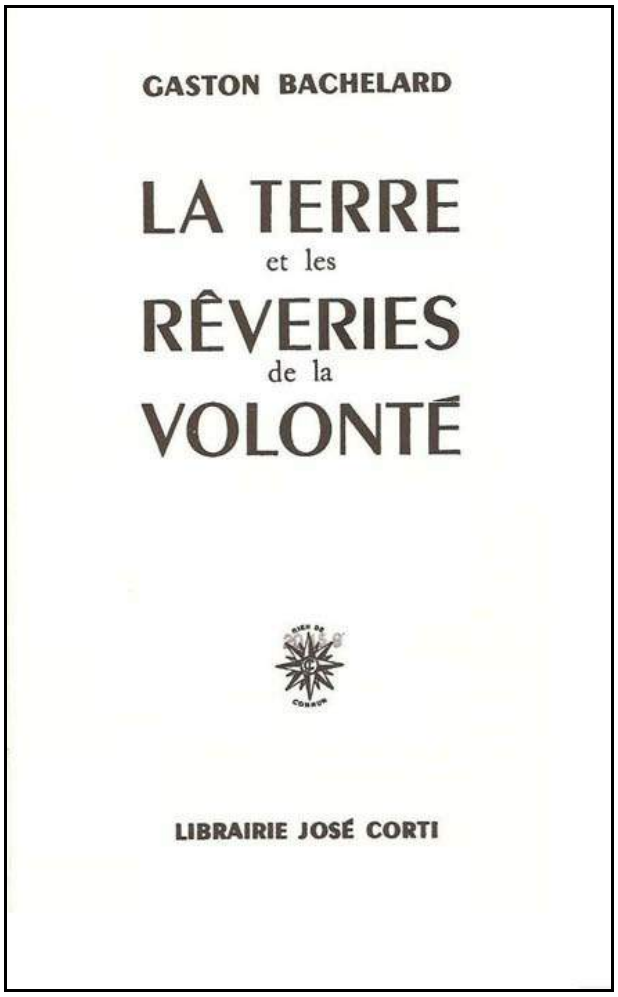
Gaston Bachelard (1948)

LA TERRE ET LES RÊVERIES DE LA VOLONTÉ



Paris : Librairie José Corti, 1948, 5e impression, 409 pp.

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.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

À la Librairie José Corti

Lautréamont,
L'Eau et les Rêves.
L'Air et let Songes.
La Terre et les Rêveries du Repos.

AUX PRESSES UNIVERSITAIRES

Le Nouvel Esprit scientifique.
L'Expérience de l'Espace dans la Physique contemporaine.
La Philosophie du Non.
Le Rationalisme appliqué.
La Dialectique de la Durée.
L'Activité rationaliste dans la Physique contemporaine.
Le Matérialisme rationnel.
La Poétique de l'espace.

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.

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).

[409]

Table des matières

Préface pour deux livres — L'imagination matérielle et l'imagination parlée. [1]

PREMIÈRE PARTIE

Chapitre I. La dialectique de l'énergétisme imaginaire. Le monde résistant. [17]
Chapitre II. La volonté incisive et les matières dures. Le caractère agressif des outils. [36]
Chapitre III. Les métaphores de la dureté. [63]
Chapitre IV. La pâte. [74]
Chapitre V. Les matières de la mollesse. La valorisation de la boue. [105]
Chapitre VI. Le lyrisme dynamique du forgeron. [134]

DEUXIÈME PARTIE

Chapitre VII. Le rocher. [133]
Chapitre VIII. La rêverie pétrifiante. [205]
Chapitre IX. Le métallisme et le minéralisme. [233]
Chapitre X. Les cristaux. La rêverie cristalline. [289]
Chapitre XI. La rosée et la perle. [325]

TROISIÈME PARTIE

Chapitre XII. La psychologie de la pesanteur. [341]

Index des noms cités [403]

[1]

La terre et les rêveries de la volonté

Préface pour deux livres

L’IMAGINATION MATÉRIELLE ET L’IMAGINATION PARLÉE

« Tout symbole a une chair,
tout songe une réalité. »
(O. MILOSZ, L’Amoureuse Initiation, p. 81.)

I

Retour à la table des matières

Voici, en deux livres, le quatrième ouvrage que nous consacrons à l’imagination de la matière, à l’imagination des quatre éléments matériels que la philosophie et les sciences antiques continuées par l’alchimie ont placés à la base de toutes choses. Tour à tour, dans nos livres antérieurs, nous avons essayé de classer et d’approfondir les images du *feu*, de *l’eau*, de *l’air*. Restait la tâche d’étudier les images de la *terre*.

Ces images de la matière *terrestre*, elles s'offrent à nous en abondance dans un monde de métal et de pierre, de bois et de gommes ; elles sont stables et tranquilles ; nous les avons sous les yeux ; nous les sentons dans notre main, elles éveillent en nous des joies musculaires dès que nous prenons le goût de les travailler. Il semble donc que soit facile la [2] tâche qui nous reste à faire pour illustrer, par des images, la philosophie des quatre éléments. Il semble que nous puissions, en passant des expériences positives aux expériences esthétiques, montrer en mille exemples l'intérêt passionné de la rêverie pour de *beaux solides* qui « posent » sans fin devant nos yeux, pour de *belles matières* qui obéissent fidèlement à l'effort créateur de nos doigts. Et cependant, avec les images matérialisées de l'imagination « terrestres » commencent, pour nos thèses de l'imagination matérielle et de l'imagination dynamique, des difficultés et des paradoxes sans nombre.

En effet, devant les spectacles du feu, de l'eau, du ciel 1a rêverie qui *cherche* la substance sous des aspects éphémères n'était en aucune manière bloquée par la réalité. Nous étions vraiment devant un problème de *l'imagination ;* il s'agissait précisément de *rêver* à une substance profonde pour le feu si vivant et si coloré ; il s'agissait d'immobiliser, devant une eau fuyante, la substance de cette fluidité ; enfin il fallait, devant tous les conseils de légèreté que nous donnent les brises et les vols, imaginer en nous la substance même de cette légèreté, la substance même de la liberté aérienne. Bref, des matières sans doute réelles, mais inconsistantes et mobiles, demandaient à être imaginées en profondeur, dans une intimité de la substance et de la force. Mais avec la substance de la terre, la matière apporte tant d'expériences positives, la forme est si éclatante, si évidente, si réelle, qu'on ne voit guère comment on peut donner corps à des rêveries touchant l'intimité de la matière. Comme le dit Baudelaire : « Plus la matière est, en apparence, positive et solide, et plus la besogne de l'imagination est subtile et laborieuse [1]. »

[3]

En somme, avec l'imagination de la matière *terrestre*, notre long débat sur la fonction de l'image se ranime et cette fois notre adversai-

---

1 Baudelaire, Curiosités esthétiques, p. 317.

re a des arguments innombrables, sa thèse semble imbattable : pour le philosophe réaliste comme pour le commun des psychologues, c'est la *perception* des images qui détermine les processus de l'imagination. Pour eux, on voit les choses d'abord, on les imagine ensuite ; on combine, par l'imagination, des fragments du réel perçu, des souvenirs du réel vécu, mais on ne saurait atteindre le règne d'une imagination foncièrement créatrice. Pour richement combiner, il faut avoir beaucoup vu. Le conseil de *bien voir,* qui fait le fond de la culture réaliste, domine sans peine notre paradoxal conseil de *bien rêver,* de rêver en restant fidèle à l'onirisme des archétypes qui sont enracinés dans l'inconscient humain.

Nous allons cependant occuper le présent ouvrage à réfuter cette doctrine nette et claire et à essayer, sur le terrain qui nous est le plus défavorable, d'établir une thèse qui affirme le caractère primitif, le caractère psychiquement fondamental de l'imagination créatrice. Autrement dit, pour nous, l'image perçue et l'image créée sont deux instances psychiques très différentes et il faudrait un mot spécial pour désigner *l'image imaginée.* Tout ce qu'on dit dans les manuels sur l'imagination reproductrice doit être mis au compte de la perception et de la mémoire. L'imagination créatrice a de tout autres fonctions que celles de l'imagination reproductrice. À elle appartient cette *fonction de l'irréel* qui est psychiquement aussi utile que *la fonction du réel* si souvent évoquée par les psychologues pour caractériser l'adaptation d'un esprit à une réalité estampillée par les valeurs sociales. Précisément cette fonction de l'irréel retrouvera des valeurs de solitude. La commune rêverie en est un des aspects [4] les plus simples. Mais on aura bien d'autres exemples de son activité si l'on veut bien suivre l'imagination imaginante dans sa recherche d'images imaginées.

Comme la rêverie est toujours considérée sous l'aspect d'une détente, on méconnaît ces rêves d'action précise que nous désignerons comme *des rêveries de la volonté.* Et puis, quand le réel est là, dans toute sa force, dans toute sa matière terrestre, on peut croire facilement que *la fonction du réel* écarte *la fonction de l'irréel.* On oublie alors les pulsions inconscientes, les forces oniriques qui s'épanchent sans cesse dans la vie consciente. Il nous faudra donc redoubler d'attention si nous voulons découvrir l'activité prospective des images, si nous voulons placer l'image en avant même de la perception, comme une aventure de la perception.

II

Pour nous, le débat que nous voulons engager sur la primitivité de l'image est tout de suite décisif car nous attachons la vie propre des images aux archétypes dont la psychanalyse a montré l'activité. Les images imaginées sont des sublimations des archétypes plutôt que des reproductions de la réalité. Et comme la sublimation est le dynamisme le plus normal du psychisme, nous pourrons montrer que les images sortent du propre fonds humain. Nous dirons donc avec Novalis [2] : « De l'imagination productrice doivent être déduites toutes les facultés, toutes les activités du monde intérieur et du monde [5] extérieur [3]. Comment mieux dire que l'image a une double réalité : une réalité psychique et une réalité physique. C'est par l'image que l'être imaginant et l'être imaginé sont au plus proche. Le psychisme humain se formule primitivement en images. En citant cette pensée de Novalis, pensée qui est une dominante de *l'idéalisme magique*, Spenlé rappelle [4] que Novalis souhaitait que Fichte eût fondé une « Fantastique transcendantale ». Alors l'imagination aurait sa métaphysique.

Nous ne prendrons pas les choses de si haut et il nous suffira de trouver dans les images les éléments d'un métapsychisme. C'est à quoi tendent, nous semble-t-il, les beaux travaux de C. G. Jung qui découvre, par exemple, dans les images de l'alchimie l'action des archétypes de l'inconscient. Dans ce domaine, nous aurons de nombreux exemples d'images qui deviennent des idées. Nous pourrons donc examiner toute la région psychique intermédiaire entre les pulsions inconscientes et les premières images qui affleurent dans la conscience. Nous verrons alors que le processus de sublimation ren-

---

2 Noalis, *Schriften*, II, p. 365.

3 Cf. Henry Vaughan, *Hermetical Work*, éd. 1914, t. II, p. 574 : " Imagination is a star excited in the firmament of man by some externall Object. "

4 Spenlé, *Thèse*, p. 147.

contrée par la psychanalyse est un processus psychique fondamental. Par la sublimation se développent les valeurs esthétiques qui nous apparaîtront comme des valeurs indispensables pour l'activité psychique normale.

III

Mais puisque nous sommes en train de limiter notre sujet, disons pourquoi, dans nos livres sur [6] l'imagination, nous nous bornons à considérer l'imagination littéraire.

Il y a d'abord à cela une raison de compétence. Nous n'en ambitionnons qu'une : la compétence de lecture. Nous ne sommes qu'un lecteur, qu'un liseur. Et nous passons des heures, des jours à lire d'une lente lecture les livres *ligne par ligne*, en résistant de notre mieux à l'entraînement des histoires (c'est-à-dire à la partie clairement consciente des livres) pour être bien sûr de séjourner dans les images nouvelles, dans les images qui renouvellent les archétypes inconscients.

Car cette *nouveauté* est évidemment le signe de la puissance créatrice de l'imagination. Une image littéraire imitée perd sa vertu d'animation. La littérature doit surprendre. Certes, les images littéraires peuvent exploiter des images fondamentales — et notre travail général consiste à classer ces images fondamentales — mais chacune des images qui viennent sous la plume d'un écrivain doit avoir sa différentielle de nouveauté. Une image littéraire dit ce qui ne sera jamais imaginé deux fois. On peut avoir quelque mérite à recopier un tableau. On n'en a aucun à répéter une image littéraire.

Réanimer un langage en créant de nouvelles images, voilà la fonction de la littérature et de la poésie. Jacobi a écrit : « Philosopher, ce n'est jamais que découvrir les origines du langage », et Unamuno désigne explicitement l'action d'un métapsychisme à l'origine du langage : « Quelle surabondance de philosophie inconsciente dans les replis du langage ! L'avenir cherchera le rajeunissement de la métaphysique

dans la métalinguistique, qui est une véritable métalogique [5]. » Or, toute nouvelle image littéraire est un texte original du langage. Pour en sentir l'action, [7] il n'est pas nécessaire d'avoir les connaissances d'un linguiste. L'image littéraire nous donne l'expérience d'une création de langage. Si l'on examine une image littéraire avec une *conscience de langage,* on en reçoit un dynamisme psychique nouveau. Nous avons donc cru avoir la possibilité, dans le simple examen des images littéraires, de découvrir une action éminente de l'imagination.

Or, nous sommes dans un siècle de l'image. Pour le bien comme pour le mal, nous subissons plus que jamais l'action de l'image. Et si l'on veut bien considérer l'image dans son effort littéraire, dans son effort pour mettre au premier plan les exploits linguistiques de l'expression, on appréciera peut-être mieux cette fougue littéraire qui caractérise les temps modernes. Il semble qu'il y ait déjà des zones où la littérature se révèle comme une *explosion du langage.* Les chimistes prévoient une explosion quand la probabilité de ramification devient plus grande que la probabilité de terminaison. Or, dans la fougue et la rutilance des images littéraires, les ramifications se multiplient ; les mots ne sont plus de simples termes. Ils ne terminent pas des pensées ; ils ont l'avenir de l'image. La poésie fait ramifier le sens du mot en l'entourant d'une atmosphère d'images. On a montré que la plupart des rimes de Victor Hugo suscitaient des images ; entre deux mots qui riment joue une sorte d'obligation de métaphore : ainsi les images s'associent par la seule grâce de la sonorité des mots. Dans une poésie plus libérée, comme le surréalisme, le langage est en pleine ramification. Alors le poème est une grappe d'images.

Mais nous aurons l'occasion de donner dans cet ouvrage de nombreux exemples d'images qui lancent l'esprit en plusieurs directions, qui groupent des éléments inconscients divers, qui réalisent des [8] superpositions de sens de manière que l'imagination littéraire ait aussi ses « sous-entendus ». Ce que nous voulions indiquer, dans ces vues préliminaires, c'est que l'expression littéraire a une vie autonome et que l'imagination littéraire n'est pas une imagination de seconde position, venant après des images visuelles enregistrées par la perception.

---

5 Unamuno, *L'Essence de* l'Espagne, trad., p. 96.

Ce fut donc pour nous une tâche précise que de limiter nos travaux sur l'imagination de manière à ne considérer que l'imagination littéraire.

Au surplus, quand nous pourrons aller au bout de notre paradoxe, nous reconnaîtrons que le langage est au poste de commande de l'imagination. Nous ferons une large part, surtout dans notre premier ouvrage, au *travail parlé.* Nous examinerons les images du travail, les rêveries de la volonté humaine, l'onirisme qui accompagne les tâches matérielles. Nous montrerons que le langage poétique quand il traduit les images matérielles est une véritable incantation d'énergie.

Il n'entre naturellement pas dans nos projets d'isoler les facultés psychiques. Nous ferons, au contraire, constater que l'imagination et la volonté, qui pourraient, dans une vue élémentaire, passer pour antithétiques, sont, au fond, étroitement solidaires. On ne veut bien que ce qu'on imagine richement, ce qu'on couvre de beautés projetées. Ainsi le travail énergique des dures matières et des pâtes malaxées patiemment s'anime par des beautés *promises.* On voit apparaître un pancalisme actif, un pancalisme qui doit promettre, qui doit projeter le beau au-delà de l'utile, donc un pancalisme qui doit *parler.*

Il y a une très grande différence entre une image littéraire, qui décrit une, beauté déjà réalisée, une beauté qui a trouvé sa pleine forme et une image littéraire qui travaille dans le mystère de la matière et qui veut plus suggérer que décrire. Aussi notre position [9] particulière, malgré ses limitations, offre-t-elle bien des avantages. Nous laissons donc à d'autres le soin d'étudier la beauté des formes ; nous voulons consacrer nos efforts à déterminer la beauté intime des matières ; leur masse d'attraits cachés, tout cet espace affectif concentré à l'intérieur des choses. Autant de prétentions qui ne peuvent valoir que comme des actes du langage, en mettant en œuvre des *convictions poétiques.* Tels seront donc, pour nous, les objets : des centres de poèmes. Telle sera donc pour nous la matière : l'intimité de l'énergie du travailleur. Les objets de la terre nous rendent l'écho de notre promesse d'énergie. Le travail de la matière, dès que nous lui rendons tout son onirisme, éveille en nous un narcissisme de notre courage.

Mais nous n'avons voulu dans cette préface que préciser philosophiquement notre sujet et qu'inscrire nos deux nouveaux livres dans la suite des *Essais* que nous avons publiés depuis plusieurs années sur l'imagination de la matière. Essais qui devraient constituer peu à peu

les éléments d'une philosophie de l'image littéraire. De telles entreprises ne peuvent guère se juger que dans le détail des arguments et dans l'abondance des points de vue. Nous allons donc indiquer brièvement les divers chapitres des deux nouveaux Essais en essayant d'en montrer la liaison.

IV

Nous nous sommes décidé à diviser notre enquête en deux livres, parce que dans le développement de cette enquête nous avons reconnu la trace assez nette des deux mouvements si nettement distingués par la psychanalyse : l'extraversion et l'introversion, de sorte que dans le premier livre l'imagination apparaît [10] plutôt comme extravertie et dans le second comme introvertie. Dans le premier ouvrage on suivra surtout les rêveries actives qui nous invitent à agir sur la matière. Dans le second, la rêverie coulera le long d'une pente plus commune ; elle suivra cette *involution* qui nous ramène aux premiers refuges, qui valorise toutes les images de l'intimité. En gros nous aurons donc le diptyque du travail et du repos.

Mais à peine a-t-on fait une distinction aussi tranchée qu'il faut se souvenir que les rêveries d'introversion et les rêveries d'extraversion sont rarement isolées. Finalement toutes les images se développent entre les deux pôles, elles vivent dialectiquement des séductions de l'univers et des certitudes de l'intimité.

Nous ferions donc une œuvre factice si nous ne donnions pas aux images leur double mouvement d'extraversion et d'introversion, si nous n'en dégagions pas l'ambivalence. Chaque image, dans quelque partie qu'en soit l'étude, devra donc recevoir toutes ses valeurs. Les images les plus belles sont souvent des foyers d'ambivalence.

V

Voyons alors la suite des études réunies sous le titre : Les rêveries de la volonté.

Dans un premier chapitre, nous avons voulu présenter, d'une manière sans doute un peu trop systématique, la dialectique du *dur* et du *mou*, dialectique qui commande toutes les images de la matière terrestre. La *terre*, en effet, à la différence des trois autres éléments, a comme premier caractère une *résistance*. Les autres éléments peuvent bien être *hostiles*, mais ils ne sont pas *toujours* hostiles. Pour [11] les connaître entièrement, il faut les rêver dans une ambivalence de douceur et de méchanceté. La résistance de la matière terrestre, au contraire, est immédiate et constante. Elle est tout de suite le partenaire objectif et franc de notre volonté. Rien de plus clair, pour classer les volontés, que les matières travaillées de main d'homme. Nous avons donc essayé de caractériser, au seuil de notre étude, *le monde résistant.*

Des quatre chapitres suivants, deux sont consacrés au travail et aux images des matières dures, deux aux images de la pâte et aux matières de la mollesse. Nous avons longtemps hésité sur l'ordre à donner à ces deux paires de chapitres. L'imagination de la matière incline à voir dans la pâte la matière primitive, la *prima materies*. Et dès qu'on évoque une primitivité, on ouvre au rêve d'innombrables avenues. Par exemple, Fabre d'Olivet écrit : « La lettre M, placée au commencement des mots, peint tout ce qui est local et plastique [6]. » La Main, la Matière, la Mère, la Mer auraient ainsi l'initiale de la plasticité : Nous n'avons pas voulu suivre tout de suite de telles rêveries de primitivité

---

6 G. Fabre d'Olivet, *La Langue hébraïque restituée*, Paris, 1932, t.II, p. 75. Un autre archéologue de l'alphabet dit que la lettre M représente les vagues de la mer. De cette opinion à celle de Fabre d'Olivet, on voit la dualité d'une imagination de la forme et d'une imagination de la matière.

et nous avons d'abord envisagé l'imagination de l'énergie, imagination qui se forme plus naturellement dans les combats du travail contre la matière dure. En abordant tout de suite la dialectique Imagination et Volonté nous préparons les possibilités d'une synthèse pour l'imagination des matières et de l'imagination des forces. Nous nous sommes donc décidé à commencer par les images de la dureté. D'ailleurs, [12] s'il fallait tout dire sur un choix bien arrêté entre les images du *mou* et celles du *dur,* on ferait trop de confidences sur sa vie intime.

Entre les deux pôles de l'imagination des matières dures et des matières molles, une synthèse s'offrait à nous avec la *matière forgée.* Nous avions là l'occasion de montrer les valeurs dynamiques d'un *métier complet* du point de vue de l'imagination matérielle, puisqu'il utilise les quatre éléments, d'un métier héroïque qui donne à l'homme les puissances d'un démiurge. Nous avons consacré un long chapitre aux images de la forge ; elles commandent un dynamisme masculin qui marque profondément l'inconscient. Ce chapitre sert de conclusion à la première partie du livre où sont étroitement réunis les caractères de l'imagination de la matière et ceux de l'imagination des forces.

