, 214.

Maeterlinck, 89, 219.
Maistre (J. de), 32, 47.
Makhali-Phal, 144.
Malet (Léo), 40.
Mallarmé, l89, 190.
Masson-Oursel, 53.
Ménéchet, 263.
Meredith, 103, 106, 164.
Merejkowski, 67.
Meunier (Mario), 82.
Michelet (Jules), 37, 89, 99, 100, 102, 104.
Michelet (Victor-Emile), 68, 124.
Milosz (O. V. de L.), 25, 124, 125, 126, 141, 142, 146, 211, 225, 229, 288.
[305]
Milton, 41, 48, 109, 110.
Musset, 186.

Nerval (Gérard de), 69.
Nietzsche, 9, 13, 24, 25, 43, 125, 133, 145, 146-185, 235, 289, 2195.
Noailles (Comtesse de), 85, 158, 186, 187, 1189, 218.
Nodier, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 272, 274.
Novalis, 13, 126, 127, 128, 181, 199, 212, 218.

Paulhan (Jean), 145.
Piaget, 58.
Platon, 82.
Ploix (Charles), 248, 264.
Poe (Edgar), 13, 24, 112-123, 145, 261, 287
Pommier (Jean), 141.
Poucel (Victor), 104.
Proust, 141.

Quincey (Thomas de), 111, 112.
Quinet (Edgar), 75, 76, 223.

Rabbe, 245.
Rank (Otto), 109.
Read (Herbert), 109.
Reinach (Salomon), 40.
Renan, 244.
Renard (Jules), 100.
Ressé (Adolphe), 101.
Reul (Paul de), 59, 60.
Richter (Jean-Paul), 41, 45, 101, 240, 296.
Rilke, 12, 13, 23, 42, 44, 45, 50, 145, 161. 236, 237, 244, 245, 271, 285, 291.
Rimbaud, 13.
Rohault 87.

Rozanov, 95.
Ruch (Ricarda), 126.

Sainte-Beuve, 238.
Saint-Exupéry, 293.
Saintine, 251.
Saint-Martin (Louis-Claude de), 64, 65.
Saint-Pol Roux, 262, 263.
Saintyves, 29.
Sand (George), 54, 204, 205, 206, 215, 242.
Saurat (Denis), 32.
Schâffner, 77.
Scheffner 260.
Schelling, 126.
Schiller, 219.
Schopenhauer, (61, 169, 194, 201, 233.
Schuwer, 145.
Schwartz (F. L. W.), 215, 264, 265.
Sénancour (de), 261.
Sénéchal (Christian), 213, 214.
Servien (Pius), 25, 240, 241.
Shelley, 13, 23, 49-65, 75, 102, 103, 144, 145, 147, 167, 162, 183, 245, 265, 266, 268.
Spencer, 31.
Spenlé, 218.
Stilling, 139, 148.
Strindberg, 71, 242.
Suarès (André), 231.
Supervielle, 106, 213, 214, 215, 217, 218, 219.
Swedenborg, 71.
Swinburne, 24.

Tardieu (Jean), 85.
Terrien de la Couperie, 255.
Tertullien, 287, 288.
Tharaud, 81.
Tieck (Ludwig), 212.
Toussenel, 81, 82, 93, 86, 89, 90, 100, 102.
Tzara (Tristan), 101.

Ubac (Raoul), 16.

Valéry, 10, 188, 202, 216, 248, 275, 279.
Verhaeren, 245, 267, 269, 275.
[306]
Verlaine, 188, 268.
Vico, 48.
Viellé-Griffin, 268.
Vigneul de Marville, 87.
Villette (M^lle^ Jeanne), 91, 92.
Villey, 268.
Villiers-de-l'Isle-Adam, 170.
Vinci (Léonard de), 67, 104, 176
Virgile, 40, 252.
Vivien (Renée), 266.

Wallon (Henri), 107.
Whitehead, 59.
Whitman (Walt), 256.
Wolff (Lucien), 103, 106.

Zola, 189, 290.