La deuxième partie du premier livre envisage des images où l'être qui imagine s'engage moins. À propos de certaines images littéraires du Rocher et de la Pétrification traitées dans les chapitres VII et VIII, on pourrait même noter un refus de participation : les *formes* du rocher s'imaginent à distance, en prenant du recul. Mais le rêve des matières ne se contente pas de contemplation lointaine. Les rêves de pierre cherchent des forces intimes. Le rêveur s'empare de ces forces, et quand il en est maître il sent s'animer en lui une rêverie de la volonté de puissance que nous avons présentée comme un véritable complexe de Méduse.

De ces rêves de pierre toujours un peu massifs, toujours plus ou moins liés aux formes extérieures nous sommes passé à l'examen des images du métallisme. Nous avons montré que les intuitions vitalistes qui jouèrent un si grand rôle dans l'alchimie sont normalement actives

dans l'imagination [13] humaine et qu'on en trouve l'effet dans de nombreuses images littéraires relatives aux minéraux.

Nous avons fait la même démonstration, dans deux petits chapitres, pour le rêve des substances cristallines et pour les images de la perle. Il n'est pas difficile, dans les rêveries touchant ces matières, de montrer la valorisation imaginaire des pierres précieuses. La polyvalence de la valeur est ici sans borne. Le bijou est une monstruosité psychologique de la valorisation. Nous nous sommes borné à en dégager les valeurs imaginaires formées par l'imagination matérielle.

La troisième partie du premier livre ne comporte qu'un chapitre. Nous y traitons d'une psychologie de la pesanteur. C'est un problème qui doit être traité deux fois : une première fois, en psychologie aérienne, comme thème de vol, une seconde fois, en psychologie terrestre, comme thème de chute. Mais ces deux thèmes, si contraires logiquement, sont liés dans les images et de même que nous avions parlé de la chute dans notre livre *L'Air et les Songes*, il nous faudra, dans le présent livre, consacré aux images dynamiques de l'imagination terrestre, parler des forces de redressement.

De toute manière, un essai sur l'imagination des forces trouve sa conclusion normale dans une image des luttes de l'homme contre la pesanteur, dans l'activité d'un complexe que nous avons nommé le complexe d'Atlas.

VI

Le deuxième volume, qui doit achever nos études sur l'imagination de la terre, a pour titre : *La Terre et les Rêveries du Repos,* et pour sous-titre : *Essai sur les Images de l'Intimité.*

[14]

Dans le premier chapitre nous avons réuni et classé les images, toujours renouvelées, que nous voulons nous faire de l'intérieur des choses. L'imagination est, dans ces images, tout entière à sa tâche de dépassement. Elle veut voir l'invisible, palper le grain des substances. Elle valorise des extraits, des teintures. Elle va au *fond* des choses, comme si elle devait trouver là, dans une image finale, le repos d'imaginer.

Nous avons cru utile de faire ensuite quelques remarques sur *l'intimité querellée.* Le deuxième chapitre se présente donc comme une dialectique du premier. Sous une surface tranquille, on s'étonne souvent de trouver une matière agitée. Le repos et l'agitation ont ainsi leurs images bien souvent juxtaposées.

C'est sur une semblable dialectique que nous avons développé le troisième chapitre sur l'imagination des qualités substantielles. Cette imagination des qualités nous paraît inséparable d'une véritable tonalisation du sujet imaginant. Nous rejoignons ainsi bien des thèmes déjà rencontrés dans les rêveries de la volonté. En somme, dans l'imagination des qualités, le sujet *veut* saisir, avec des prétentions de gourmet, le fond des substances, et en même temps il vit dans la dialectique des nuances.

Dans une deuxième partie, nous avons étudié, en trois chapitres, les grandes images du refuge : la maison, le ventre, la grotte. Nous avons trouvé une occasion pour présenter, sous une forme simple, la loi de l'isomorphie des images de la profondeur. Un psychanalyste n'aura pas de peine à prouver que cette isomorphie provient d'une même tendance inconsciente : le retour à la mère. Mais un tel diagnostic fait tort à la valeur propre des images. Il nous a semblé qu'il y avait lieu d'étudier séparément [15] les trois itinéraires de ce retour à la mère. Ce n'est pas en réduisant le psychisme à ses tendances profondes qu'on expliquera son développement dans des images multiples, surabondantes, toujours renouvelées.

Aussitôt traitées les images littéraires de la grotte, nous avons examiné une couche inconsciente plus profonde, moins imagée. Sous le titre *Le Labyrinthe*, nous avons suivi des rêves plus troublés, plus tortueux, moins tranquilles qui dialectisent le rêve des refuges plus spacieux. Par bien des côtés les rêves de la grotte et les rêves de laby-

rinthe sont contraires. La grotte est un repos. Le labyrinthe remet le rêveur en mouvement.

Dans une troisième et dernière partie, nous avons groupé trois petites études qui apportent trois exemples de ce que pourrait être une encyclopédie des images. Les deux premières études sur *le serpent* et sur *la racine* peuvent d'ailleurs être associées au dynamisme du cauchemar labyrinthique. Avec le serpent — labyrinthe animal, avec la racine, — labyrinthe végétal, nous avons retrouvé toutes les images dynamiques du mouvement tordu. La solidarité de ces études de deux êtres *terrestres* avec les études développées dans *La Terre et les Rêveries de la Volonté* est dès lors manifeste.

Le dernier chapitre sur *Le Vin et la Vigne des Alchimistes* tend à montrer ce qu'est une rêverie concrète, une rêverie qui concrétise les valeurs les plus diverses. La rêverie des essences pourrait naturellement fournir le thème de nombreuses monographies. En présentant l'ébauche d'une telle monographie, nous avons voulu prouver que l'imagination n'est pas nécessairement une activité vagabonde, mais qu'elle trouvait au contraire toute sa force quand elle se concentrait sur une image privilégiée.

[16]

VII

Avant d'en finir avec ces observations générales, expliquons-nous sur une omission qui nous sera sans doute reprochée. Nous n'avons pas collectionné dans un livre sur la terre les images de labourage. Ce n'est pas faute assurément d'un attachement à la terre. Bien au contraire, il nous a semblé que ce serait trahir le verger et le jardin que d'en parler dans un court chapitre. Il faudra tout un livre pour exposer l'agriculture imaginaire, les joies de la bêche et du râteau. D'ailleurs la poésie stéréotypée de la charrue masque tant de valeurs qu'une psy-

chanalyse serait nécessaire pour débarrasser la littérature de ses faux laboureurs.

Mais dans le détail même de nos études, nous avons encore à nous excuser de certaines insuffisances de l'analyse. En effet, nous n'avons pas cru devoir morceler certains de nos documents littéraires. Quand il nous a semblé qu'une image se développait sur plusieurs registres, nous en avons groupé les caractères, malgré le risque de perdre l'homogénéité des chapitres. L'image, en effet, ne doit pas être étudiée en morceaux. Elle est précisément un thème de totalité. Elle appelle à la convergence les impressions les plus diverses, les impressions qui viennent de plusieurs sens. C'est à cette condition que l'image prend des valeurs de sincérité et qu'elle entraîne l'être tout entier. Nous espérons que le lecteur pardonnera les digressions et les longueurs — voire les répétitions — qu'entraîne ce souci de laisser aux images leur vie à la fois multiple et profonde.

[17]

La terre et les rêveries de la volonté

PREMIÈRE PARTIE

Retour à la table des matières

[17]

La terre et les rêveries de la volonté

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

LA DIALECTIQUE DE L'ÉNERGÉTISME IMAGINAIRE. LE MONDE RÉSISTANT

... L'hostilité
nous est plus proche que tout.
(RILKE, Elégies de Duino, IV.)

« Le travail manuel est l'étude du monde extérieur. »
(EMERSON.)

I

Retour à la table des matières

La dialectique du *dur* et du *mou* commande toutes les images que nous nous faisons de la matière intime des choses. Cette dialectique *anime* — car elle n'a son véritable sens que dans une *animation* — toutes les images par lesquelles nous participons activement, ardemment, à l'intimité des substances. *Dur* et *mou* sont les premiers qualificatifs que reçoit la *résistance* de la matière, la première *existence dynamique du monde résistant.* Dans la connaissance dynamique de la matière — et corrélativement dans les connaissances des valeurs dynamiques de notre être — rien n'est clair si nous ne posons pas

d'abord les deux termes *dur* et *mou.* Viennent ensuite des expériences plus riches, plus fines, un immense domaine [18] d'expériences intermédiaires. Mais dans l'ordre de la matière, le *oui* et le *non* se disent *mou* et *dur*. Pas d'images de la matière sans cette dialectique d'invitation et d'exclusion, dialectique que l'imagination *transposera* en d'innombrables métaphores, dialectique qui s'inversera parfois sous l'action de curieuses ambivalences jusqu'à définir, par exemple, une hostilité hypocrite de la mollesse ou une invite agaçante de la dureté. Mais les bases de l'imagination matérielle résident dans les images primitives de la dureté et de la mollesse. Ces images sont si vraiment élémentaires qu'on pourra toujours les retrouver malgré toutes les transpositions, en dépit de toute inversion, au fond de toutes les métaphores.

Et maintenant, s'il est vrai, comme nous en donnerons bien des preuves, que *l'imagination de la résistance* que nous attribuons aux choses donne la première coordination aux violences que notre volonté exerce *contre* les choses, il devient évident que c'est dans le travail excité si différemment par les matières dures et par les matières molles que nous prenons conscience de nos propres puissances dynamiques, de leurs variétés, de leurs contradictions. Par le *dur* et par le *mou* nous apprenons la pluralité des devenirs, recevant des gages bien différents de l'efficacité du temps. La dureté et la mollesse des choses nous engagent — de force — dans des types de vie dynamique bien différents. Le monde résistant nous promeut hors de l'être statique, hors de l'être. Et les mystères de l'énergie commencent. Nous sommes dès lors des êtres *réveillés.* Le marteau ou la truelle en main, nous ne sommes plus seuls, nous avons un adversaire, nous avons quelque chose à faire. Si peu que ce soit, nous avons, de ce fait, un destin cosmique. « La brique et le mortier, dit Melville [7], [19] recèlent des secrets plus profonds que la forêt et la montagne, douce Isabelle. » Tous ces objets *résistants* portent la marque des ambivalences de l'aide et de l'obstacle. Ils sont des êtres à maîtriser. Ils nous donnent l'être de notre maîtrise, l'être de notre énergie.

---

[7] H. Melville, *Pierre*, trad., p. 261.

II

Les psychanalystes nous feront tout de suite une objection : ils nous diront que les vrais adversaires sont *humains*, que l'enfant rencontre les premières *interdictions* dans la famille, et qu'en général les *résistances* qui briment le psychisme sont sociales. Mais se borner, comme le fait souvent la psychanalyse, à la traduction humaine des symboles, c'est oublier toute une sphère d'examen — l'autonomie du symbolisme — sur laquelle nous voulons précisément attirer l'attention. Si dans le monde des symboles, la résistance est humaine, dans le monde de l'énergie la résistance est matérielle. La psychanalyse, pas plus que la psychologie, n'a su trouver de bons moyens pour estimer les forces. Elle manque de ce dynamomètre psychique que représente le travail effectif de la matière. Elle est, comme la psychologie descriptive, réduite à une sorte de topologie psychique : elle détermine des niveaux, des couches, des associations, des complexes, des symboles. Elle apprécie sans doute, par leurs résultats, les pulsions dominantes. Mais elle n'a pas apprêté les moyens d'une véritable *dynamologie psychique*, d'une dynamologie détaillée qui entre dans l'individualité des images. Autrement dit, la psychanalyse se contente de définir les images par leur symbolisme. À peine décelée une [20] image impulsionnelle, à peine mis à jour un souvenir traumatisant, la psychanalyse pose le problème de l'interprétation *sociale.* Elle oublie tout un domaine de recherches : le domaine même de l'imagination. Or, le psychisme est animé d'une véritable *faim d'images.* Il veut des images. En somme, sous l'image, la psychanalyse cherche la réalité ; elle oublie la recherche inverse : sur la réalité chercher la positivité de l'image. C'est dans cette recherche qu'on décèle cette énergie d'image qui est la marque même du psychisme actif.

Trop souvent pour le psychanalyste la fabulation est considérée comme cachant quelque chose. Elle est une couverture. C'est donc une fonction secondaire. Or, dès que la main prend part à la fabulation, dès que des énergies réelles sont engagées dans une œuvre, dès

que l'imagination actualise ses images, le centre de l'être perd sa substance de malheur. L'action est aussitôt le néant du malheur. Le problème qui se pose est alors le maintien d'un état dynamique, la restitution des volontés dynamiques dans une rythmanalyse d'offensivité et de maîtrise. L'image est toujours une promotion de l'être. Imagination et excitation sont liées. Sans doute — hélas ! — il y a des excitations sans image, mais — tout de même — il n'y a pas d'images sans excitation.

Essayons donc de caractériser rapidement, avant d'en développer longuement l'étude, l'imagination de la résistance, la substantialité imaginaire du *contre.*

III

Que serait une résistance si elle n'avait une persistance, une profondeur substantielle, la profondeur même de la matière ? Les psychologues peuvent [21] bien répéter que l'enfant soudainement courroucé frappe la table contre laquelle il vient de se heurter[8]. Ce *geste,* cette colère éphémère, délivre trop vite l'agressivité pour que nous y trouvions les vraies images de l'imagination agressive. Nous verrons par la suite les trouvailles imaginaires de la colère discursive, de la colère qui anime le travailleur contre la matière toujours rebelle, primitivement rebelle. Mais, dès à présent, on doit comprendre que l'imagination active ne commence pas comme une simple réaction, comme un réflexe. Il faut à l'imagination un animisme dialectique, vécu en retrouvant dans l'objet des réponses à des violences intentionnelles, en donnant au travailleur l'initiative de la provocation. L'imagination matérielle et dynamique nous fait vivre une adversité provoquée, une psychologie du *contre* qui ne se contente pas du coup,

8 Est-ce vraiment une expérience si naturelle ? Que de parents qui enseignent eux-mêmes cette puérile vengeance à leurs enfonçons !

du choc, mais qui se promet la domination sur l'intimité même de la matière. Ainsi la dureté rêvée est une dureté sans cesse attaquée et une dureté qui renouvelle sans cesse ses excitations. Prendre la dureté comme le simple motif d'une exclusion, dans son premier *non,* c'est la rêver dans sa forme extérieure, dans sa forme intangible. Pour un rêveur de la dureté intime, le granit est un type de provocation, sa dureté fait offense, une offense qu'on ne vengera pas sans armes, sans outils, sans les moyens de la ruse humaine. On ne traite pas le granit avec une colère d'enfant. Il faudra le rayer ou le polir, nouvelle dialectique où la dynamologie du *contre* trouvera l'occasion de multiples nuances. Dès qu'on rêve en travaillant, dès qu'on vit une rêverie de la volonté, le temps prend une *réalité matérielle.* [22] Il y a un *temps du granit* comme dans la philosophie hégélienne de la Nature il y a un « pyrochronos », un temps du feu. Ce temps de la dureté des pierres, ce *lithochronos* ne peut se définir que comme le temps actif d'un travail, un temps qui se dialectise dans l'effort du travailleur et dans la résistance de la pierre, il apparaît comme une sorte de rythme naturel, de rythme bien conditionné. Et c'est par ce rythme que le travail reçoit à la fois son efficacité objective et sa tonicité subjective. La temporalité du *contre* reçoit ici d'éminentes inscriptions. La *conscience du travail* s'y précise à la fois dans les muscles et les articulations du travailleur et dans les progrès réguliers de la lâche. Ainsi la lutte du travail est la plus *serrée* des luttes ; la durée du geste travailleur est la plus pleine des durées, celle où l'impulsion vise le plus exactement et le plus concrètement son but. Celle aussi qui a la plus grande puissance d'intégration. À l'être travaillant, le geste du travail intègre en quelque sorte l'objet résistant, la résistance même de la matière. Une matière-durée est ici une émergence dynamique au-dessus d'un espace-temps. Et encore une fois, dans cette matière-durée, l'homme se réalise plutôt comme devenir que comme être. Il connaît une promotion d'être.

Le projet empenné par une jeune énergie se fiche droit dans l'objet, il s'y accroche, il s'y attache. Aussi le projet en voie d'exécution (le projet matériel) a, tout compte fait, une autre structure temporelle que le projet intellectuel. Le projet intellectuel, bien souvent, se distingue trop de l'exécution. Il reste le projet d'un chef qui commande à des exécutants. Il répète souvent la dialectique hégélienne du maître et de

l'esclave, sans bénéficier de la synthèse qu'est la maîtrise du travail acquise dans le travail contre la matière.

IV

Ainsi la matière nous révèle nos forces. Elle suggère une mise en catégories dynamiques de nos forces. Elle donne non seulement une substance durable à notre volonté, mais encore des schèmes temporels bien définis à notre patience. Aussitôt, la matière reçoit de nos rêves tout un avenir de travail ; nous voulons la vaincre en travaillant. Nous jouissons par avance de l'efficacité de notre volonté. Qu'on ne s'étonne donc pas que rêver d'images matérielles — oui, simplement les rêver — c'est aussitôt *tonifier* la volonté. Impossible d'être distrait, absent, indifférent, quand on rêve d'une matière résistante nettement désignée. On ne saurait imaginer gratuitement une résistance. Les matières diverses, déployées entre les pôles dialectiques extrêmes du *dur* et du *mou* désignent de très nombreux types d'adversités. Réciproquement, toutes les adversités qu'on croit profondément humaines, avec leurs violences cyniques ou sournoises, avec leur éclat ou leur hypocrisie, viennent, dans des actions contre des matières inanimées particulières, trouver leur réalisme. Mieux que n'importe quel complément, le complément de matière spécifie l'hostilité. Par exemple : battre comme plâtre désigne tout de suite l'acte d'un violent blafard, sans courage, pâle ivresse en poussière.

En étudiant les images matérielles, nous y découvrirons — pour parler tout de suite en psychanalyste — *l'imago* de notre énergie. Autrement dit, la matière est notre *miroir* énergétique : c'est un miroir qui focalise nos puissances en les illuminant de joies imaginaires. Et comme dans un livre sur les images il est sans doute permis d'abuser des images, nous dirions volontiers que le corps dur qui disperse tous [24] les coups est le *miroir convexe* de notre énergie, tandis que le corps mou en est le *miroir concave.* Ce qui est bien certain, c'est que les rêveries matérielles changent la dimension de nos puissances ; el-

les nous donnent des impressions démiurgiques ; elles nous donnent les illusions de la toute-puissance. Ces illusions sont utiles, car elles sont déjà un encouragement à attaquer la matière dans son fond. Du forgeron au potier, sur le fer et dans la pâte, nous montrerons par la suite la fécondité des rêves du travail. En éprouvant dans le travail d'une matière cette curieuse condensation des images et des forces, nous vivrons la synthèse de l'imagination et de la volonté. Cette synthèse, qui a reçu si peu d'attention de la part des philosophes, est cependant la première des synthèses à considérer dans une dynamologie du psychisme spécifiquement humain. On ne veut bien que ce qu'on imagine richement.

En fait, c'est peut-être sous son aspect d'énergie imaginée que le dualisme philosophique du sujet et de l'objet se présente en plus franc équilibre ; en d'autres termes, dans le règne de l'imagination, on peut aussi bien dire que la résistance réelle suscite des rêveries dynamiques ou que les rêveries dynamiques vont réveiller une résistance endormie dans les profondeurs de la matière. Novalis a publié dans *Athenaeum* des pages qui éclairent cette loi de l'égalité de l'action et de la réaction transposée en loi de l'imagination. Pour Novalis, « dans chaque contact s'engendre une substance, dont l'effet dure aussi longtemps que dure le toucher ». Autant dire que la substance est dotée de l'acte de nous toucher. Elle nous touche comme nous la touchons, durement ou doucement. Novalis continue : « Cela est le fondement de toutes les modifications synthétiques de l'individu. » Ainsi, pour l'idéalisme magique de Novalis, c'est l'être humain qui éveille la matière, [25] c'est le contact de la main merveilleuse, le contact pourvu de tous les rêves du tact imaginant qui donne vie aux qualités sommeillant dans les choses. Mais nul besoin de donner l'initiative à l'imaginant comme le fait l'idéalisme magique. Qu'importe en effet qui commence les luttes et les dialogues, quand ces luttes et ces dialogues trouvent leur force et leur vivacité dans leur dialectique *multipliée,* dans leur continuel rebondissement. Et notre tâche, beaucoup plus simple, consistera à montrer la joie des images dépassant la réalité.

Mais, bien entendu, la réalité matérielle nous instruit. À force de manier des matières très diverses et bien individualisées, nous pouvons acquérir des types individualisés de souplesse et de décision. Non seulement nous devenons adroits dans la facture des formes, mais nous devenons *matériellement* habiles en agissant au point d'équilibre

de notre force et de la résistance de la matière. *Matière* et *Main* doivent être unies pour donner le nœud même du *dualisme énergétique*, dualisme actif qui a une tout autre tonalité que le dualisme classique de l'objet et du sujet, tous deux affaiblis par la contemplation, l'un dans son inertie, l'autre dans son oisiveté.

En fait, la main qui travaille pose le sujet dans un ordre nouveau, dans l'émergence de son existence *dynamisée*. Dans ce règne, tout est acquisition, toute image est une *accélération*, autrement dit, l'imagination est « l'accélérateur » du psychisme. L'imagination va, systématiquement, *trop* vite. C'est là un caractère bien banal, si banal qu'on oublie de le signaler comme essentiel. Si l'on considérait mieux cette frange mobile des images autour de la réalité et, corrélativement, ce dépassement d'être qu'implique l'activité imaginante, on comprendrait que le psychisme humain se spécifie comme une force d'entraînement. La simple existence est alors comme [26] en retrait, elle n'est qu'une inertie, qu'une lourdeur, qu'un résidu de passé et la fonction positive de l'imagination revient à dissiper cette somme d'habitudes inertes, à réveiller celte masse lourde, à ouvrir l'être pour de nouvelles nourritures. L'imagination est un principe de multiplication des attributs pour l'intimité des substances. Elle est aussi volonté de *plus être*, non point évasive, mais prodigue, non point contradictoire, mais ivre d'opposition. L'image, c'est l'être qui se différencie pour être sûr de devenir. Et c'est avec l'imagination littéraire que cette différenciation est tout de suite nette. Une image littéraire détruit les images paresseuses de la perception. L'imagination littéraire désimagine pour mieux réimaginer.

Alors *tout est positif*. Le lent n'est pas du rapide freiné. Le lent imaginé veut aussi son excès. Le lent est imaginé dans une *exagération* de la lenteur et l'être imaginant jouit non pas de la lenteur, mais de l'exagération du ralentissement. Voyez comme ses yeux brillent, lisez sur son visage la joie fulgurante d'imaginer la lenteur, la joie de ralentir le temps, d'imposer au temps un avenir de douceur, de silence, de quiétude. Le lent reçoit ainsi, à sa façon, le signe du *trop*, le sceau même de l'imaginaire. Il suffit de trouver la pâte qui substantialise cette lenteur voulue, celte lenteur rêvée, pour en exagérer encore la mollesse. L'ouvrier, poète à la main pétrissante, travaille doucement cette matière de l'élasticité paresseuse jusqu'au moment où il y découvre cette activité extraordinaire de fine liaison, cette joie tout inti-

me des tout petits fils de matière. Il n'est guère d'enfants qui n'aient joué entre le pouce et l'index de cette viscosité. De telles joies substantialisées, nous donnerons par la suite bien des preuves. Nous ne voulons, pour l'instant, qu'encadrer toutes les exagérations matérielles entre ces deux pôles [27] d'exagérations que sont le *trop dur* et le *trop mou.* Ces pôles ne sont pas fixes, puisque d'eux partent des forces de provocation. Les forces de la main ouvrière y répondent et des deux côtés entreprennent d'étendre notre impérialisme sur la matière.

Toujours l'imagination veut commander. Elle ne saurait se soumettre à l'être des choses. Si elle en accepte les premières images, c'est pour les modifier, les exagérer. On le verra mieux quand nous étudierons les transcendances actives de la mollesse. Quelle est précieuse pour notre thèse, cette pensée de Tristan Tzara *(Minuits pour Géant,* XVIII) : « Il préférait pétrir la rafale plutôt que se donner à la mollesse. »

En gros, et pour préparer des dialectiques plus fines, on peut dire que l'agressivité qu'excite le *dur* est une agressivité *droite,* tandis que l'hostilité sourde du *mou* est une agressivité *courbe.* Le minéralogiste Romé de l'Isle écrivait : « La ligne droite est particulièrement affectée au règne minéral. [...] Dans le règne végétal, la ligne droite se rencontre encore assez fréquemment, mais toujours accompagnée de la ligne courbe. Enfin, dans les substances animales, [...] la ligne courbe est la dominante [9]. » L'imagination humaine est un règne nouveau, le règne qui totalise tous les principes d'images en action dans les trois règnes minéral, végétal, animal. Par les images, l'homme est apte à achever la géométrie interne, la géométrie vraiment matérielle de toutes les substances. Par l'imagination, l'homme se donne l'illusion d'exciter les puissances informantes de toutes [28] les matières : il mobilise la flèche du dur et le boulet du mou — il aiguise la minéralité hostile du dur et il mûrit le fruit rond du mou. De toute manière, les images matérielles — les images que nous nous faisons de la matière — sont éminemment actives. On n'en parle guère ; mais elles nous

---

9 Cf. Hegel, *Philosophie* de *La Nature,* trad. Vera, t. I, p. 568. Un géomètre (Tobias Dantzig, *A la Recherche de l'Absolu,* trad., p. 206) oppose à « la sévère ligne droite » « la douceur ronde du cercle ». On comprendrait mal ces valeurs morales si l'on oubliait le rôle de l'imagination dynamique.

soutiennent dès que nous avons pris confiance en l'énergie de nos mains.

V

Si la dialectique du *dur* et du *mou* classe si facilement les sollicitations qui nous viennent de la matière et qui décident de *la volonté* de travail, on doit pouvoir vérifier, par les préférences pour les images du dur et pour les images du mou — ainsi que par la complaisance pour certains états mésomorphes — de nombreuses déductions de la caractérologie. Sans doute le caractère est, en grande partie, une production du milieu humain ; sa psychanalyse relève surtout du milieu familial[10]. C'est dans la famille, dans les groupes sociaux les plus serrés qu'on voit se développer la psychologie sociale du *contre*. Par bien des traits, on peut même définir le caractère comme un système de défense de l'individu contre la société, comme un processus d'opposition à une société. Une psychologie du *contre* devrait donc surtout étudier les conflits du moi et du sur-moi.

Mais nous entendons n'apporter qu'une contribution très limitée à un aussi vaste problème. Le caractère se confirme dans des heures de solitude si favorables aux exploits imaginaires. Ces heures de totale solitude sont automatiquement des heures d'univers. [29] L'être humain, qui quitte les hommes jusqu'au fond de ses rêveries, regarde *enfin* les choses. Rendu ainsi à la nature, l'homme est rendu à ses puissances transformantes, à sa fonction de transformation matérielle, si seulement il vient à la solitude non comme à une retraite loin des hommes, mais avec les forces mêmes du travail. Un des plus grands attraits du roman *Robinson Crusoé* c'est qu'il est le récit d'une vie *laborieuse*, d'une vie *industrieuse*. Dans la solitude active, l'homme

10 Cf. Lacan, « Les Complexes familiaux dans la Formation de l'Individu » *(Encyclopédie Française,* t. VIII : Sur la vie mentale).

veut creuser la terre, percer la pierre, tailler le bois. Il veut travailler la matière, transformer la matière. Alors l'homme n'est plus un simple philosophe *devant l'univers*, il est une force infatigable *contre* l'univers, *contre* la substance des choses.

Dumézil [11], résumant un travail de Benveniste et Renou, dit que l'adversaire du dieu indo-iranien de la victoire est « plutôt un neutre (« La Résistance ») qu'un masculin, plutôt un concept inanimé qu'un démon, [...] (le combat) est essentiellement celui du dieu assaillant, offensif, mobile [...] et de « quelque chose » de résistant, de lourd, de passif ». Ainsi *le monde résistant* n'a pas droit tout de suite à la. Personnalité ; il faut d'abord qu'il soit provoqué par les dieux du travail pour sortir de la lourdeur anonyme. Dumézil rappelle le dieu-charpentier Tvastar qui a, comme « fils », ses ouvrages. La « création » est donc saisie ici dans son sens polyvalent. L'image en est usée, elle est aussi masquée par trop d'abstraction. Mais, dans le travail effectif, elle reprend une valeur qui irradie dans les domaines les plus divers. Dans le travail, l'homme satisfait une puissance de création qui se multiplie par de nombreuses métaphores.

Quand une matière toujours neuve en sa résistance [30] l'empêche de devenir machinal, le travail de nos mains redonne à notre corps, à nos énergies, à nos expressions aux mots mêmes de notre langage, des forces originelles. Par le travail de la matière, notre caractère se ressoude à notre tempérament. En effet, les exploits sociaux tendent le plus souvent à créer en nous *un caractère opposé à notre tempérament.* Le caractère est alors *le groupe des compensations* qui doivent masquer toutes les faiblesses du tempérament. Quand les compensations sont par trop mal faites, vraiment mal associées, la psychanalyse doit entrer en scène. Mais que de désharmonies lui échappent, du seul fait qu'elle ne s'occupe guère que des instances sociales du caractère ! La psychanalyse, née en milieu bourgeois, néglige bien souvent l'aspect réaliste, l'aspect matérialiste de la volonté humaine. Le travail sur des objets, contre la matière, est une sorte de psychanalyse naturelle. Il offre des chances de guérison rapide parce que la matière ne nous permet pas de nous tromper sur nos propres forces.

---

11 Dumézil, *Mythes .et* Dieux des *Germains ;* p. 97.

De toute manière, en marge de la réalité sociale, avant même que les matières soient désignées par les métiers instaurés dans la société, il nous faut considérer les réalités matérielles vraiment premières, telles qu'elles sont offertes par la nature, comme autant d'invites à exercer nos forces. Alors, seulement, on remonte aux fonctions dynamiques des mains, loin, profondément, dans l'inconscient de l'énergie humaine, avant les refoulements de la raison prudente. L'imagination est alors brisante ou liante, elle arrache ou elle soude. Il suffit de donner à un enfant des substances assez variées pour voir se présenter les puissances dialectiques du travail manuel. Il faut connaître ces forces premières dans les muscles du travail pour mesurer ensuite leur économie dans les œuvres réfléchies.

[31]

Ici, nous faisons donc un choix qui va limiter étroitement le champ de nos recherches. Entre l'homme chef de clan et l'homme maitre de forges, nous choisissons le maître ouvrier, celui qui participe au combat contre les substances. La volonté de puissance inspirée par la domination sociale n'est pas notre problème. Qui veut étudier *la volonté de puissance* est fatalement astreint à examiner d'abord les signes de la majesté. Ce faisant, le philosophe de la volonté de puissance s'adonne à l'hypnotisme des apparences ; il est séduit par la paranoïa des utopies sociales. *La volonté de travail* que nous voulons étudier dans cet ouvrage nous débarrasse tout de suite des oripeaux de la majesté, elle dépasse nécessairement le domaine des signes et des apparences, le domaine des formes.

Bien entendu, la volonté de travail ne peut se déléguer, elle ne peut jouir du travail des autres. Elle aime mieux faire que faire faire. Alors le travail crée les images de ses forces, il anime le travailleur par les images matérielles. Le travail met le travailleur au centre d'un univers et non plus au centre d'une société. Et s'il faut au travailleur, pour être vigoureux, des images *excessives*, c'est à la paranoïa du démiurge qu'il va les emprunter. Le démiurge du volcanisme et le démiurge du neptunisme — la terre flamboyante ou la terre détrempée — offrent leurs excès contraires à l'imagination qui travaille le dur et à celle qui travaille le mou. Le forgeron et le potier commandent à deux mondes différents. Par la matière même de leur travail, dans l'exploit de leurs forces, ils ont des visions d'univers, les visions contemporaines d'une Création. Le travail est — au fond même des substances — une Genè-

se. Il recrée imaginativement, par les images matérielles qui l'animent, la matière même qui s'oppose à ses efforts. *L'homo faber* dans son travail de [32] la matière ne se contente pas d'une pensée géométrique d'ajustage ; il jouit de la *solidité* intime des matériaux de base ; il jouit de la *malléabilité* de toutes les matières qu'il doit ployer. Et toute cette jouissance réside déjà dans les images préalables qui encouragent au travail. Elle n'est pas un simple *satisfecit* qui suit un travail accompli. L'image matérielle est un des facteurs du travail ; elle est le tout proche avenir, l'avenir matériellement préfiguré, de chacune de nos actions sur la matière. Par les images du travail de la matière, l'ouvrier apprécie si finement les qualités matérielles, il participe de si près aux valeurs matérielles qu'on peut bien dire qu'il les connaît génétiquement, comme s'il portait témoignage de leur fidélité aux matières élémentaires.

VI

Déjà la sensation tactile qui *fouille* la substance, qui découvre, sous les formes et les couleurs, la matière, prépare l'illusion de loucher *le fond de la matière.* Aussitôt l'imagination matérielle nous ouvre les caves de la substance, elle nous livre des richesses inconnues. Une image matérielle dynamiquement vécue, passionnément adoptée, patiemment fouillée, est une *ouverture* dans tous les sens du terme, dans le sens réel, dans le sens figuré. Elle assure la réalité psychologique du figuré, de l'imaginaire. L'image matérielle est un dépassement de l'être immédiat, un approfondissement de l'être superficiel. Et cet approfondissement ouvre une double perspective : vers l'intimité du sujet agissant et dans l'intérieur substantiel de l'objet inerte rencontré par la perception. Alors, dans le travail de la matière, se renverse celle double perspective ; les [33] intimités du sujet et de l'objet s'échangent ; il naît ainsi dans l'âme du travailleur un rythme salutaire d'introversion et d'extraversion. Mais si l'on investit vraiment un objet, si on lui *impose*, malgré sa résistance, une forme, l'introversion et l'extraversion ne sont pas de simples directions, de simples index dé-

signant deux types opposés de vie psychique. Elles sont des types d'énergie. Ces énergies se développent en s'échangeant. L'être travaillant vit nécessairement la succession de l'effort et du succès immédiats. Alors que dans l'adversité humaine, tout échec, si minime qu'il soit, *rebute* l'introverti, dans l'adversité objective, la résistance excite l'ouvrier dans la mesure même où son orgueil de maîtrise le marque d'une introversion. Dans le travail, une forte introversion est gage d'énergique extraversion. D'ailleurs, une matière bien choisie, en rendant au rythme d'introversion et d'extraversion sa véritable mobilité, procure un moyen de rythmanalyse, dans le sens où Pinheiro dos Santos emploie ce terme [12]. Dans le travail — dans le travail avec ses justes rêves, avec les rêves qui ne fuient pas le travail — cette mobilité n'est ni gratuite, ni vaine ; elle est placée entre les dialectiques extrêmes du trop dur et du trop mou, au point approprié aux *forces heureuses* du travailleur. C'est à propos de ces forces, dans l'entraînement psychique général de ces forces appliquées avec maîtrise, que l'être se réalise comme imagination dynamique. Alors nous connaissons à la fois l'imagination amarrée et l'imagination pénétrante. Il faut être oisif pour parler de l'imagination vagabonde.

Sans doute, l'imagination ne *pénètre* que dans des profondeurs tout imaginaires ; mais le désir de pénétrer se désigne par ses images : il prend dans les images de pénétration matérielle une dynamique qui [34] le spécifie, dynamique faite de prudence et de décision. La psychanalyse classique aura intérêt à étudier de près ces images de pénétration qui accompagnent l'action sur diverses matières, à les étudier *pour elles-mêmes*, sans se précipiter, comme elle le fait trop souvent, à leur interprétation. Alors l'imagination ne sera plus taxée de simple puissance de substitution. Elle apparaîtra comme un besoin d'images, comme un instinct d'images qui accompagne, en toute normalité, des instincts plus frustes, plus lourds, par exemple, des instincts aussi *lents* que les instincts sexuels [13]. La constante opportunité de l'imagination qui se renouvelle et se multiplie dans les images matérielles diverses ne manquera pas d'apparaître si l'on étudie les images

---

12 Cf. Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, chap. VIII.

13 En suivant le lent mûrissement des désirs, on voit bien que la *conquête* est lente. C'est la *défaite* qui est brève. Le désir lentement formé se défait en un instant.

les plus actives, celles de la pénétration matérielle. On verra alors l'utilité psychologique d'un rapprochement de la volonté de pénétration et des images qui *encouragent* la pénétration effective. Ce rapprochement nous mettra au nœud de réciprocité où les images deviennent « impulsionnelles » et où les impulsions peuvent *augmenter* leur satisfaction par des images. L'acte et son image, voilà un plus qu'être, une existence dynamique qui refoule l'existence statique si nettement que la passivité n'est plus qu'un néant. En définitive, l'image nous soulève, nous augmente ; elle nous donne le devenir de l'augmentation de soi.

Ainsi, pour nous, l'imagination est le centre même d'où partent les deux directions de toute ambivalence : l'extraversion et l'introversion. Et si l'on suit les images dans leur détail, on se rendra compte que les valeurs esthétiques et morales conférées aux images *spécialisent* les ambivalences. Les images [35] effectuent finement, avec une ruse essentielle — montrant et cachant, — les massives volontés qui luttent au fond de l'être. Par exemple, sur une image visuelle choyée on peut déceler cette scoptophilie qu'ont signalée certains psychanalystes (cf. Lacan, *loc. cit.*), où se réunissent les deux tendances de *voir* et de *montrer*. Et aussi, que d'images pleines d'ostentation qui ne sont que des masques ! Mais, naturellement, les images matérielles sont plus engagées. Elles représentent précisément l'engagement dynamique. Quand on en vient aux intimités de la matière, l'agressivité franche ou retorse, droite ou oblique, se charge des valeurs contraires de la force et de l'adresse, trouvant dans l'expérience de la force toutes les certitudes extraverties, dans la conscience de l'adresse toutes les convictions introverties. L'œuvre et l'ouvrier s'y déterminent mutuellement, vérité sans doute banale, mais qui se multiplie dans de si nombreuses nuances qu'il faudra de longues recherches pour la préciser.

Nous allons donner, dans le chapitre suivant, une première ébauche, un premier prétexte de cette détermination mutuelle, en présentant d'abord quelques remarques sur la volonté incisive, sur la volonté de tailler et d'entailler, et en faisant ensuite une rapide incursion dans le travail réel des matières pour appeler l'attention sur le caractère dynamique des outils, considérés trop souvent dans leur simple aspect formel. Nous aurons ainsi un premier dessin de la *double perspective* que nous indiquions plus haut et qui se trouvera marquée d'abord dans

une sorte d’enquête psychanalytique et ensuite par une réflexion sur les conditions dynamiques des premiers succès du travail des matières.

[36]

La terre et les rêveries de la volonté

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE II

LA VOLONTÉ INCISIVE ET LES MATIÈRES DURES. LE CARACTÈRE AGRESSIF DES OUTILS

« Tu as un cœur pour l’espérance et des mains pour le travail. »

(O. V. de L. MILOSZ,
Miguel Mañara, p. 78.)

I

Retour à la table des matières

Qu’un objet inerte, qu’un objet dur soit l’occasion d’une rivalité non seulement immédiate, mais encore d’une lutte poursuivie, retorse, renouvelée, voilà une observation qu’on pourra toujours faire si l’on donne un outil à un enfant solitaire. L’outil aura tout de suite un complément de destruction, un coefficient d’agression contre la matière. Viendront ensuite des tâches heureuses sur une matière maîtrisée, mais la première supériorité se prend comme une conscience de pointe ou de biseau, comme la conscience de torsion si vive dans le manche d’une vrille. L’outil éveille le besoin d’agir *contre* une chose dure.

La main vide, les choses sont trop fortes. La force humaine alors se réserve. Les yeux en paix voient les choses, ils les découpent sur un fond d'univers et la philosophie — métier des yeux — prend la [37] conscience de spectacle. Le philosophe pose un non-moi *vis-à-vis* du moi. La résistance du monde n'est qu'une métaphore, elle n'est guère plus qu'une « obscurité », guère plus qu'une irrationalité. Le mot *contre* n'a alors qu'un aspect de topologie : le portrait est contre le mur. Le mot *contre* n'a aucune vertu dynamique : l'imagination dynamique ne l'anime pas, ne le différencie pas. Mais si l'on tient un couteau dans la main, on entend tout de suite la *provocation* des choses.

Nous ne saurions trop donner d'importance à la distinction de la main nue et de la main armée. Quoi qu'en pense une psychologie naturaliste, il y a une discontinuité entre l'ongle et le grappin. Le grappin accroche pour donner libre champ à une agressivité supplémentaire. L'outil donne à l'agression un avenir. La psychologie de la main outillée doit être instaurée en première instance. La main outillée *refoule* toutes les violences de la main nue. La main bien outillée rend *ridicule* la main mal outillée. Le bon outil maladroitement manié provoque le rire de tout un atelier. Un outil a un coefficient de vaillance et un coefficient d'intelligence. Il est une valeur pour un ouvrier valeureux. Les véritables rêveries de la volonté sont dès lors des rêveries outillées, des rêveries qui projettent des tâches successives, des lâches bien ordonnées. Elles ne s'absorbent pas dans la contemplation du but, ce qui est précisément le cas pour le velléitaire, pour le rêveur qui n'a pas l'excitation de la matière effective, qui ne vit pas la dialectique de la résistance et de l'action, qui n'accède pas à l'instance dynamique du *contre.* Les rêveries de la volonté ouvrière aiment les moyens autant que les fins. Par elles l'imagination dynamique a une histoire, se conte des histoires.

Mais avant ces exploits de l'outil triomphant, voyons les songeries du premier couteau.

[38]

En quatre pages d'une belle densité de pensée, Georges Blin a donné les éléments principaux d'une psychanalyse matérielle du désir d'entaille [14].

Le problème est posé dans toute sa netteté dès les premières lignes : « La mâle satisfaction qui naît du geste d'entailler doit être mise en rapport avec certaines formes contrites de notre sadisme. Toute intégrité nous provoque. » On peut discuter sans fin sur la primauté de l'instinct sadique ou sur la primauté des images séduisantes. On peut dire ici, pour défendre le premier point de vue, que le sadisme cherche des objets à entailler, à blesser. L'instinct a toujours à sa disposition une volonté incisive. Mais on peut tout aussi bien prétendre que l'image réveille l'instinct assoupi, que l'image matérielle nous provoque, et que le monde résistant appelle notre agression. De toute manière on doit conclure que l'imagination et la volonté sont ici au plus proche.

En effet, quelle quiétude on va trouver dans ce sadisme « contrit » tourné *contre* un objet sans défense humaine. Ce sadisme s'exerce sous bonne couverture, en dehors de toute action du *sur-moi.* On se souvient de la leçon de morale que reçut le jeune Franklin qui essayait sa hachette contre les arbres fruitiers du jardin. Mais il y a tant de saules dans la campagne, tant de baguettes dans les halliers qui n'ont pas été pris en garde par le sur-moi ! Ces objets de la *région matérielle libre,* ces objets qui n'ont pas reçu les interdits sociaux nous *provoquent* cependant. Pour comprendre cette provocation directe d'un objet du *monde résistant,* il faudrait définir une instance matérielle nouvelle, une sorte de *sur-ça* contre quoi nous voulons exercer nos forces, non seulement dans l'exubérance de notre trop-plein d'énergie, mais [39] dans l'exercice même de notre volonté incisive, de notre volonté amassée sur le tranchant d'un outil.

Sans doute aucun psychanalyste n'acceptera une telle instance. Les psychanalystes traduisent tout dans leur interprétation sociale. Ils n'auront pas de peine à montrer que toute action contre les choses vient en substitution hypocrite d'une action contre le sur-moi. Mais c'est oublier une composante des images que de présenter seulement leurs aspects instinctuels et leurs aspects sociaux. C'est de cet oubli

---

[14] Poésie *45,* n° 28, pp. 44 suiv.

que provient cet *éphémérisme de la psychanalyse* qui lui fait désigner tous ses complexes du nom des héros légendaires. Au contraire, une doctrine de l'imagination matérielle et de l'imagination dynamique doit saisir l'homme dans le monde des matières et des forces. La lutte contre le réel est la plus directe des luttes, la plus franche. Le monde résistant promeut le sujet dans le règne de l'existence dynamique, dans l'existence par le devenir actif, d'où un existentialisme de la force.

Bien entendu, la provocation a mille voix. C'est le propre de la provocation de mêler les genres, de multiplier les vocables, de faire de la littérature et cette intégrité de la matière dure qui nous provoque va être attaquée, non seulement par la main armée, mais par des yeux ardents, par des injures. L'ardeur combative, le *neikos*, est polyvalent. Mais nous ne devons pas oublier sa valeur première, la racine même de la force réveillée, à la fois en nous et hors de nous.

Pour l'imagination dynamique, il y a, de toute évidence, au-delà de la chose, la *sur-chose,* dans le style même où le moi est dominé par un sur-moi. Ce morceau de bois qui laisse ma main indifférente n'est qu'une chose, il est même bien près de n'être que le concept d'une chose. Mais mon couteau s'amuse à l'entailler, ce même bois est tout de suite [40] plus que lui-même, il est une sur-chose, il prend sur lui toutes les forces de la provocation du monde résistant, il reçoit naturellement toutes les métaphores de l'agression. Un bergsonien n'y verrait que découpage formel alors que l'objet, le sur-objet, vient m'inciter et me constituer comme groupe des volontés agressives, dans un véritable hypnotisme de la force.

Si l'on suit alors l'imagination matérielle dans les différences si nombreuses des matières molles et des matières dures, on comprend qu'elles déterminent dans l'être rêvant une anatomie des instances multiples de la volonté de puissance. Tant que les psychologues n'auront pas étudié minutieusement les différentes formes de volonté de puissance matérielle, ils seront mal outillés pour discerner toutes les nuances de la volonté de puissance sociale. À celle seule condition, on peut prospecter les rapports de la réalité et de la métaphore, on peut analyser les forces de conviction en action dans le langage.

Par exemple, les termes que Georges Blin emploie laissent supposer qu'il s'agit de l'entaille d'une chair susceptible de satisfaire « le

sadisme contrit ». Mais lisons mieux et nous verrons qu'un menuisier peut accepter cette vue de chirurgien : « La lame parcourt la peau comme un éclair bien dirigé ou, plus insistante, progresse suivant la dialectique à deux temps de la scie. Elle laisse un sillon si sûr, si pertinemment scientifique que l'esprit s'en trouve fort aise cependant que la chair pâtit... »

Cette science, cette lenteur, cette comparaison tranquille des jouissances du couteau et de la scie, — tous ces rêves, — ont naturellement été prises dans l'entaille des matières, sur un bois tendre. Mais il semble que les images aient ici deux compléments d'objets : le bois tendre et la chair rebondie. Des métaphores matérielles vont de l'un à l'autre. C'est [41] grâce à cette dualité que le sadisme trouve ses substituts paisibles et masqués, ses « innocents témoignages ». Tout peut se dire sur le registre *matière inerte,* qui serait l'aveu d'un grand crime sur le registre *chair.* Blin va justement de l'une à l'autre, profitant de l'ambiguïté délicieusement sadique de la provocation : « Le geste d'entamer comporte dans bien des cas quelque chose de déloyal qui n'est pas fait pour déplaire. La véritable entaille — l'entaille à mi-bois, « en sifflet » — prend au point faible, de biais, en diagonale, la ligne qu'elle rompt. La hache du bûcheron connaît bien cette perfidie de l'oblique. Jamais elle n'attaque de face, à angle droit, la branche dans laquelle elle inscrit son coup. » Nous verrons en détail, dans la partie objective du présent diptyque, toute la portée de ces coups *obliques,* toute la ruse du travail volontairement indirect. Cette psychologie du biseau est notée ici par Georges Blin dans son caractère déloyal profond. En entaillant la branche de saule en sifflet l'enfant réalise déjà sur ce bois enfantin la déloyauté humaine. Agissant sur la matière, il dévoile même un caractère souvent caché de la mauvaise foi. En effet, tandis que la mauvaise foi dans les rapports humains est presque toujours défensive, presque toujours morose, la mauvaise foi prend ici sa valeur d'attaque, son sens agressif, heureux, sadique, actif.

Il ne faut pas s'étonner que des expériences psychologiquement si actives soient revécues dans des domaines si différents. Sous une forme un peu trop synthétique, Georges Blin résume les leçons du cryptogramme naturel matériel de l'entaille : « La volupté d'entailler doit être pour une bonne part ramenée au plaisir que l'on éprouve à surmonter une résistance objective : joie d'être ou de manœuvrer l'instrument le plus dur, d'agir dans le sens du saillant le plus conton-

dant et d'imprimer son *projet* dans [42] la matière qui cède. Impérialisme aveuglant du relief le plus résistant : de la charrue, du diamant, du poignard, des dents. »

On sent bien que seule une analyse matérielle pourrait donner toutes les fonctions d'un semblable texte. Notre vie est remplie de ces expériences curieuses, de ces expériences que nous taisons et qui mènent en notre inconscient des rêveries sans fin. Il est des substances si spéciales qu'à les attaquer avec une fine lame on connaît une agressivité neuve. Qu'on songe seulement à la fente nette et frémissante d'une gelée traversée par le couleau, belle chair qui ne saigne pas... Est-ce pour cela que le dur et pur Axel, de Villiers de l'Isle-Adam, servait à son hôte un cuissot de sanglier garni de confiture de coing ?

Cette matière de sadisme dans une assiette, celle matière laissant le couteau rêveur travailler sous bonne couverture, voilà une matière d'inconscient que la psychanalyse matérielle doit spécifier. Si l'on prête un peu d'attention à la matière, à ses formes multiples, on voit que cette psychanalyse est en face d'une lâche considérable. Dans ce simple essai nous ne pouvons évoquer que des exemples particuliers.

II

Passons maintenant à de succinctes remarques sur le travail effectif de la matière.

Si l'on veut prendre une vue un peu synthétique du travail humain, c'est en se référant aux matières travaillées qu'on aura le plus de garantie de n'en laisser échapper aucun caractère. En particulier, la classification des outils d'après leur forme définitive consacrée par un long usage ne donne pas un bon cadre pour étudier les progrès techniques. [43] Un spécialiste comme Leroi-Gourhan a reconnu l'incertitude d'une chronologie des outils préhistoriques d'après leur constitution. Selon lui, « c'est la matière qui conditionne toute techni-

que [15] », et l'ethnologie primitive s'éclaire dans le classement suivant :

1. Solides stables — pierre, os, bois.
2. Solides semi-plastiques — qui prennent par la chaleur une certaine plasticité (métaux).
3. Solides plastiques — qui prennent la dureté en séchant — poteries, vernis, colles.
4. Solides souples — peaux, fils, tissus, vanneries.

Devant une telle pluralité de substances auxquelles le travail *s'intéresse*, on voit l'étendue du problème pour une analyse matérialiste du travail qui voudrait remonter à la primitivité d'intérêts si divers. L'ère scientifique où nous vivons nous éloigne des *a priori* matériels. En fait, la technique *crée* les matières *exactes* répondant à des besoins bien définis. Par exemple, la merveilleuse industrie des matières plastiques nous offre maintenant des *milliers* de matières aux caractéristiques bien déterminées, instituant un véritable *matérialisme rationnel* que nous étudierons dans un autre ouvrage. Mais le problème du travail primitif est tout différent. Alors, c'est *la matière qui suggère*. L'os, la liane — le rigide et le flexible — veulent percer ou lier. L'aiguille et le fil contiennent le projet inscrit dans ces matières. Quand apparaissent les arts du feu, la fonte du minerai et du moulage, la phénoménologie du *contre* se complique étrangement. Il semble même qu'on assiste à une inversion de la phénoménologie. En effet, par le feu le monde résistant est en quelque manière vaincu de l'intérieur. C'est l'homme qui offre maintenant [44] au métal vaincu la solidité des moules. La taille du solide dur et le moulage du corps mou solidifié se présentent alors dans une dialectique matérielle des plus nettes, dialectique qui bouleverse toutes les perspectives bergsoniennes. La participation de l'ouvrier métallurgiste à la métallité prend ainsi une profondeur insigne. Nous la retrouverons quand nous étudierons l'imagination matérielle du métal. Nous ne l'indiquons ici que

[15] André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la Matière,* p. 18.

pour montrer la variété du problème des images matérielles. Pour l'instant nous ne voulons traiter que de la phénoménologie directe et n'envisager que la résistance le premier aspect, la dureté initiale.

Bien entendu, on comprend que cette phénoménologie soit essentiellement une dynamologie et que toute analyse matérialiste du travail se double d'une analyse énergétique. Il semble que la matière ait deux êtres : son être de repos et son être de résistance. On trouve l'un dans la contemplation, l'autre dans l'action. Le pluralisme des images de la matière est, de ce fait, encore multiplié. Ainsi, comme le remarque Leroi-Gourhan, la percussion (acte humain par excellence) se fait au moyen de trois sortes d'outils selon qu'il s'agit :

1. d'une percussion *posée*, tel le couteau appuyé sur le bois — ce qui donne une taille précise, mais peu énergique ;
2. d'une percussion *lancée*, telle la taille à coups de serpe — ce qui donne une taille imprécise, mais énergique ;
3. d'une percussion *posée* avec *percuteur :* le burin a son tranchant *posé* sur le bois, le marteau *frappe* sur le burin. Ici commence la dialectique des outils et leur synthèse. On a réuni les avantages de la percussion posée (précision) et de la percussion lancée (force).

On sent que trois psychismes différents, trois dynamismes [45] du *contre* trouvent ici leur caractère actif dominant. En particulier, *le travail du troisième genre* nous fait accéder à une connaissance et à une puissance qui nous placent dans un règne nouveau : *le règne de la force administrée.* Les deux mains apparaissent dans leur privilège respectif : l'une a la force, l'autre a l'adresse. Déjà dans la différenciation des mains se prépare la dialectique du maître et de l'esclave.

Toute offensivité spécifiquement humaine attaque l'adversaire de deux manières à la fois. Par exemple, on comprendrait mieux la domestication animale si on l'examinait comme la coopération de *deux* hommes. Le cavalier dit au palefrenier : « Mets-lui le tord-nez, je sauterai sur son dos » et le cheval est *attaqué doublement.* Il semble que l'animal n'ait pas été pourvu, par la nature, de réflexes synthétiques qui puissent le défendre contre une attaque combinée, si peu naturelle,

si humaine. Le travail à deux mains appelle les mêmes remarques. Les deux mains qui ne se différencient pas dans le travail de la pâte — travail féminin — prendront l'une et l'autre leur valeur dynamique particulière dans le travail du troisième genre, contre une matière dure. C'est pourquoi la matière dure va nous être révélée comme une grande éducatrice de la volonté humaine, comme la régulatrice de la dynamogénie du travail, dans le sens même de la virilisation.

III

En effet, avec le travail adroit, avec l'adresse dans le travail de la matière dure, on peut éliminer bien des fantasmes dénoncés par la psychanalyse. Pour prendre un exemple précis, esquissons quelques remarques [46] en marge de toute la littérature amassée par la psychanalyse autour des *rêveries du trou* [16].

En marge de ce qui se dit nous suggérons d'attacher une importance à ce qui se fait dans un *travail précis* et dans un *travail fort.* On ne peut manquer alors de voir les rêveries à tendances anales ou sexuelles peu à peu supplantées — et non pas refoulées — à mesure que se développent les actions d'un travail effectif, surtout quand ce travail vise à atteindre des formes géométriques bien définies, réalisées dans une matière résistante. La matière dure fixe en quelque sorte l'extraversion. La forme géométrique à établir appelle l'attention pour ainsi dire à la pointe de l'extraversion. Deux raisons pour que la dialectique de l'introversion et de l'extraversion si mobile, si rythmique dans la vie oisive soit fortement polarisée au profit de l'extraversion. Au fur et à mesure que le *rond* devient *cercle,* que le trou prend la forme nettement circulaire, les images de la rêverie libidineuse s'effacent, de sorte que l'on pourrait dire que l'esprit géométrique est un facteur d'auto-psychanalyse. C'est naturellement bien plus sensible

16 Cf. Juliette Boutonier, *L'Angoisse, passim.*

si le trou *doit* avoir des formes plus compliquées : carré, étoile, polygone...

Mais le débat n'est pas clos si facilement entre l'introversion et l'extraversion. Les séductions d'introversion restent possibles après même les efforts vers l'objet matériel et le travail géométrique. Quelquefois dans le petit coin du carré, dans la pointe de l'étoile, le satyre vient rire...

En général la difficulté psychanalyse et la facilité infantilise. C'est pourquoi il est bien malaisé de caractériser psychologiquement *le forage par rotation.* C'est une très grande invention technique. Il détermine certainement une dérivation des rêveries [47] sexuelles qui accompagnent souvent le forage direct. Cependant, quelle joie ambiguë d'être le maitre d'une machine qui fait entrer le foret dans la plaque métallique avec une si douce violence, d'une si douce façon que « cela entre comme dans du beurre ». Il y a donc substitution par l'imagination d'un complément de matière. Ces substitutions déterminent toujours des rêveries polyvalentes, marques de l'importance de l'imagination matérielle. Ces rêveries jouent sur la plus grande des contradictions : la contradiction des matières résistantes. Ces rêveries éveillent dans l'âme du travailleur des impressions démiurgiques. Il semble que le réel soit vaincu dans le fond même de ses substances, et finalement cette grande victoire fait oublier sa facilité et promeut le travailleur dans les régions de la volonté libérée des fantasmes des impulsions primitives.

Ainsi dès qu'on aura rendu au travail ses aspects psychologiquement dynamiques, en associant immédiatement à toute action la conscience d'être actif, on comprendra que la phénoménologie du trou ne puisse se faire sur la seule base de la phénoménologie visuelle. La référence aux pulsions organiques ne pose pas non plus le problème réel de la dynamologie active. Il faut, selon nous, resserrer le couplage forme et force et atteindre à cette efficacité d'action qui fait le prix des *a priori du travail, a priori* qui donnent issue à une volonté d'agir utilement, réellement, matériellement, en déterminant dans le réel le complément d'objet de tout projet subjectif.

On n'a donc pas à être surpris si l'échelle de dureté des matières travaillées est à bien des égards une échelle de maturité psychologique. Le trou fait dans le sable, puis dans la terre meuble, correspond à

une nécessité psychique de l'âme enfantine. Il faut que l'enfant vive l'âge du sable. Le vivre est la meilleure manière de le dépasser. Des interdictions à ce sujet [48] peuvent être nocives. Il est intéressant de voir un Huskin, dont la jeunesse a été lourdement surveillée, écrire : « Ce que j'aimais par-dessus tout, c'était de creuser des trous, forme de jardinage qui, hélas ! n'avait pas l'approbation maternelle [17]. » Ruskin semble rationaliser sur un ton de plaisanterie l'interdiction maternelle. Il admet qu'il faut défendre à l'enfant « de marcher dans les plates-bandes ». D'où ce paradoxe d'un enfant qui avait un jardin et qui n'y trouvait pas la nature ! Et pourtant les tendances de l'enfant vers la nature sont si naturelles qu'il faut bien peu d'espace, bien peu de terre pour que l'imagination y prenne racine. Dans un jardin de banlieue, des enfants imaginés par Philippe Soupault [18] ont toutes les activités des quatre éléments matériels, de sorte que l'écrivain condense en une seule phrase la tétravalence de l'imagination matérielle : « Le jardin restait enchanté. Pour leurs jeux, ils asservirent les quatre éléments : canaux, fours de sauvages, moulins, tunnels. »

En fait, la mère de Ruskin voulait un enfant *propre*. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point. Mais quelle étrange éducation que celle d'un enfant qu'on empêche, quand déjà il en a la force, quand ses forces réclament cet exploit, de faire des trous dans la terre, sous prétexte que la terre est sale. En suivant les souvenirs de l'écrivain anglais, on comprendra à la fois les premières tendances de l'adolescent vers la géologie, vers le domaine interdit, et le fait qu'il resta un géologue velléitaire.

À côté de cet infantilisme qui se marque par un souvenir teinté de regret, le dynamisme du trou dans le bois paraît le signe d'une maturité bien normale. Les travaux du bois se désignent comme des travaux [49] éducateurs qui pourraient aisément fournir des tests différents de dureté. Ils sont indispensables pour un adolescent. Si nous devions proposer une psychanalyse pour des psychismes qui s'attardent à l'âge de la pâte, nous conseillerions les trous dans le bois depuis l'aubier du frêne — bois sans nœuds — jusqu'au cœur du chêne. Viendraient en-

---

17 Ruskin, *Praeterita Souvenirs de Jeunesse*, p. 58.

18 Philippe Soupault, *Les Frères Durandeau*, p. 90.

suite dans l'extrême idéal de la virilité manœuvrière les trous dans la pierre et dans le fer.

Dans cette échelle des duretés, ce que nous voudrions voir reconnaître, c'est que des valeurs psychiques bien différentes sont engagées quand on passe d'une matière à d'autres, quand surtout on modifie la forme de l'attaque. N'en jugeons que sous le signe de la vitesse. On se trouve devant ce paradoxe : l'outil doit acquérir d'autant plus de vitesse que le corps à attaquer est plus dur. Le travail par l'archet résout ce paradoxe. La perforation par rotation vive nous fait vivre dans un temps très spécial, elle nous apprend à être des *ouvriers de la vitesse.* André Leroi-Gourhan *(loc. cit.,* p. 54) a bien montré l'importance d'une telle conquête humaine et son extraordinaire expansion sur toute la surface du globe : « La perforation des substances dures et particulièrement des pierres a excité très tôt le sens inventif des hommes, l'emmanchement des haches, des massues, des casse-têtes a poussé l'industrie vers ce moyen (le travail par l'archet) qui permet de creuser les corps les plus compacts. Le travail du jade, commun à tout le Pacifique, a provoqué plusieurs découvertes capitales. »

Sans que nous ayons besoin d'insister, on sent bien que la hiérarchie d'outils appropriés à une hiérarchie de matières dures entraîne une hiérarchie d'efficacité toute psychologique, qui nous donne vraiment une histoire de notre dynamisme. Malheureusement nous *n'écrivons* que nos rêves d'oisiveté, nous [50] avons la nostalgie d'une molle enfance. Pour garder le sens des joies de la vigueur, il faudrait retrouver le souvenir de nos luttes contre le monde résistant. Le travail, en nous obligeant à ces luttes, nous offre une sorte de psychanalyse naturelle. Cette psychanalyse porte ses pouvoirs de libération dans toutes les couches de l'être. Elle permet de comprendre en détail, par de multiples exemples, cette grande vérité de Novalis qui s'oppose à tant de thèses modernes : « C'est la paresse qui nous enchaîne aux états pénibles [19]. » Grâce à cette psychanalyse, le travailleur se débarrasse des rêveries oisives et lourdes par trois moyens : le travail énergique lui-même, la maîtrise évidente sur la matière, la forme géométrique durement réalisée.

---

19 Cité par Ricarda Huch, *Les Romantiques allemands,* p. 24.

Une encyclopédie des valeurs psychanalytiques du travail devrait aussi examiner les valeurs de la patience. A côté de la forme dégrossie viendrait l'étude de la forme *polie.* Un aspect temporel nouveau devrait alors être incorporé à l'objet travaillé. Le polissage est une étrange transaction entre le sujet et l'objet. Aussi que de rêves on peut faire tenir dans ce beau distique métaphysique de Paul Eluard *(Livre ouvert,* II, p. 121) :

Cendres, polissez la pierre
Qui polit le doigt studieux.

IV

Nous nous croyons donc fondé à parler d'un *onirisme actif,* c'est-à-dire des rêveries du travail fascinant, d'un travail qui ouvre des perspectives à la volonté. [51] Dans cet onirisme actif s'unissent les deux grandes fonctions psychiques : imagination et volonté. L'être entier est mobilisé par l'imagination, comme l'a reconnu Baudelaire : « Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination qui les met en réquisition toutes à la fois [20]. » En décrivant l'union de l'imagination et de la volonté sur des exemples précis, on éclaire la psychologie d'un rêve pour ainsi dire sur-éveillé pendant lequel l'être travailleur s'attache immédiatement à l'objet, pénètre, de tous ses désirs, dans la matière et devient ainsi aussi solitaire que dans le plus profond sommeil.

Nos remarques seront peut-être plus claires si nous leur donnons un tour nettement dialectique en présentant ensemble les deux pôles de la psychologie du travail : le pôle intellectuel et le pôle volontaire — les pensées claires et les rêveries de puissance.

---

[20] Cité par Nicolas Calas, *Foyers d'Incendie,* p. 115.

Il doit d'abord être bien entendu que, dans le travail de la matière dure, les actions de ces deux pôles sont inséparables. Il faut n'avoir jamais tenu une lime en main pour caractériser la psychologie de *l'homo faber* par la seule finalité d'un modèle géométrique. L'administration des forces demande une singulière prudence, une lente intégration des actes partiels, très délicate quand la pièce a été dégrossie. Alors commence un duel de deux volontés. On veut limer droit, on veut *imposer* des plans rectangulaires. Mais il semble que la matière, de son côté, veuille garder une rotondité. Elle défend sa rondeur, sa masse ronde. Elle refuse, avec une évidente *mauvaise volonté*, la géométrie élémentaire. Seul le travailleur sait par quelles fines attaques, par quelle retenue de ses forces, il conquiert la simplicité dont il marque l'objet.

[52]

On doit alors se rendre compte que l'imagination intelligente des formes imposées par le travail à la matière doit être doublée par l'énergétisme d'une imagination des forces. Comment une philosophie de l'action comme la philosophie bergsonienne a-t-elle pu mutiler la psychologie de *l'homo faber* au point d'en négliger la moitié — et précisément la partie *temporelle*, celle qui organise le temps du travail ; qui en fait une durée volontaire et réglée ? Un outil veut une vitesse — un autre une lenteur. Un outil dépense la force le long d'un grand geste — un autre l'absorbe dans l'instant d'une percussion. Quoi de plus ridicule qu'un ouvrier qui s'ess*ouffle ?* Et de quelle moquerie l'on charge l'ouvrier qui fait le matamore, qui manque précisément de l'intelligence des forces, de la connaissance des rapports dynamiques de l'outil et de la matière !

Quand on aura compris que l'outil implique une dynamisation du travailleur, on se rendra compte que le *geste ouvrier* n'a pas la même psychologie que le *geste gratuit*, que le *geste sans obstacle* qui prétend donner une figure à notre durée intime, comme si nous n'étions pas liés au monde résistant. Les outils exactement placés entre l'ouvrier et la matière résistante sont au point même où s'échangent l'action et la réaction si profondément étudiées par Hegel, action et réaction qu'il nous faut faire passer du règne physique au règne psy-

chologique. Les outils, véritables thèmes d'intentionalité [21] nous font vivre des temps instantanés, des temps allongés, des temps rythmés, des temps mordants, des temps patients. Les formes ne suffisent pas pour suggérer ces richesses temporelles, ces valeurs dynamiques. Par exemple, une psychologie de *l'homo faber* qui reste trop limitée à la géométrie des produits du travail et à la simple cinématique [53]des actes, en oubliant la résistance de la matière, mettrait sous la même rubrique la cisaille du fumiste et les ciseaux de la couturière. Ce sont, dit l'intelligence, deux leviers du premier genre. Mais le *complément d'objet* de ces outils change complètement la psychologie du *sujet* qui travaille. La cisaille du tôlier n'apparaît guère dans les symboles de castration, alors que les ciseaux de la couturière, par la facilité de leur perfidie, vengent inconsciemment des âmes névrosées. Le fonctionnement des deux outils est compris de la même façon. Mais *les deux outils n'ont pas le même inconscient.*

Ainsi un outil doit être considéré en liaison avec son *complément de matière,* dans l'exacte dynamique de l'impulsion manuelle et de la résistance matérielle. Il éveille nécessairement un monde d'images matérielles. Et c'est en fonction de la matière ; de sa résistance, de sa dureté que se forme dans l'âme du travailleur, à côté d'une conscience d'adresse, une conscience de puissance. Adresse et puissance ne vont pas l'une sans l'autre, dans l'onirisme du travail, dans les rêveries de la volonté. L'outil en précise l'union d'une manière si nette qu'on peut dire que si chaque matière a un *coefficient d'adversité,* chaque outil détermine dans l'âme de l'ouvrier un *coefficient de maîtrise.*

Si la matière travaillée, si le bois, par exemple, se révèle dans une sorte de hiérarchie interne de la dureté, avec des plages plus tendres et des noyaux plus durs, la lutte du travail multiplie les rêveries actives. Il semble que le sculpteur sur bois cherche, en même temps que la finalité des formes, *la finalité de la matière dure.* Il veut isoler les puissances matérielles supérieures, les débarrasser des vaines enveloppes. Comme un peintre qui utilise des taches, il est des sculpteurs du bois qui utilisent des duretés. À cette occasion Alain ranime une vieille image aristotélicienne [54] usée par l'emploi abstrait qu'en ont fait les philosophes. Il montre l'action sur l'imagination de ces lignes inscri-

---

[21] Cf. Merleau·Ponty, *Phénoménologie* de *la Perception,* p. 123.

tes naturellement dans le bois : « Tous ceux qui ont sculpté quelque canne, ou des têtes de marionnettes dans des racines, comprendront ; tout le monde comprendra. Il s'agit de faire une statue qui ressemble de mieux en mieux à elle-même. D'où un travail plein de prudence. Car on pourrait perdre cette ressemblance, effacer ce fantôme de modèle [22]. » Et Alain peut conclure : « On ne sculpte pas ce que l'on veut ; je dirais qu'on sculpte plutôt ce que la chose veut. » Ainsi Alain caractérise fort bien une sorte de· sculpture naturelle, de sculpture rêvassée qui nous met le couteau en main devant une structure intime déjà ébauchée dans la nature.

La contemplation des belles matières bénéficie naturellement des images activistes du travail. Devant ce meuble au bois poli, fixé dans l'intimité de ses fibres et de ses nœuds, nous nous mettons par l'imagination au travail. A nous les images dynamiques de la gouge et du rabot, à nous la varlope et la râpe — tous les outils aux noms si durs, si brefs que toute bonne oreille les entend travailler [23].

Voici donc mis à jour sur la planche rabotée le tourbillon du nœud, la torsion héroïque de la vie incrustée la volonté ligneuse qui, par-delà les pétulances de la sève, a vaincu sa propre dureté. Une dialectique de torsion et de libre fusée est visible dans les jeux du bois foncé et du bois clair. Comment contempler le dessin de cette matière intime ? [55] Va-t-on n'y voir que de belles lignes, qu'une société bien faite des fibres ? Non, pour qui a un peu travaillé le bois, le panneau de chêne est un grand tableau dynamique : il donne *un dessin d'énergie.* Alors, entre les plages du bois tendre et pâle et le nœud dur et bruni, il y a plus qu'un contraste des couleurs. On y vit, dans l'ordre même de l'imagination matérielle, une transposition de la théorie dialectique de la forme et du fond. La matière dure est ici *dynamiquement* contemplée comme un « noyau matériel résistant » sur un « fond matériel de pâte molle ». Nous retrouverons ce problème au chapitre sui-

---

22 Alain, *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts,* pp. 224 suiv. [Livre disponible dans Les Classiques des sciences sociales. JMT.]

23 On n'oublie pas les bruits des outils quand une fois on a saisi leur voyelle. Dans *La Pierre d'Horeb,* Georges Duhamel nous donne la vraie sonorité de 1'atelier de menuisier : « Sa varlope poussait un cri long et chuintant comme pour effrayer les chats. »

vant quand nous étudierons les métaphores du chêne noueux. Mais nous voudrions faire sentir ici que cette dialectique du dur et du mou est directe même lorsqu'elle est simplement reconnue par l'œil. Ce *tableau matériel* parle à l'être dynamique qu'est l'ouvrier. Par l'imagination matérielle et dynamique, nous vivons une expérience où la forme externe du nœud suscite en nous une *force* interne qui désire la victoire. Cette force interne, en privilégiant des volontés musculaires, donne une structure à notre être intime. C'est ce que Maurice Merleau-Ponty a fort bien vu [24] : « En dernière analyse, si mon corps peut être une *forme* et s'il peut y avoir devant lui des figures privilégiées sur des fonds indifférents, c'est en tant qu'il est polarisé par ses tâches, qu'il *existe vers* elles, qu'il se ramasse sur lui-même pour atteindre son but. » Mais la perception désigne les tâches, elle ne les fait pas. Elle est justement décrite par la phénoménologie du *vers.* Pour décrire la volonté dans son acte — mieux, dans son travail — il faut accentuer un peu le texte de Merlean-Ponty et suivre une dynamologie du *contre.* [56] En nous-mêmes apparaît alors une « forme de volonté corporelle » sur un fond de non-vouloir, ou, comme dit encore Merleau-Ponty, « un geste de dextérité comme figure *sur* le fond massif du corps ».

Ainsi l'imagination matérielle nous *engage* dynamiquement. Dans l'ordre de la matière imaginée tout s'anime : la matière n'est pas inerte et la pantomime qui la traduit ne peut rester superficielle. Celui qui aime les substances, en les désignant, déjà il les travaille.

Ce gestaltisme dynamique de l'imagination matérielle qui joint une intensité substantielle à une forme ne sera nié que par ceux qui n'ont pas *le sens du chêne.* Si l'imagination matérielle est parfois si faible, ne faut-il pas incriminer tous ces meubles ripolinés qui nous frustrent des rêveries en profondeur ? Tant d'objets qui ne sont plus que des surfaces ! Tant de matières dépersonnalisées par d'indigents vernis ! Comme le disait à Daniel Halévy un tonnelier [25] : « Le bois n'est pas comme le fer, chaque morceau, il faut le juger. » Si l'on juge mal, le bois trahira. L'honneur professionnel du tonnelier — de cet artisan qui a la grande, la lointaine, l'insondable responsabilité du vin — est *en-*

---

[24] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, p.117.

[25] Daniel Halévy, *Visite aux Paysans* du *Centre*, p.225.

gagé. Et cet engagement n'est pas un simple serment, il est profond, il est inscrit dans une matière, il est solidaire de la *morale du bois.* Jusque-là vont les rêves de l'ouvrier.

V

Mais donnons un beau document littéraire où un grand écrivain nous révèle l'onirisme du travail, les valeurs offensives de l'outil. On trouvera dans le livre de Charles-Louis Philippe, *Claude Blanchard,* des pages d'autant plus intéressantes qu'elles ont été [57] reprises plusieurs fois avant de trouver leur rédaction définitive.

Il semble d'abord que la première ébauche littéraire n'ait su produire que les poncifs. On y lit les joies de la besogne bien faite ; on y montre le sabotier fier de son ouvrage, caressant les lignes du sabot bien arrondi, au profil bien infléchi, à la pointe bien ironique.

Dans une autre rédaction, on lit un dithyrambe sur la technique intelligente du travail bien mené. Les outils sont présentés dans un ordre rationnel ; ils figurent toutes les étapes de l'adresse intelligente du travailleur. Mais là encore l'écrivain sent bien lui-même qu'il n'a été qu'un visiteur oisif contemplant le magasin inerte des sabots à vendre ou l'atelier au repos, l'atelier en ordre.

Il faut encore tout recommencer et l'écrivain se met enfin vraiment au travail avec le sabotier. Tout d'un coup éclate la page d'une singulière originalité, éminent modèle d'imagination dynamique :

« Les sabots ne se font pas tout seuls. Le bois est plus dur que les pierres, on dirait qu'il tient tête à l'ouvrier et s'acharne à lui rendre la vie difficile. Baptiste l'attaquait comme un ennemi. D'un bras terrible, lorsqu'il était parvenu à enfoncer dans son morceau les coins de fer, il levait son maillet, et lorsqu'il l'abattait, il semblait dans une lutte corps à corps s'élancer sur le bois en même temps. Il fallait que l'un des deux cédât, que les coins entrassent jusqu'au bout dans la fibre éclatée, ou que l'homme, vaincu par la résistance, éclatât à la place du

bois. L'homme n'éclatait pas : il restait vivant pour continuer la lutte. Après avoir posé le maillet et les coins, il s'emparait d'une hache. La bataille était chaude, les outils faisaient penser à des armes. Dans un élan continuel, emporté par une sorte de fureur guerrière, on eût dit que Baptiste se jetait, son outil dans une [58] main, sur le quartier de bois qu'il maintenait de l'autre, et que, lui portant des coups droits, cette fois-ci enfin il tenait sa vengeance [26]. »

Ainsi l'hostilité de la matière dure est maintenant le signe d'une vieille rancune. Ce sont toutes les peines de la vie qui se retrouvent dans le sabot du jour. Mais chaque aurore est une montée de forces. Le premier coup de burin est une volonté incisive. Il relève un défi. Il libère un courroux. Et Charles-Louis Philippe écrit cette formule qui mérite de devenir une devise de la philosophie des métiers : « Pour être sabotier, il faut être en colère. »

Cette colère n'est pas seulement une force de la main. Elle est dans l'homme entier, dans l'homme *rassemblé* en son unité dynamique : « Parfois, tendant vers son morceau de bois sa face avec violence, sa bouche, la gueule ouverte, il semblait qu'il s'aperçut enfin qu'il possédait une mâchoire comme les bêtes, il avait attendu trop longtemps : maintenant il allait mordre. On attendait avec anxiété l'instant où, fou n'impuissance, il allait tout quitter et, tournant sa rage vers l'humanité tout entière, se précipiter dans la rue et sauter à la gorge des passants comme s'ils eussent été la cause de son malheur. »

Comment mieux dire qu'à la main vigoureuse se lie la mâchoire contractée ? Et plus encore : un type de travail manuel est lié à une contraction particulière du visage. Le facies du limeur de métal est si différent de celui du forgeron !

[59]

---

26 Victor Hugo a noté aussi dans *Les Travailleurs de la Mer* (t. II, p. 63, éd. Nelson) le caractère offensif des outils : « Il lui semblait que ses outils étaient des armes. Il avait le sentiment singulier d'une attaque latente qu'il réprimait ou qu'il prévenait. » Gilliat « se sentit de moins en moins ouvrier et de plus en plus belluaire.

« Il était là comme dompteur. Il le comprenait presque. Elargissement étrange pour son esprit. »

Dans l'atelier vivant, comme on est loin des gémissements qu'un Chateaubriand entend dans la matière travaillée *par les autres :* « Quoi que l'homme fasse, il ne peut rien, tout lui résiste ; il ne peut plier sa matière à son usage qu'elle ne se plaigne et ne gémisse : il semble attacher ses soupirs et son cœur tumultueux à tous ses ouvrages [27]. » Soupirs d'un travailleur malhabile, las au seuil même d'une tâche un peu rude. Il est des spectateurs qui ne peuvent supporter le bruit *grinçant* de la lime sur le fer. Ils croient volontiers que c'est un des supplices infligés au serrurier. L'abbé Vincelot dit du cri de la mésange charbonnière qu'on désigne dans le Midi par une onomatopée de son cri : *saraié* (serrurier) : « Son cri a quelque chose de triste et de sinistre [28]. » Quand le rémouleur aiguise ciseaux et rasoirs dans le roman de Nathaniel Hawthorne, *La Maison aux sept Pignons* (trad., p. 181), il jaillit « un affreux petit bruit, véritable serpent de l'acoustique et une des pires violences faites à l'oreille humaine ».

En juger ainsi, c'est être victime d'un réflexe né dans la passivité. Il suffit d'être acteur, de prendre la lime en main, *de grincer soi-même des dents* comme il convient dans la colère travailleuse, dans la colère active, pour ne plus être blessé par les *grincements* de la matière dure. Le travail est un inverseur d'hostilité. Le bruit qui blessait excite. L'ouvrier multiplie les coups de lime, il a conscience que c'est lui qui fait *grincer* la matière. Bientôt il jouit de sa puissance. Déjà, il rit de la mine énervée du visiteur qui se bouche les oreilles. La psychologie classique dira bien vite que l'ouvrier *prend l'habitude* des bruits sinistres et grinçants. Mais le duel [60] de l'ouvrier et de la matière ne connaît pas les somnolences de l'habitude. Il est sans cesse actif et vif. Les cris de la matière poussent à cette vivacité. Ce sont des cris de détresse qui excitent l'offensivité du travailleur. La matière dure est dominée par la dureté coléreuse du travailleur. La colère est ici accélératrice. D'ailleurs, dans l'ordre du travail, toute accélération réclame une certaine colère [29]. Mais la colère du travail ne brise rien, elle reste

---

27 Chateaubriand. *Génie* du *Christianisme,* éd. Garnier, t. II, p 305.

28 Abbé Vincelot, *Les Noms des Oiseaux,* 1867, p. 290.

29 Cette vertu d'accélération du travail coléreux est indiqué en plusieurs pages du roman de Joséphine Johnson, *Novembre* (cf. trad., p. 5I) : « Son vieux père était lent, s'embrouillait dans les harnais, tiraillait et poussait les chevaux jusqu'à les faire ruer contre les parois de l'écurie. Karrin, sa fille, faisait tout cela

intelligente, elle nous fait comprendre ce verset védique cité par Louis Renou : sous l'effet du soma, « Ruse et Colère s'alertent, ô liqueur ».

Et naturellement cette colère parle. Elle provoque la matière. Elle l'insulte. Elle triomphe. Elle rit. Elle ironise. Elle fait de la littérature.

Elle fait même de la métaphysique, car, toujours, la colère est une révélation de l'être. Dans la colère, on se sent nouveau, rénové, appelé à une vie nouvelle. « Nous avons tous la source de la colère et de l'âpreté dam l'origine de notre vie ; autrement, nous ne serions pas vivants [30]. »

Alors, à la fois, le travail, la colère, la matière, tout est là. « En vérité celui qui ne connaît pas la colère ne sait rien. Il ne connaît pas l'immédiat [31]. »

[61]

Nous donnerons de nombreux témoignages de cette action parlée dans les chapitres qui suivent. Pour l'instant nous voulions montrer que la provocation de la matière est directe et qu'elle entraine une colère, une colère immédiate *contre* l'objet. Résistance et colère sont liées objectivement. Et les matières dures sont susceptibles de nous donner, suivant leur résistance, une grande variété de métaphores qui s'engagent dans une psychologie de la colère. Par exemple, Buffon écrit : « Il y a des marbres revêches dont le travail est très difficile, les ouvriers les appellent *marbres fiers* parce qu'ils résistent trop aux outils et qu'ils ne leur cèdent qu'en éclatant [32]. » Un philosophe des surfaces et des couleurs ne saurait dire d'un marbre que sa froideur et sa blancheur, jamais il n'en découvrira la fierté, la couleur revêche, le soudain éclatement. En somme, ici, comme dans la plupart des exem-

---

pour lui, joignait les pièces de harnachement avec prestesse et colère, mais sans hésitation ni fausse manœuvre. Une sorte de certitude dédaigneuse. Elle donnait à manger aux chevaux à midi, et leur enfournait l'avoine avec gentillesse, mais presque furieusement, se moquant de leur avidité. »

Pour Vico (trad. Michelet, t. Il, p. 244) : « Le premier sens du mot colère fut cultiver la terre. »

30 Jacob Boehme, *Des trois Principes,* trad. par le Philosophe inconnu, t. II. p. 3o8.

31 Henri Michaux, *L'Espace du Dedans,* p. 102.

32 Buffon. *Minéraux.* chap. *Marbre.*

ples, c'est parce que la matière est *mauvaise volonté* qu'elle est volonté [33]. Le pessimisme schopenhauerien croit se fonder sur une volonté obtuse de la matière, sur une volonté irrationnelle. Mais ce pessimisme est humain, trop humain. Il est fait d'une synthèse confuse de toutes nos maladresses et de toutes nos déceptions. Il substantialise nos *premiers* échecs, croyant trouver là une réelle primitivité. Un tel existentialisme de la volonté ne correspond pas à un existentialisme engagé dans le travail. En fait, le pessimisme matériel de Schopenhauer n'a pas de sens dans l'atelier. Si la contemplation oisive ne peut le surmonter, la volonté de travail n'en est pas effleurée. La matière est pour l'ouvrier une condensation des rêves de l'énergie. Le surhomme est ici le sur-ouvrier. [62] Et, tout compte fait, la leçon philosophique est grande, car elle montre que toute contemplation est une vue superficielle, une attitude qui nous empêche de comprendre *activement* l'univers. L'action, sous ses formes prolongées, apporte de plus importantes leçons que la contemplation. D'une manière plus particulière : la philosophie du *contre* doit avoir le pas sur la philosophie du *vers,* car c'et le *contre* qui finit par désigner l'homme dans son instance de vie heureuse.

Ce sentiment de victoire accomplie que donne la matière domptée dans le travail a été noté par Charles-Louis Philippe *(loc. cit.,* p. 84*).* Quand le sabot s'achève, quand les copeaux deviennent plus menus, l'ouvrier pardonne à la matière rebelle. L'ouvrier tient son triomphe. Comme le dit Charles-Louis Philippe : « La matière était vaincue ; la nature n'était pas de force. »

Car c'est toute la nature qui est vaincue dans une de ses matières et c'est tout l'humain qui est vainqueur dans la bataille d'une journée. Alors, dans la belle œuvre de Charles-Louis Philippe, une méditation de l'atelier s'agrandit jusqu'à donner une méditation d'univers. Pour Je passant flâneur, nonchalant, la demeure du sabotier n'était « qu'une des plus douces maisons du village de Champvallon ». « Mais pour quiconque avait une fois vu travailler Baptiste, la maison était située : dans un tout autre pays. Ce n'était pas l'atmosphère reposante et un peu triste du Centre de la France qui vous séduit à un certain âge et semble se proposer à vous. Elle était située dans un monde actif... »

---

[33] Sartre parle " l'entêtement compact de la pierre " (*Le Mur,* p. 66).

Dans un monde actif, dans un monde résistant, dans un monde à transformer par la force humaine. Ce monde actif est une transcendance du monde au repos. L'homme qui y participe connaît, au-dessus de l'être, l'émergence de l'énergie.

[63]

La terre et les rêveries de la volonté

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE III

LES MÉTAPHORES DE LA DURETÉ

« Le houx ? — Il est la rage de la terre. »
(VERHAEREN, *Les Douze Mois. Avril*, p. 224.)

I

Retour à la table des matières

Pour bien distinguer les problèmes de l'imagination et ceux de la perception, pour montrer ensuite comment ce qu'on imagine commande ce qu'on perçoit, pour donner ainsi à l'imagination la place qui lui revient dans l'activité humaine : la place première, il est peu de mots plus appropriés que le mot *dur*. Tout compte fait, la dureté est sans doute l'objet de bien Peu d'expériences effectives et elle est cependant la source d'un nombre incalculable d'images. Une sorte de travail imaginaire s'anime à la moindre impression de dureté :

Attends, le plus dur avertit de loin la dureté.

Malheur — le marteau absent se prépare à frapper !

Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe — : abwesender Hammer holt aus !

(Rilke, *Sonnets* à *Orphée*, II, 12, trad. Angelloz.)

Le marteau imaginaire, le marteau sans maître de René Char, vient travailler dans la main oisive, dès [63] que le mot *dur* est seulement murmuré. Avec le mot *dur*, le monde dit son hostilité et, en réponse, les rêveries de la volonté commencent.

Les mots *dur*, *dureté*, apparaissant aussi bien dans un jugement de réalité que dans une métaphore morale, révèlent ainsi, très simplement, les deux fonctions du langage : transmettre des significations objectives précises — suggérer des valeurs plus ou moins métaphoriques. Et dès les premiers échanges entre les images foisonnantes et les perceptions claires, ce sont les images, ce sont les métaphores qui vont multiplier les valeurs, valoriser les valeurs. Presque toujours, le mot *dur* est l'occasion d'une force humaine, le signe d'un courroux ou d'un orgueil, parfois d'un mépris. C'est un mot qui ne peut rester tranquillement dans les choses.

Mais, fidèle à notre méthode habituelle qui ne propose ses thèmes philosophiques généraux que sur des cas précis, donnons tout de suite un exemple où une perception très simple, très près des dessins et des formes, est immédiatement submergée par un flot d'images variées, engageant insensiblement la vie morale. Nous empruntons cet exemple au livre du D[r] Willy Hellpach [34] :

« Lorsque nous parlons d'un chêne *noueux*, nous ne pensons pas seulement aux nodosités véritables qui peuvent exister sur ses branches, mais nous voulons indiquer l'idée d'opiniâtreté que la même image suggère en ce qui concerne le caractère d'un homme. Ainsi l'image dont le point de départ était l'arbre lui revient après avoir été transposée dans la désignation des particularités psychologiques de l'homme. » Autrement dit, le mot *noueux* qui n'est qu'une forme

34 Willy Hellpach, *Géopsyché : l'Ame humaine sous l'Influence du Temps, du Climat, du Sol et du Paysage*, trad., p. 167.

oblige à d'immédiates participations à [65] l'humain. On ne peut comprendre le mot *noueux* qu'en *serrant* le nœud, qu'en *durcissant* ln matière, qu'en témoignant d'une volonté de résistance à des faiblesses qui attendriraient. C'est cette transposition à l'humain, à partir d'une base objective étroite, que nous voulons étudier en détail. En examinant minutieusement les points d'attache de la réalité et de la métaphore, nous verrons que c'est par les métaphores, par l'imagination, que la réalité prend ses valeurs. Et celle prise de valeur est rapide. Déjà dans l'intuition la plus naïve, dans la contemplation la plus oisive, un conseil *direct* de dureté nous fait vivre, en une sorte de sympathie de la dureté, avec le chêne noueux. Le monde ainsi assumé par une rêverie de la volonté a du *caractère.* Il nous offre les belles images dynamiques du *caractère* humain. Une sorte de *caractériologie objective* se met en ordre quand nous imaginons derrière les formes la résistance des substances. Pour le prouver, il n'est besoin que de s'adresser aux poètes de l'énergie. Ils nous donneront les valorisations prolixes des métaphores du chêne noueux, dur, fort, résistant, allégrement chargé d'ans. Voyons, par exemple, le chêne dans la poétique de Verhaeren.

II

Avec la lutte serrée des fibres dans le nœud du bois, au lieu de *l'arbre-élan* que nous avons étudié dans *L'Air et les Songes* en suivant l'imagination aérienne, apparaît le végétalisme *terrestre,* le végétalisme *dur.* Malgré les spectacles de la plaine de Flandre, le chêne de Verhaeren est un être de la montagne, surgi d'un sol de granit, entre les roches. Il se tord à son collet pour sortir de la terre ; il se noue pour s'appuyer, non plus sur un humus riche [66] et faible, mais pour s'appuyer sur soi, sur cette réserve de dureté qu'est un *tronc noueux.* Il devient dur pour durer. Il ne peut être dur qu'en revenant à soi, qu'en brimant ses propres élans, toutes les paresseuses impulsions du

végétalisme vert et tendre. Charles Baudouin, dans son beau livre sur Verhaeren [35], a souligné ce combat de l'être dur contre soi-même, si caractéristique dans l'évolution psychique du poète. Charles Baudouin montre en action une sorte de *sublimation de la dureté immanente* dont le type est précisément le cœur d'un vieux chêne : « L'arbre était d'abord (dans une des premières œuvres de Verhaeren, *Les Flamandes*) ce qu'il est communément, aux dires des analystes : un des symboles de l'instinct brut. Mais voici que cet instinct s'acharne contre lui-même, se « noue » avec lui-même comme dans un corps à corps, se « tord », si l'on peut dire, entre ses propres bras. Les arbres vont désormais (dans l'œuvre poétique de Verhaeren) apparaître noués et tordus. Ils sont la sensualité qui se vainc elle-même — victoire qui est encore une volupté. Ils s'identifient avec les moines qui ont « tordu » en eux la nature, entre des mains crispées de volonté fervente. » Et Charles Baudouin cite ces vers du poète :

> Ceux dont les tourments noirs ont fait le cœur tordu.
>
> *(Rentrées des Moines.)*
>
> Tout ce qui fut énorme en ces temps surhumains
>
> Grandit sous le soleil de leur âme féconde
>
> Et fut tordu comme un grand chêne entre leurs mains.
>
> *(Les Crucifères.)*
>
> Une allée invaincue et géante de chênes...
>
> Ces arbres vont, ainsi des moines mortuaires.
>
> *(Soir religieux.)*

[67]

Il peut sembler que nous ayons insensiblement perdu les images de la dureté. Mais qui approfondira l'impression trouvera cependant ces images agissantes. Ce n'est pas la *forme* d'un arbre tordu qui fait image, mais bien la *force* de torsion, et celte force de torsion implique

---

35 Charles Baudouin. *Le Symbole chez Verhaeren*, p. 83.

une’ matière *dure,* une matière qui *s’endurcit* dans la torsion. Eminent privilège de l’imagination matérielle qui travaille sous des mots qui ne sont pas les siens, sous les signes de l’imagination des formes.

Jamais le jeu du refoulement et de la sublimation n’a été plus serré que dans cette valorisation de la dureté nouée, de la dureté tordue. On est ici au centre de l’ambivalence du *noueux* et du *noué ;* autrement dit, le *nœud* est une de ces « réalités ambiguës » qu’un Kierkegaard aime à faire miroiter. On en fera, suivant l’humeur, suivant l’orientation imaginaire, suivant la tonalisation de la volonté, une qualité ou un défaut, une force d’appui ou l’arrêt d’un élan. C’est précisément parce que le nœud du bois dur est pourvu de cette ambivalence des images qu’il donne un *mot révélateur*.

La critique littéraire doit méditer ce mot révélateur. Ce mot mesure la *participation* du rêveur à la dureté du monde ou bien sa *répulsion* devant les images « dures ». Il faut l’inscrire au registre des mots sensibilisés avec lesquels on peut déterminer l’orientation des puissances imaginantes. Ces mots ne sont pas aussi nombreux qu’on pourrait le croire. Le langage traîne dans son cours un grand nombre de mots usés oniriquement, de mots qui ne trouveront plus leur poète. Comme le dit Mme Ania Teillard [36], « la libido est retirée des objets extérieurs qui, auparavant, possédaient une force attractive puissante ». [68] Autrement dit, il est des objets qui ne sont plus qu’objets de perception ; leurs noms ont perdu les vertus d’intimité qui les faisaient parties intégrantes de l’imagination humaine. Au contraire, le tronc d’un chêne tourmente en nous des forces qui souhaitent d’être inébranlables. C’est une grande image de l’énergie.

---

[36] Ania Teillard, *Le Symbolisme du Rêve*, p. 221.

III

On sentira peut-être mieux cette adhésion passionnée aux *certitudes* d'un objet dur si l'on voit un rêveur trouver la solidité de son être dans la compagnie de l'arbre inébranlable. C'est ainsi que nous interprétons une admirable page de Virginia Woolf [37] : « Il poussa un profond soupir et violemment se jeta — il y avait dans ses mouvements une passion qui justifie ce mot — sur la terre, au pied du chêne. Il aima sentir ... les vertèbres de la terre où il s'accotait ; car la dure racine du chêne était cela pour lui, elle était encore, car l'image suivait l'image, le dos d'un grand cheval qu'il montait, ou le pont d'un bateau penché — elle était à vrai dire n'importe quoi de dur, car il sentait le besoin de quelque chose où amarrer son cœur indécis. »

Comme l'écrivain traduit bien celte communion des duretés autour d'un noyau de duretés ! Chêne, cheval, bateau sont unis malgré leurs formes hétéroclites, bien qu'ils n'aient aucun trait visuel commun, aucune signification consciente commune. La *dureté,* grâce à sa puissance sur l'imagination matérielle, grâce à son impérialisme, étend ses images au loin, allant du tertre solide où pousse le chêne à la plaine où galope le cheval, à la mer où se réfugie, [69] sur le pont du bateau, toute solidité. La *compréhension matérielle,* la compréhension absolue de l'image de la dureté soutient cette folle *extension* qu'aucun logicien ne saurait légitimer. C'est bien la marque des images matérielles premières — la dureté en est une — que recevoir sans peine les formes les plus diverses. La matière est un centre de rêves.

On verrait d'ailleurs en examinant dans le détail la page de Virginia Woolf un bon exemple des deux développements des images selon que les images courent comme les concepts d'une chose à l'autre ou que, en un autre jet, elles vivent de la vie totale d'un être particulier.

---

37 Virginia Woolf, *Orlando,* trad., p. 20.

En effet, en suivant cette dernière évolution, après un retour à l'image initiale du tronc dur, Virginia Woolf nous livre toute son imagination de l'Arbre. Appuyé au tronc dur et stable du chêne, Orlando sent son cœur s'apaiser ; il participe à la vertu apaisante de l'arbre tranquille, de l'arbre qui tranquillise le paysage. Le chêne n'arrête-t-il pas jusqu'au nuage qui passe ? « Les petites feuilles demeurèrent suspendues ; le daim s'arrêta ; les pâles nuages de l'été s'immobilisèrent ; les membres d'Orlando s'alourdirent sur le sol, et il demeurait couché dans une telle quiétude que, pas à pas, le daim s'approcha, les freux tourbillonnèrent sur sa tête, les hirondelles plongèrent et virèrent, le vol des taons vrombit, comme si toute la fertilité et l'activité amoureuses d'un soir d'été tissaient leur toile autour de son corps. »

Le rêveur a ainsi bénéficié de la *solidité* [38] de l'arbre dans la plaine aux moissons ondulantes ; le tronc robuste, — la racine dure, voilà un centre fixe autour duquel s'organise le paysage, autour duquel se tisse la toile du tableau littéraire, *d'un monde commenté.* [70] Le chêne d'Orlando est vraiment, comme le suggèrent les figurines de l'édition, un *personnage* du roman de Virginia Woolf. Pour bien en comprendre le rôle, il faut, au moins une fois dans sa vie, avoir aimé un arbre majestueux, avoir senti agissant son conseil de solidité.

Finalement nous donnerions volontiers cette page de la romancière anglaise comme un modèle de psychanalyse imagée, de psychanalyse matérielle. L'arbre est ici dur et grand, il est grand parce qu'il est dur. Il est un grand destin de dur courage. Si dure que soit la racine du chêne, l'arbre emporte quand même l'être qui en rêve la dureté jusque dans ses feuilles rudes et bruissantes. Ce rêveur immobilisé sur le sol, l'arbre le rend à la mobilité des oiseaux et du ciel. Nouvel exemple de rêverie amarrée, le rêveur amarre un cœur indécis au cœur de l'arbre, mais l'arbre l'entraîne dans le lent et sûr mouvement de sa vie propre. Soudain le rêveur qui vit la dureté intime de l'arbre comprend que *l'arbre n'est pas dur pour rien* — comme le sont trop souvent les cœurs humains. L'arbre est dur pour porter haut sa couronne aérienne, son feuillage ailé. Il apporte aux hommes la grande image d'un or-

38 Un vers de Laprade dit :

Le chêne a le repos, l'homme a la liberté.

gueil légitime. Son image psychanalyse toute dureté renfrognée, toute dureté inutile et nous ramène à la paix de la solidité.

IV

Ainsi l'analyse d'une image en apparence aussi spéciale qu'un arbre noueux révèle une force d'appel vers des images cohérentes où l'être imaginant s'*engage* de plus en plus. On donne trop souvent l'imagination comme une production gratuite qui s'épuise dans l'instant même de ses images. C'est là méconnaître [71] la *tension* des forces psychiques qui mènent à la quête des images. Aussi un véritable surréalisme qui accepte l'image dans toutes ses fonctions, aussi bien dans son essor profond que dans son allure primesautière, se double nécessairement d'un *surénergéttsme.* Le surréalisme — ou l'imagination en acte — va à l'image neuve en vertu d'une poussée de rénovation. Mais dans une récurrence vers les primitivités du langage, le surréalisme donne à toute image neuve une énergie psychique insigne. Débarrassé du souci de signifier, il découvre toutes les possibilités d'imaginer. L'être qui vit ses images dans leur force première sent bien qu'aucune image n'est occasionnelle, que toute image rendue à sa réalité psychique a une racine profonde — c'est la perception qui est une occasion —, sur l'invite de cette perception occasionnelle, l'imagination revient à ses images fondamentales pourvues, chacune, de leur dynamique propre.

Dès que les images sont étudiées dans leurs aspects dynamiques et corrélativement expérimentées dans leurs fonctions psychiquement dynamisantes, l'ancienne formule, sans cesse répétée : un paysage est un état d'âme, reçoit de toutes nouvelles significations. En effet, la formule ne visait guère que des états contemplatifs, comme si le paysage n'avait pour fonction que d'être contemplé, comme s'il était le simple dictionnaire de tous les mots évasifs, vaines aspirations vers l'évasion. Au contraire, avec les rêveries de la volonté se développent des thèmes nécessairement précis de la construction démiurgique : *le*

paysage devient un caractère [39]. On ne le comprend [72] dynamiquement que si la volonté participe à sa construction, avec la joie d'en assurer les assises, d'en mesurer les résistances et les forces. Nous aurons bien d'autres preuves, au cours de cet ouvrage, de la caractériologie imagée dont la dureté, comme nous le disions plus haut, apporte un premier exemple. Insistons encore, avant de passer à un autre ordre d'idées, sur l'influence dynamisante du rêve d'un objet dur.

Certaines images — le chêne noueux en est une — sont essentiellement des *images de réveil*. Le chêne est courbé et voici qu'il nous redresse. Le mimétisme énergétique se trouve ainsi à l'antithèse du mimétisme des formes. Le vieux chêne sollicite une recrudescence d'activité. Heureux celui qui, au matin, pour lancer sa journée, a sous les yeux non seulement des images belles, mais des images fortes.

D'une manière plus précise, nous pouvons vérifier que, dans nos rêves mêmes, les images de la dureté sont très régulièrement des *images de réveil* ; en d'autres termes, la *dureté* ne peut rester inconsciente, elle réclame notre activité. Il semble que le sommeil ne puisse se poursuivre, même dans les cauchemars, sans une certaine mollesse dans les fantasmes, sans une certaine fluidité des images les plus noires. Comme nous le disions jadis, confessant notre tempérament onirique : on ne dort bien que dans l'eau, que dans une grande eau tiède. Une forme *dure* arrête le rêve qui ne vit que de déformations. Gérard de Nerval remarquait que le soleil ne brille jamais dans les rêves. Les rayons sont, eux aussi, trop durs, trop géométriques pour éclairer, sans risque de réveil, le spectacle onirique. Les corps trop nettement éclairés, les corps solides, les corps durs doivent être expulsés de notre vie ensommeillée. Ce sont là des *objets d'insomnie*. Il ne faut pas penser le soir au fer, à la pierre, au bois dur, à [73] toutes ces matières prêtes à nous provoquer. Mais la vie éveillée au contraire réclame des adversaires. Quand l'être se réveille c'est dans les images des objets durs que commencent les joies fortes. Les matières dures c'est le *monde résistant* à portée de la main. Avec le monde résistant, la vie nerveuse

---

39 G. Jenn Moréas *(Paysages et Souvenirs*, p.229) souffre d'une journée où il lui est « impossible de donner une vraie figure tragique au paysage *sans ressort* qui m'environne ». En conséquence : « ... la force me fait défaut pour une transmutation en Art de la méchanceté de la Nature ».

en nous s'associe à la vie musculaire. La matière apparaît comme l'image réalisée de nos muscles. Il semble que l'imagination qui va travailler *écorche* le monde de la matière. Elle en enlève les téguments pour bien en voir les lignes de forces. Les objets, tous les objets ont des ressorts. Ils nous rendent l'énergie imaginaire que nous leur offrons par nos images dynamiques. Ainsi recommence la vie dynamique, la vie qui rêve d'intervenir dans le monde résistant. Virginia Woolf a vécu ce réveil de l'être par la jeunesse d'une image : « Mon esprit mis en pièces se sent reconstruit par une perception soudaine. Je prends les arbres, les nuages à témoin de ma complète tion [40]. » Cette intégration n'est vraiment possible que si elle entraîne des actes coordonnés, des actes productifs, bref les actes mêmes de l'être qui travaille.

[40] Virginia Woolf, Les *Vagues,* trad., p. 43.

[74]

La terre et les rêveries de la volonté

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE IV

LA PÂTE

« Il faut voir l'être intérieur attaquant la concupiscence. Quel boulanger plongea jamais d'aussi énormes mains dans son pétrin ? Quel boulanger vit-on pareillement accablé pat la montagne mouvante, montante, croulante, de la pâte ? Une pâte qui cherche le plafond et le crèvera. »

(Henri MICHAUX, *Plume,* p. 131.)

I

Retour à la table des matières

Nous avons déjà examiné dans notre livre *L'Eau et les Rêves* quelques-unes des rêveries qui se forment dans le lent travail du pétrissage, dans le jeu multiple des formes qu'on donne à la pâte à modeler. Il nous avait semblé indispensable, en se plaçant au point de vue de l'imagination matérielle des éléments, d'étudier une rêverie mésomorphe, une rêverie intermédiaire entre l'eau et la terre. On peut, en effet, saisir une sorte de coopération de deux éléments imaginaires, coopération pleine d'incidents, de contrariétés selon que l'eau adoucit la terre ou que la terre apporte à l'eau sa consistance. Pour l'imagination matérielle, tout entière à ses préférences, [75] on a beau *mélanger* les deux éléments, l'un est toujours le sujet actif, l'autre subit l'action.

En d'autres termes — bel exemple de celte ambivalence profonde qui marque l'adhésion intime du rêveur à ses images matérielles — cette coopération des substances peut, dans certains cas, faire place à une véritable *lutte :* elle peut être contre la terre un défi de la puissance dissolvante, de l'eau dominatrice — ou bien contre l'eau un défi de la puissance absorbante, de la terre qui assèche. L'éponge, l'étoupe, le pinceau peuvent être des armes dans les mains du rêveur *terrestre*. L'éponge donne la victoire contre un déluge. « La terre, dit Virginia Woolf *(Les Vagues,* trad., p. 259), boit lentement la couleur comme une éponge absorbe l'eau. Elle s'arrondit, s'épaissit, retrouve son équilibre et oscille sous nos pieds dans l'espace. » Voilà donc la terre, éponge énorme, éponge triomphante !

Ainsi les luttes de l'eau et de la terre, le mariage de l'eau et de la terre, les échanges sans fin du masochisme et du sadisme de ces deux éléments fourniraient d'innombrables documents pour une psychanalyse des images matérielles et dynamiques. Le pinceau et l'éponge sont tenus pour des symboles suffisamment clairs en psychanalyse. L'un est essentiellement masculin, l'autre essentiellement féminin. Ces attributions sont si nettes qu'elles peuvent nous aider, en passant, à montrer la différence qui subsiste entre les images telles que nous les étudions dans nos thèses sur l'imagination et les symboles de la psychanalyse classique.

Un symbole psychanalytique, pour protéiforme qu'il soit, est cependant un centre fixe, il incline vers le concept ; c'est en somme avec assez de précision un *concept sexuel.* On pourrait dire que le symbole est une *abstraction sexuelle réalisée* dans le sens même où les anciens psychologues parlaient « d'abstractions [76] réalisées ». De toute manière, pour le psychanalyste, le symbole a valeur de *signification* psychologique.

L'image est autre chose. L'image a une fonction plus active. Elle a sans doute un *sens* dans la vie inconsciente, elle désigne sans doute des instincts profonds. Mais, en plus, elle vit d'un besoin positif d'imaginer. Elle peut servir dialectiquement à cacher et à montrer. Mais il faut montrer beaucoup pour cacher peu et c'est du côté de celle montre prodigieux que nous avons à étudier l'imagination. Et en particulier la vie littéraire est parure, ostentation, exubérance. Elle se développe sans arrêt dans le monde de la métaphore. Elle peut bien, elle aussi, révéler, comme disent les psychanalystes, des *fixations,*

mais dans l'action qu'elle cherche à avoir sur le lecteur, elle se veut *défixation,* soit dit pour user — une fois n'est pas coutume — du droit au barbarisme. Dans le moment même où la liberté d'expression défoule dans l'auteur des forces complexuelles, elle tend à défixer chez le lecteur des images inertes fixées dans les mots.

Mais revenons à nos images et donnons un exemple de rêverie mésomorphe entre la terre et l'eau. Prenons une toute petite image que nous appellerons *l'enfant au buvard.* Le voici tenant en main le coin du papier onctueux, feutré, effiloché, il l'approche sournoisement de la tache d'encre. Un physicien dira que l'écolier *s'intéresse* aux phénomènes de la capillarité. Un psychanalyste y suspectera un besoin de maculer. En fait, les rêves sont plus grands : ils dépassent les raisons et les symboles. Les rêves sont immenses. Ils ont, par une fatalité de grandeur, une cosmicité. *L'enfant au buvard* assèche la mer Ronge. Le buvard maculé est la carte d'un continent, c'est la terre même qui vient d'absorber la mer. Et sans fin, l'écolier assis à son banc, mais parti cependant pour [77] l'école buissonnière, pour les voyages de la géographie dynamique, pour celle géographie rêvée qui le console de la géographie récitée, l'écolier rêvant travaille à la limite de deux univers : l'univers de l'eau et l'univers de la terre. Le rêve fait ainsi des eaux-fortes sur du papier mâché.

On mesurera la puissance des petites images si on réalise l'image suivante de Sartre : se perdre dans le monde c'est se « faire boire par les choses comme l'encre par un buvard » *(L'Etre et le Néant*, p. 317).

Ainsi l'intérêt qu'un rêveur porte aux luttes de deux matières désigne une véritable *ambivalence* matérielle. On ne peut vivre l'ambivalence matérielle qu'en donnant tour à tour la victoire aux deux éléments. Si l'on pouvait caractériser l'ambivalence d'une âme dans les plus simples de ses images, loin des déchirements de la passion humaine, comme l'on ferait comprendre le caractère fondamental de l'ambivalence !

N'est-ce point, en effet, en suivant les papillotements de l'ambivalence qu'on peut sentir le dynamisme qui s'établit entre une image attirante et une image répulsive ? Dans ce champ d'imagination sensibilisée, on peut considérer une sorte de *principe d'indétermination* de l'affectivité dans le sens même où la microphysique propose un *principe d'incertitude* qui limite la détermination

simultanée des descriptions statiques et des descriptions dynamiques. Par exemple : veut-on vivre d'un peu près une nuance vraiment affinée de l'antipathie, la voici qui plaît. Inversement, veut-on se donner avec trop d'intensité à une impression de sympathie nuancée, la voici qui lasse. Nous verrons jouer bien souvent ce principe pour peu que nous consentions à faire de la micropsychologie en travaillant au niveau de nos petites images. Nous comprendrons mieux alors que l'ambivalence [78] des images est bien plus active que l'antithèse des idées. Nous reviendrons souvent sur ce problème quand les exemples de fines ambivalences se présenteront. Des exemples s'offriront d'ailleurs où nous n'aurons pas besoin d'un conflit de matières, comme sont les luttes de l'eau et de la terre, pour surprendre l'ambivalence d'imagination dans son acte. La pâte elle-même, la pâte prise en son unité, va tout de suite nous permettre de préciser le problème.

II

En effet, en dehors de toute idée de mélange de terre et d'eau, il semble qu'on puisse affirmer, dans le règne de l'imagination matérielle, l'existence d'un véritable prototype de la *pâte imaginaire*. Dans l'imagination de chacun de nous existe l'image matérielle d'une *pâte idéale*, une parfaite synthèse de résistance et de souplesse, un merveilleux équilibre des forces qui acceptent et des forces qui refusent. À partir de cet état d'équilibre qui donne une immédiate alacrité à la main travailleuse, les jugements péjoratifs inverses du *trop mou* et du *trop dur* prennent naissance. On dira aussi bien qu'au centre de ces deux excès contraires, la main connaît d'instinct la *pâte parfaite.* Une imagination matérielle normale tient tout de suite cette *pâte optima* dans la main rêveuse. Tout rêveur de la pâte connaît cette *pâte parfaite* aussi évidente à la main que le *solide parfait* l'est aux yeux du géomètre. Cette pâte *équilibrée*, intime, d'Annunzio en a suivi en poète la constitution : Le boulanger « ayant essayé le mélange versa dans le pétrin un peu plus d'eau pour allonger la délayure, sa main était si

ferme dans l'exactitude de la combinaison, si adroite à pencher [79] la cruche, que je vis l'eau claire dessiner entre la lèvre de l'argile et la fleur de la farine un arc de cristal sans brisures, parfait [41] ». C'est parce que la pâte est exactement délayée que le tableau est si exactement dessiné ; l'eau tombe dans le pétrin en une courbe de géomètre. Les beautés matérielles et les beautés des formes s'attirent. La pâte parfaite est alors l'élément matériel premier du matérialisme comme le solide parfait est l'élément formel premier du géométrisme. Tout philosophe qui refuse celte primitivité n'entre pas vraiment dans la philosophie matérialiste.

L'intimité d'un tel rêve d'une pâte parfaite va si loin, les convictions qu'il donne sont si profondes qu'on peut parler d'un *cogito* pétrisseur. Les philosophes nous ont appris à étendre à d'autres expériences que la pensée le *cogito* cartésien. Ils nous parlent en particulier du *cogito* biranien où l'être trouve la preuve de son existence dans l'acte même de son effort. La conscience de l'activité pour un Maine de Biran est aussi directe que la conscience d'être un être pensant. Mais les plus belles expériences, il faudra les prendre dans les efforts heureux. La phénoménologie du *contre* est une de celles qui nous font mieux comprendre les engagements du sujet et de l'objet. Cependant l'effort ne livre-t-il pas ses évidences les plus convaincantes, ses évidences en quelque manière redoublées, quand l'être agit sur soi ? Et voici alors dans sa plus étroite connexion le *cogito* pétrisseur : il y a une manière de serrer le poing pour que notre propre chair se révèle comme cette pâte première, cette pâte parfaite qui à la fois résiste et cède. Pour le stoïcien la géométrie de la main ouverte, de la main fermée livrait des symboles de la méditation. Pour le philosophe qui n'hésite pas à prendre les preuves de son être dans ses rêves mêmes, [80] la dynamique du poing fermé sans violence et sans mollesse lui donne et son être et son monde. Ainsi, retrouvant je ne sais quelle pâte première dans mes mains vides, tout mon rêve manuel, je murmure : « Tout m'est pâte, je suis pâte à moi-même, mon devenir est ma propre matière, ma propre matière est action et passion, je suis vraiment une pâte première. »

---

41 D'Annunzio, *Le Dit du Sourd et Muet*, Rome, p. 134.

Si l'homme rêvant peut avoir de si belles impressions, faut-il s'étonner que l'imagination matérielle et dynamique dispose d'une sorte de *pâte en soi,* d'un *limon primitif,* apte à *recevoir* et à *garder* la forme de toute chose. Une telle image matérielle, si simple, si intense, si vivante est naturellement guettée par le concept. C'est là le destin de toutes les images fondamentales. Et le concept d'une pâte qui *se déforme* sous nos yeux est si clair et si général qu'il rend inutile la participation à l'image dynamique primitive. Les images visuelles reprennent alors leur primauté. L'œil — cet inspecteur — vient nous empêcher de travailler.

Si la poésie doit réanimer dans l'âme les vertus de création, si elle doit nous aider à revivre, dans toute leur intensité et dans toutes leurs fonctions, nos rêves naturels, il nous faut comprendre que la main, aussi bien que le regard, a ses rêveries et sa poésie. Nous devrons donc découvrir les poèmes du toucher, les poèmes de la main qui pétrit.

III

Comme témoignage d'une *main heureuse,* comme clair exemple d'une main virilement psychanalysée par le travail effectif de la matière, nous allons commenter une longue page de Herman Melville. [81] Cette page à la gloire du pétrissage est d'autant plus frappante qu'elle s'intercale dans une œuvre tendue et dure qui nous révèle la vie héroïque d'un chasseur de baleines. Dans le chapitre de *Moby Dick* intitulé « L'Etreinte de la Main » (ch. XCIV, trad., p. 384), Melville décrit ainsi le malaxage du spermaceti :

« Notre rôle était d'écraser ces grumeaux à la main pour les faire redevenir liquides. Un doux et onctueux travail. Rien d'étonnant à ce que le spermaceti ait été autrefois un cosmétique si en faveur, lui si doux, si clair, si délicieusement mou. » Alors, au contact de cette délicieuse mollesse, s'éveille une participation dynamique profonde qui est vraiment le bonheur dans la main, au sens matériel des termes :

« Après y avoir tenu mes mains pendant seulement quelques minutes, mes doigts étaient devenus souples comme des anguilles et je les sentis commencer à (pour ainsi dire) serpenter et à onduler. » Comment mieux dire cette *souplesse de la plénitude*, cette souplesse qui emplit la main, qui se réfléchit sans fin de la matière à la main et de la main à la matière. Vivant une telle joie de la main, les deux malaises inverses trouveraient leur apaisement. Seraient, en effet, facilement guéris aussi bien le délire de viscosité que certaines frénésies de Lautréamont, sensibles dans ces simples mots : « la fureur aux secs métacarpes » (*Les Chants de Maldoror*, p. 185). Cette certitude de l'équilibre de la main et de la matière est un bel exemple de *cogito* pétrisseur. Comme les doigts s'allongent dans cette douceur de la pâte parfaite, comme ils se font doigts, conscience de doigts, rêve de doigts infinis et libre ! Qu'on ne s'étonne donc pas si l'on voit maintenant les doigts imaginer, si l'on sent que la main crée ses propres images :

« J'étais assis là, les jambes croisées sur le plancher du pont... Le vaisseau aux voiles indolentes glissait [82] sereinement sur l'eau dans un ciel bleu et paisible. Je trempais les mains parmi ces masses molles qui étaient coagulées depuis une heure. Elles s'écrasaient sous mes doigts et toute leur opulence éclatait lentement dans mes mains, comme le jus de raisins très mûrs. Je reniflais cet arome sans souillure ; il était tout à fait comme l'odeur des violettes de printemps. A ce moment, je l'affirme, je vivais comme dans un pré embaumé ... » Ainsi le rêve de la main met un pré sur la mer. Comme dans tous les grands rêves, les images montent au niveau d'un univers. Une douceur cosmique emplit puis entoure la poigne qui pétrit.

Le printemps parfumé naît dans la main heureuse. Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, on raconte de navigateurs qui, pour apaiser la fureur des flots, versent de l'huile sur la mer. Un auteur du XIX^{e} siècle dit que quelques bidons suffisent pour assurer le calme pendant toute la traversée de l'Atlantique. L'imagination est une grande chose. En pétrissant le spermaceti, Melville sait bien qu'il fait « glisser » plus facilement le baleinier ; tout à sa volonté d'adoucissement il verse sur la mer une huile imaginaire.

Et le bonheur continue : « Je baignais mes mains et mon cœur dans cette indescriptible matière. J'étais prêt à croire à la vieille superstition paracelsienne qui prétend que le spermaceti possède la rare vertu de tempérer l'ardeur de la colère. Tandis que je me plongeais dans ce

bain, je me sentais divinement libéré de toute aigreur, de toute impatience et de toute espèce de malice. » La participation est si totale que plonger la main dans la bonne matière c'est y plonger l'être entier. Ah ! si nous comprenions que les sources de notre énergie et de notre santé sont dans nos images dynamiques elles-mêmes, dans les images qui sont le tout proche avenir [83] de notre psychisme, nous écouterions le conseil du bon travail. Inutile de chercher des qualités occultes, des « superstitions paracelsiennes ». L'évidence de l'image matérielle, l'image vécue matériellement, voilà qui suffit à nous prouver que la matière douce adoucit nos colères. La furie n'ayant nul *objet* dans le travail de cette splendide mollesse, le sujet devient un *sujet* de douceur.

Alors un type de sympathie humaine va naître dans le travail de la pâte parfaite : « Etreindre ! Etreindre ! Etreindre ! ... » s'écrie le rêveur de Melville. « Toute la matinée se passa à étreindre le spermaceti, tant qu'à la fin je m'y fondis moi-même. J'étreignis jusqu'à ce qu'une étrange folie s'emparât de moi. Je me surpris, serrant sans le vouloir les mains de mes compagnons, les prenant pour les doux grumeaux. Cette occupation fit naître un sentiment si fort, si affectueusement amical, si aimant, que, finalement, sans discontinuer, je pressais leurs mains, les regardant dans les yeux avec tendresse comme pour leur dire : « Oh ! bien-aimés semblables, pourquoi continuer à chérir les injustices sociales et à nous témoigner réciproquement la moindre mauvaise humeur ou jalousie. Allons, serrons-nous les mains à la ·ronde ; fondons-nous universellement les uns dans les autres jusqu'à devenir un spermaceti, un lait de beauté. »

Guidés ainsi par le rêve de Melville, nous pourrons porter le cogito de la pâte non seulement au niveau d'une conscience d'un univers, mais jusqu'à celui d'une métaphysique du je-tu. La pâte travaillée à deux nous révèle frères de travail. Déjà, dans la solitude, *la pâte nous a serré la main,* elle nous a appris comment on doit serrer une main, sans mollesse, sans rudesse, franchement. Dans la modestie de sa matière, la pâte est toute authenticité. La tendresse humaine est légitimée comme une métaphore [84] toute proche de ses belles images matérielles. Comme nous le verrons souvent, le pancalisme de la matière offre ses images à toutes les valeurs humaines.

Ainsi le texte de Melville est, du point de vue de l'imagination matérielle et dynamique, merveilleusement complet puisqu'il nous

conduit des joies de la main aux joies du cœur, de la sympathie pour la substance des choses à la sympathie pour le cœur des hommes. C'est cependant un texte qui est méconnu par bien des lecteurs. J'ai entendu plusieurs fois objecter qu'il ralentissait le récit dramatique des aventures si nombreuses dans le roman de *Moby Dick.* De telles objections partent d'une conception du drame à haute tension, comme si l'être humain n'était dynamisé que dans ses crises, comme si les rivalités des efforts quotidiens ne dessinaient pas toutes les formes de son multiple engagement ! La prise de caractère se fait surtout dans la patience des longues journées, et la réalité ne nous permet pas de nous leurrer sur nos puissances, sur notre courage. Lire dans la main tendue, dans la main passive, comme font les devineresses, c'est voir le destin à trop gros plis. Le creux de la main est une prodigieuse forêt musculaire. La moindre espérance d'action la fait frissonner. La chiromancie de la main en extension ne dévoile pas les rêves de la main vivante. Au contraire, la chiromancie de la main incurvée, dans l'exact équilibre de la détente et de la tension, avec les doigts prêts à saisir, à serrer, à étreindre, à pétrir, prêts à vouloir, bref, la chiromancie dynamique révèle, sinon le destin, du moins le caractère. Dès lors on comprend que le travail d'une pâte optima puisse psychanalyser une main en lui enlevant peu à peu son avarice, son agressivité, en lui donnant peu à peu, fibre par fibre, les muscles de la générosité.

[85]

IV

La cuisson des pâtes va encore compliquer l'étude des valeurs imaginaires. Non seulement un nouvel élément, *le feu,* vient coopérer à la constitution d'une matière qui a déjà réuni les rêves élémentaires de la terre et de l'eau, mais encore avec le feu, c'est le temps qui vient individualiser fortement la matière. Le temps de cuisson est une des durées les plus circonstanciées, une durée finement sensibilisée. La cuisson est ainsi un grand devenir matériel, un devenir qui va de la

pâleur à la dorure, de la pâte à la croûte. Elle a un commencement et une fin comme un geste humain. N'est-ce pas Brillat-Savarin qui a écrit : « On devient cuisinier, mais on naît rôtisseur. »

Un historien des aliments végétaux. Maurizio, au lieu de décrire la préhistoire sous les titres : âge de la pierre, âge de bronze, âge du fer, proposait les grandes étapes culinaires : âge du blé écrasé, âge de la bouillie, âge de la galette. Revivons à notre manière, avec toutes ses images, l'âge de la galette. Revenons donc au gynécée dans les moments où les femmes, la mère, la grand'mère, la tante, la servante préparent les festins. Les préparatifs de la fête ne sont-ils pas partie intégrante de la fête, la fête en son matin ? N'est-ce pas à la cuisine qu'on rêve le mieux à la gastronomie ? L'imagination culinaire se forme précisément par l'intérêt pour le problème de la *consistance* en *liant* les sauces, en mêlant la farine, le beurre et le sucre. C'est à la cuisine que se réalise la fusion du matérialisme copieux et du matérialisme délicat.

On comprend alors l'enthousiasme d'un Michelet (*La Montagne*, p. 304) : « Rien de plus compliqué [86] que les arts de la pâte. Rien qui se règle moins s'apprenne moins. Il faut être *né*. Tout est don de la mère. » Ecarter l'enfant dû la cuisine, c'est le condamner à un exil qui l'éloigne de rêves qu'il ne connaitra jamais. Les valeurs oniriques des aliments s'activent en en suivant la préparation. Quand nous étudierons les rêves de la maison natale nous verrons la persistance des rêves de la cuisine. Ces rêves plongent dans un lointain archaïsme. Heureux l'homme qui, tout enfant, a « tourné autour » de la ménagère !

Les arts du sucre peuvent aussi susciter bien des images de la finesse matérielle. Dans la même page écrite dans les Alpes devant « le glacier candi ». Michelet évoque « le madrigal de sucre ». Nous verrons plus loin le mépris d'un Huysmans pour le paysage lunaire pailleté de sucre ; on pourra alors se rendre compte qu'une même image peut révéler deux tempéraments. Quelle amertume est au cœur d'un être que la douceur corrode !

Dans son livre *Une Enfance* (trad., p. 42), Hans Carossa note son intérêt pour la pâte du confiseur. Quelle joie de suivre la pâte chaude et odorante dans son étirement ! Comme elle se plisse ! Et comme les ciseaux qui la coupent en morceaux apparaissent soudain d'une perfide brutalité ! Quelle est étrange, la forme du berlingot, dodue, ronde et

puis, sur deux bords, gardant la trace toute droite des ciseaux. 0n n'en finit pas d'en rêver !

V

Ici, nous faisons grâce au lecteur d'un dossier sur les images du pain. Dans nos lectures nous en avons noté un grand nombre. Mais leur accumulation en dégage la monotonie. Les images du pain croustillant, la grande odeur du pain chaud, voilà ce qui se [87] répète d'une page à l'autre. C'est une *composition française* élémentaire. Nous l'avons tous faite et sans y croire nous avons comparé la croûte à l'or.

Beaucoup plus rares sont les rêveries du levain. Moins nombreux sont ceux qui ont suivi avec leurs rêves la pâte qui lève dans les corbeilles. Toutes les rêveries du gonflement viennent s'associer aux rêveries de la pâte, de sorte que la pâte qui lève est une matière à trois éléments : la terre, l'eau et l'air. Elle attend le quatrième : le feu. Celui qui connaît tous ces songes comprend — à sa manière — que le pain est un aliment complet !

La miche toute ronde sous l'action du levain se tend comme un ventre. Parfois la fermentation travaille ce ventre comme un borborygme ; une bulle vient crever à l'extérieur. De tels événements n'arrivent pas avec la pâte azyme. « Boerhaave dit qu'une vapeur émanée du pain chaud déposé dans un endroit fort petit et qui était bien clos étouffa sur-le-champ ceux qui y entrèrent [42]. » Il faut laisser aux exhalaisons produites par 1e levain le temps de s'échapper. De telles rêveries nous placent devant les ambivalences qui précèdent le succès des grandes valeurs.

---

[42] Sage, *Analyse des Blés*, 1776, p. 46.

VI

L’image dynamique des levains, nous allons l’examiner un peu longuement sur un texte récent, dans un exemple où elle fonctionne à faux. Nous pourrons ainsi mieux apprécier ce désir d’une matière préparée, ce temps couvé, cet avenir choyé que représente toute image matérielle du levain. Nous allons étudier, dans un autre livre de Hans Carossa (*Les Secrets de* [88] *la Maturité)*, des passages où l’auteur décrit une visite dans une fabrique de porcelaine. Comme dans le texte de Melville, nous espérons montrer que des images inertes, pour des lecteurs qui n’ont pas été sensibilisés par des rêveries matérielles, prennent au contraire une vie indéniable quand on veut bien s’intéresser à la substance des choses.

Hans Carossa ne suit guère les explications techniques de l’ingénieur qui guide sa visite. À peine entré à l’usine, déjà il rêve. C’est le rêve et non la réalité technique qui sera pour lui le système de référence pour toutes les images adventices. L’écrivain va intégrer toutes les remarques objectives à son rêve intime, à un rêve lointain qui a déjà marqué sa trace dans une scène d’enfance que nous relaterons par la suite. Nous allons donc suivre une démarche qui se déroule à l’envers de l’habituelle *rationalisation,* puisqu’il s’agit ici de partir de phénomènes objectifs particulièrement bien expliqués et de les traduire dans le sens d’une rêverie intimiste.

Devant la fosse de pâte à porcelaine, le rêveur a tout de suite (trad., p. 80) « l’impression d’une création vivante à laquelle il aimerait à participer ». Il pense à une durée obscure, à une durée troublée « de décomposition et de fermentation ». Sans cette double agitation d’effritement et de bouillonnement, sans cette lutte du sec et du gras, de la poussière et de la bulle « les pures qualités spirituelles de la porcelaine » ne pourraient point « atteindre à la perfection ».

Décomposition et fermentation, deux *temps matériels* bien différents, travaillent dialectiquement la matière comme une systole et une

diastole travaillent un cœur. Voilà bien in marque d'une *durée dialectique*, d'une durée qui ne trouve ses élans que dans la recherche successive de deux intérêts contraires, ici premier mouvement — l'affinement destructeur qui veut la poussière, et — deuxième mouvement — la [89] liaison affinée des ferments qui préparent les contextures. Par ce double mouvement, il semble que *la pâte se pétrisse elle-même.*

Le héros rêveur de Carossa est alors préparé à comprendre « les histoires légendaires de la vieille Chine. On y laissait fermenter pendant des dizaines d'années les mélanges de porcelaine et l'on obtenait ainsi une finesse extraordinaire ». Comment alors ne retrouverait-on pas dans cette industrie perméable aux légendes, les antiques rêveries de la vie minérale, vie lente entre toutes, vie qui *veut* la lenteur, vie qu'il ne faut pas brusquer si l'on veut en recueillir toute la fécondité. Dans son gîte, le kaolin travaille, le kaolin vit un rêve de blancheur et d'homogénéité, il prend le temps qu'il faut pour inscrire un si grand rêve dans sa réalité matérielle. La matière pure vit, rêve, pense et peine comme un bon ouvrier. Le rêve du pétrissage s'élève ainsi au niveau cosmique : dans le rêve cosmique du potier, la mine d'argile est un immense pétrin où les terres diverses se brassent et se mêlent aux levains.

Si l'on voulait suivre un peu longuement l'onirisme du travail du potier, on aurait intérêt à étudier dans son détail l'article *Porcelaine* dans *l'Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot, article que Carossa n'a vraisemblablement pas lu, car les pages de Carossa sont marquées de la sincérité des rêves. On verra précisément dans l'article *Porcelaine,* comme dans les pages de Carossa, la lutte de la rationalisation naissante contre la légende animiste de la pâte. Cette pâte où l'on veut maintenir une sorte de corrélation entre la putréfaction et la fermentation — ces deux grands principes dynamiques du devenir substantiel dans la chimie du XVIII^{e} siècle — on ne la prépare, dit l'auteur de l'article, que deux fois l'an, « aux deux équinoxes, parce que l'on croit avoir remarqué que dans le temps l'eau de pluie est plus propre à la fermentation ; [90] on conserve toujours de l'ancienne masse pour servir de ferment à la nouvelle ; et l'on n'emploie pour former les vases que de la pâte qui ail au moins six mois ; c'est là en quoi consiste la manipulation secrète que l'on cache soigneusement. Il n'y a qu'un seul homme dans la manufacture qui ait ce détail, et duquel on s'est

assuré par le serment ; il travaille dans un lieu particulier et fermé : c'est là qu'il dose et fait fermenter la matière. »

Ce maître du levain pour la pâte à modeler, pour le pain de la terre, ne faut-il pas l'appeler *le maitre-rêveur de l'usine ?* Il est le gardien de l'onirisme des travailleurs. A lui les puissances cosmiques, la juste terre, l'eau des équinoxes, à lui la maîtrise alternative de la porcelaine de printemps et de la porcelaine d'automne !

En d'autres pages de l'*Encyclopédie*, c'est la rationalisation qui est la plus forte. Par exemple, l'auteur refuse sa créance à une pratique, elle aussi lourde d'onirisme : « C'est une erreur de croire que la porcelaine, pour avoir sa perfection, doit avoir été longuement ensevelie en terre. » Mais la lutte entre les puissances du rêve et les puissances de la réflexion n'est pas finie par cette déclaration ; l'auteur éprouve le besoin de rationaliser la vieille coutume en ces termes : « Il est seulement vrai qu'en creusant dans les ruines des vieux bâtiments, et surtout en nettoyant de vieux puits abandonnés, on y trouve quelquefois de belles pièces de porcelaine qui ont été cachées dans des temps de révolution. »

Une telle explication laisse intacts tous les rêves. Elle est vraiment *externe*. La rêverie intime demeure et suit, avec une secrète sympathie, la vieille pratique qui remet en terre le vase après cuisson, pour qu'il s'imprègne d'une nouvelle vertu terrestre après les trop vives épreuves du feu, pour que, dans le sein de la terre, il accumule en sa fragile substance des [91] valeurs de solidité et de durée. Un psychanalyste y verrait la trace du fantasme du retour à la mère, le désir d'une seconde naissance... L'*Encyclopédie* n'y veut voir qu'un mûrissement superficiel, qu'une méthode de patine. « Tout ce que la porcelaine acquiert en vieillissant dans la terre, c'est quelque changement qui se fait dans son coloris, ou, si l'on veut, dans son teint qui montre qu'elle est vieille. La même chose arrive au marbre et à l'ivoire... » Vivre lentement, vieillir doucement, voilà la loi temporelle des objets de la terre, de la matière *terrestre*. L'imagination *terrestre* vit ce temps *enfoui*. On pourrait le suivre, ce temps de lente et notoire intimité, depuis la pâte fluide jusqu'à la pâte épaisse, jusqu'à la pâte qui, solidifiée, garde tout son passé.

On le voit, les intérêts qui s'attachent au travail d'une matière terrestre sont beaucoup plus complexes que ne le supposent une philoso-

phie positiviste et une philosophie pragmatique. Dès qu'on a prise sur leur substance, les objets les plus inertes appellent des rêves. Aussi l'on comprendra que, visitée par un authentique rêveur comme Carossa, la plus simple usine révèle dans ses détails — dans tous ses objets et dans toutes ses fonctions — une puissance de symbolisme psychologique qu'il est bien dommage qu'on laisse perdre ! Même cet isolateur télégraphique qui se dresse comme une goutte de muguet le long du chemin de fer, Carossa l'imagine comme une petite créature qui « serait, dit-il, du même sang que moi ». Il l'a vu naître, et des rêves sont nés en son âme, tandis qu'il cheminait près des cuves, près des fours de la fabrique solitaire, perdue dans les bois de Bohême.

Des fours ! Des cuves ! Dans le fond des forêts ! Ah ! qui nous remettra l'usine à la campagne, près de l'argile du vallon, et dans ce vallon même où, jeune enfant, je faisais cuire des billes...

[92]

Nous avons tous exploité des minières, nous avons tous rêvé notre usine qui cuirait la terre grasse au bout d'un champ.

Quelle profondeur dans cette remarque de Carossa ! Cette fabrique de Bohême, dit-il, « répond si puissamment à d'anciennes aspirations de l'âme ». Elle aussi, comme l'atelier du sabotier, elle est dans *l'univers actif.*

Devant tant de sympathie pour la matière, on ne peut s'étonner que Carossa ait vécu cette participation dynamique aux violences des éléments, participation qui permet de changer l'axe de la souffrance. Nous donnerons d'autres exemples de cette inversion. Mais ne quittons pas l'usine de porcelaine sans en recevoir la magnifique leçon.

Etes-vous là, passivement, en visiteur oisif, dans l'atmosphère étouffante du four à porcelaine, alors *l'angoisse de la chaleur* s'empare de vous. Vous reculez. Vous ne voulez plus voir. Vous avez peur des étincelles. Vous croyez à l'enfer.

Au contraire, approchez-vous. Acceptez par l'imagination le travail de l'ouvrier. Imaginez-vous en train de mettre le bois dans le four, gorgez le four de charbon à pleine pelle, provoquez le four dans une rivalité d'énergie. Bref, soyez ardent et l'ardeur du foyer perdra ses flèches contre votre poitrine, vous serez tonalisé par le combat. Le feu ne peut vous renvoyer que vos coups. La psychologie du *contre* tona-

lise le travailleur. « Comme j'enviais, dit Carossa, les ouvriers qui servaient ce four de purification ! Contre eux, les actifs, il n'a, semble-t-il, aucun pouvoir. »

Participer non plus à la chaleur comme état, mais à la chaleur comme croissance, aider, avec emportement, son devenir de croissance, sa qualité active, sa qualité qualifiante, voilà ce qui immunise [93] contre les excès mêmes du feu. L'ouvrier n'est plus le serviteur du feu, il est son maître.

Ainsi l'ouvrier passionné, l'ouvrier enrichi de toutes les valeurs dynamiques du rêve, vit le temps dynamisé de la cuisson. Il achève volontairement, activement le *destin de la pâte.* Il l'a connue molle et plastique. Il la veut ferme et droite. Il suit dans sa surprise et dans sa prudence l'investissement par un feu qui prend la pièce de toutes parts, doucement, fortement. Dans le temps de chaque fournée il revit toute l'histoire d'un Bernard Palissy. Peut-être ne l'a-t-il pas lue ; mais il la sait. Elle est une contexture de rêve et d'habileté. Elle est une convergence de forces naturelles. Ce qui est né dans l'eau s'achève dans le feu. La terre, l'eau et le feu viennent coopérer pour donner un objet usuel. Parallèlement, de grands rêves élémentaires viennent s'unir dans une âme simple et lui donner une grandeur de démiurge.

Enlevez les rêves, vous assommez l'ouvrier. Négligez les puissances oniriques du travail, vous diminuez, vous anéantissez le travailleur. Chaque travail a son onirisme, chaque matière travaillée apporte ses rêveries intimes. Le respect des forces psychologiques profondes doit nous conduire à préserver de toute atteinte l'onirisme du travail. On ne fait rien de bon à contre-cœur, c'est-à-dire à contre-rêve. L'onirisme du travail est la condition même de l'intégrité mentale du travailleur.

Ah ! vienne un temps où chaque métier aura son rêveur attitré, son guide onirique, où chaque manufacture aura son bureau poétique ! La volonté est aveugle et bornée qui ne sait pas rêver. Sans les rêveries de la volonté, la volonté n'est pas vraiment une force humaine, c'est une brutalité.

[94]

VII

Jusqu'ici nous avons pu étudier des documents psychologiques et littéraires relatifs au travail intime de la matière sans que nous ayons eu à nous occuper des problèmes de la forme. Que nous puissions ainsi séparer les joies du pétrissage et les joies du modelage, cela prouve, à nos yeux, que *l'imagination matérielle* correspond à une activité spécifique évidente. Le pétrissage est, par certains côtés, l'antithèse du modelage. Il tend à détruire les formes. Pour Platon, pétrir c'est ruiner des figures intimes pour obtenir une pâte apte à recevoir des figures externes (*Timée*, trad. Budé, p. 169). « De même encore, ceux qui s'appliquent à imprimer des figures dans quelque substance molle, ne laissent subsister d'abord dans cette substance aucune figure visible et ils la façonnent et l'unissent d'abord jusqu'à la rendre aussi lisse que possible. »

Mais naturellement la prise de forme, le modelage est une telle joie des doigts, il conduit à de telles valorisations qu'une psychologie de l'imagination dynamique devrait l'étudier minutieusement. Nous n'irons cependant pas très loin dans cette voie. Nos recherches, en effet, ne visent pas l'imagination des formes. Il y a dans ce domaine tant d'études excellentes que nous croyons pouvoir nous cantonner dans le domaine tel que nous l'avons circonscrit dès nos premières recherches sur l'imagination de la matière. Nous ne traiterons donc du modelage que dans ses tout premiers tâtonnements, lorsque la matière se révèle comme une invitation à modeler, lorsque la main rêveuse jouit des premières pressions constructrices. Et même, nous n'appellerons l'attention que sur les limites du rêve et de la réalité, essayant de surprendre les rêves de modelage plutôt que le succès [95] d'une main sage et droite, habile à répéter le modèle offert aux regards.

Modelage ! rêve d'enfance, rêve qui nous rend à notre enfance ! On a souvent dit que l'enfant réunissait toutes les possibilités. Enfants,

nous étions peintre, modeleur, botaniste, sculpteur, architecte, chasseur, explorateur. De tout cela qu'est-il devenu ?

Il y a cependant un moyen, au centre même de la maturité, de retrouver ces possibilités perdues. Un moyen ? Quoi ! Je serais un grand peintre ? — Oui, vous seriez un grand peintre quelques heures par jour. — Je ferais de grandes œuvres ? — Oui, vous feriez de grandes œuvres merveilleuses, des œuvres qui vous donneraient à vous les joies directes de l'émerveillement, des œuvres qui vous ramèneraient aux temps heureux où le monde émerveille.

Ce moyen, c'est la littérature. Il n'y a qu'à *écrire* l'œuvre peinte ; il n'y a qu'à *écrire* la statue. La plume à la main — si seulement nous voulons être sincères — nous retrouvons tous les pouvoirs de la jeunesse, nous revivons ces pouvoirs comme ils étaient, dans leur naïve confiance, avec leurs joies rapides, schématiques, sûres. Par le biais de *l'imagination littéraire,* tous les arts sont nôtres. Un bel adjectif bien placé, bien éclairé, sonnant dans le juste accord des voyelles, et voilà une substance. Un trait de style, voilà un caractère, un homme. Parler, écrire ! Dire, raconter ! Inventer le passé ! Se souvenir la plume à la main, avec un souci avoué, évident de *bien écrire,* de *composer, d'embellir* pour être bien sûr qu'on dépasse l'autobiographie d'un réel advenu et qu'on retrouve l'autobiographie des possibilités perdues, c'est-à-dire les rêves mêmes, les rêves vrais, les rêves réels, les rêves qui furent vécus avec complaisance et lenteur. L'esthétique spécifique de la littérature est la littérature est une fonction de suppléance. Elle redonne vie aux occasions manquées. Tel romancier, [96] par exemple, par la grâce de la page blanche, ouverte à toutes les aventures, est un don Juan comblé. Mais revenons à nos images.

Pour nous placer tout de suite sur le plan onirique et sur le plan littéraire normalement confondus, nous allons commenter un rêve de modelage, une scène de modelage reconstituée par l'imagination. Nous empruntons encore ces pages au livre *Une Enfance* (trad., p. 136) de Carossa. De Carossa, la vie a fait un médecin et un romancier. Voyons comment il a rêvé d'être sculpteur.

Dans un *rêve de la nuit,* longuement raconté, le héros du livre voit apparaître un oncle qui lui dit à brûle-pourpoint : « Es-tu là, maître modeleur ? » et l'oncle met dans la main du jeune rêveur « trois bou-

lettes d’une mixture blanc rougeâtre » en lui recommandant « d’en faire un bel enfant ».

Comprenons d’abord que dès le début du récit onirique, nous sommes en présence de l’archétype de la matière. Ces trois boulettes, c’est vraiment le limon primitif, la terre première, la matière nécessaire et suffisante « pour faire un bel enfant ». Créer — terme fort — c’est créer un enfant. Dans le rêve, les mots retrouvent souvent leur sens anthropomorphique profond. On peut d’ailleurs remarquer que le modelage inconscient n’est pas chosiste ; il est animaliste. L’enfant laissé à lui-même modèle la poule ou le lapin. Il crée la vie.

Mais le rêve travaille vite ; le modeleur endormi termine bientôt ainsi son récit onirique : « Je malaxai et pétris la pâte un petit moment et lins soudain dans ma main un petit homme merveilleusement beau. » *L’homonculus malaxé* soulèvera sans doute de faciles commentaires psychanalytiques. Mais pour nous, comme la suite du récit va le prouver, il est ici le signe d’une impulsion esthétique profonde.

[97]

En effet, tenant encore dans la main, dans une main de rêve, ce « petit homme merveilleusement beau », le dormeur se réveille. Nous passons donc de l’onirisme de la nuit à la rêverie du jour et Carossa va développer un récit qui prétend montrer la continuité des deux mondes. Voici ce réveil dans la fougue de son acte poétique :

« Me réveillant au même instant, je vis que le feu était déjà allumé, me levai d’un bond, pris le reste de cire qui était sur l’appui de la fenêtre et m’accroupis à la clarté du feu, pénétré de la foi que je devais immanquablement réussir éveillé ce que je venais de faire si bien dans mon sommeil [43]. Je sentais au bout de mes doigts les gestes créateurs de mon rêve, le poêle répandait une forte chaleur qui aidait à amollir la pâte et ce qui vint au bout de quelques minutes était un petit visage net et agréable, sans être précisément beau ; je n’eus qu’à entourer la tête d’un peu de laine brune, indiquer les yeux, les narines, et colorer

[43] Rappelons que le rêve de vol nous donne une telle confiance en notre légèreté que nous sommes conduits à essayer dans le jour le vol que nous réussissons la nuit. Cf. *L’Air et les Songes,* chap. « Le rêve de vol ».

les joues avec deux gouttelettes de vin rouge ; tel quel, cela faisait un jeune pâtre fort convenable.

« Je réveillai mes parents et allai dans l'après-midi chercher Eva pour lui montrer la première créature humaine que j'eusse fait moi-même et que je reconnusse pour mienne. Elle lui convint assez ... »

Sans doute, les psychologues rationalistes qui croient toujours qu'on ne rêve dans la nuit que ce qu'on a fait dans le jour, accuseront le narrateur de troubler l'ordre de la causalité psychologique. Ils diront que l'enfant a sans doute longtemps pétri la cire dans ses jeux éveillés et qu'ainsi la réalité commande le rêve.

[98]

Il y a, dans de tels jugements, un dédain de l'onirisme qui finit par aveugler les meilleurs psychologues. L'excès de rationalisme efface des nuances psychologiques importantes. Ainsi, comment ne pas sentir dans ce texte l'action évidente de la *confiance onirique ?* La rêverie de la volonté a, en effet, pour fonction directe de nous donner *confiance* en nous-mêmes, confiance en notre puissance laborieuse. Elle dédramatise, si l'on ose, dire, notre liberté, cette liberté que les prophètes « de l'être engagé » veulent systématiquement périlleuse, dramatique. Si l'on voit la liberté au travail, dans la joie du libre travail on en éprouve la détente. On 1·ève les succès prolixes du travail avant de travailler et en travaillant. Par quel étrange oubli les psychologues ont-ils négligé l'étude de ces sentiments de confiance, le tissu même de la persévérance, de la persévérance active, engagée dans les choses ? Le mot *idéal* est finalement trop intellectuel, le mot *but* trop utilitaire. La volonté est mieux administrée par une rêverie qui unit l'effort et l'espoir, par une rêverie qui aime déjà les moyens indépendamment de leur fin. La rêverie active nourrit le courage par des encouragements constamment vérifiés dans le travail. Pour une œuvre un peu claire, un peu longue, il faut sans doute penser avant d'agir, mais il faut aussi beaucoup rêver avant de *prendre intérêt* à penser. La psychologie de tels intérêts ne peut se faire si l'on ne fouille pas l'inconscient. Ainsi les plus fécondes décisions se lient aux rêves nocturnes. La nuit, nous revenons à la patrie du repos confiant, nous vivons *la confiance, le sommeil.* Celui qui dort mal ne peut avoir confiance en soi. En fait, le sommeil qu'on tient pour une interruption de la conscience, nous lie à nous-mêmes. Le rêve normal, le rêve vrai

est ainsi souvent le prélude, et non point la séquelle, de notre vie active.

Quand on vit réellement cette confiance que donnent [99] les rêveries élémentaires, celles qui ont la consistance des éléments, on comprend qu'on puisse parler d'un *a priori onirique,* de rêves typiques, de rêves de première animation.

Faut-il ajouter, en relisant les pages de Carossa, qu'elles sont la marque d'une *confiance intime* assez solide pour que le narrateur ait eu confiance d'intéresser son lecteur par des confidences aussi pauvres. Mais Carossa sait d'instinct que les grands rêves sont partagés par de nombreuses âmes. Comme nous communiquons entre nous par nos rêveries, nous communiquons par nos enfances. D'une enfance, on peut tout raconter, on est sûr d'intéresser. Et tout lecteur qui saura s'ouvrir les portes d'une enfance rêveuse *s'intéressera* au livre de Carossa. *L'intérêt* est une réalité du dynamisme psychique qui est d'une évidence première.

Si maintenant on étudie de plus près le texte de Carossa, on se rend facilement compte que l'endosmose de l'onirisme et de la pensée claire mêle et trouble plusieurs images. On peut y dénoncer l'influence de quelques rationalisations, on peut y critiquer quelques notations qui, en s'appuyant sur des réalités du psychisme clair, nous cachent les réalités du rêve. Par exemple, on se demande qui a allumé, avant le lever des parents, un feu assez vif pour amollir la cire qui se trouve sur l'appui de la fenêtre ? Le lecteur sensible à la *continuité de l'inconscient* aura plutôt l'impression que cette chaleur ambiante *continue* la chaleur du lit, il sentira dans sa lecture sympathique que les doigts du rêveur *continuent* sur la cire lumineuse à pétrir la pâte imaginaire de la nuit.

Comment aussi ne pas être frappé de la surcharge du texte quand l'auteur décrit des *actes réels ?* Nous aurons bien souvent, d'autres propos, l'occasion de dénoncer ces *surcharges d'images* qui cachent les dominantes imaginaires. Par exemple, conçoit-on qu'on [100] puisse colorer la cire d'abeille avec « deux gouttelettes de vin rouge » ? Il y faudrait une couleur plus incisive. Mais le vin — ce sang végétal ! — est une teinture qui garde sa marque onirique. La cire et le vin *continuent* matériellement dans · la vie éveillée la mixture « blanc rougeâtre » donnée par l'oncle dans le rêve au jeune maître modeleur.

La rêverie de l'enfant éveillé n'a rien perdu — surtout pas les matières ! — des rêves de l'enfant endormi. Le rêve nocturne et la rêverie du matin — car c'est une rêverie qui travaille — ont ici la même tonalité de création vivante. L'objet modelé n'est pas la copie d'un pâtre, c'est la substance d'un enfant.

D'où la revendication virile du jeune créateur. Le héros de Carossa va montrer à son propre père ce que, déjà, il peut faire. A Eva — une amie plus âgée, qui le domine par un psychisme d'un singulier sadisme — il va montrer « la première créature humaine » qu'il a faite « lui-même », qu'il reconnaît pour « sienne ».

VIII

Ainsi, sur cet exemple privilégié, nous voyons que la création d'une œuvre garde un peu de la tonalité d'une procréation d'un enfant. C'est dans le modelage d'un limon primitif que la Genèse trouve ses convictions. En somme, le vrai modeleur sent pour ainsi dire s'animer sous ses doigts, dans la pâte, un désir d'être modelé, un désir de naître à la forme. Un feu, une vie, un souffle est en puissance dans l'argile froide, inerte, lourde. La glaise, la cire ont une puissance de formes. Gérard de Nerval, dans *Aurélia* (Ed. José Corti, pp. 44-45), a traduit cette volonté intime d'être modelé par l'équilibre d'une poussée [101] intérieure et de l'action du modeleur. « J'entrai dans un atelier où je vis des ouvriers qui modelaient en glaise un animal énorme de la forme d'un lama, mais qui paraissait devoir être muni de grandes ailes. Ce monstre était comme traversé d'un jet de feu qui l'animait peu à peu, de sorte qu'il se tordait, pénétré par mille reflets pourprés, formant les veines et les artères et fécondant pour ainsi dire l'inerte matière, qui se revêtait d'une végétation instantanée d'appendices fibreux, d'ailerons et de touffes laineuses. Je m'arrêtai à contempler ce chef-d'œuvre, où l'on semblait avoir surpris les secrets de la création divine. « — C'est que nous avons ici, me dit-on, le feu primitif qui anima les premiers êtres... » Gérard de Nerval a conduit son lecteur

pour cette scène de modelage dans *le sein* de la Terre, où se moulent les êtres.

Nous donnerions volontiers le texte de Gérard de Nerval comme un exemple du modelage en littérature, à joindre au musée des statues littéraires. Le modelage parlé met à l'actif les verbes de la matière modelée. Le monstre *se tord* par une force intime. Si l'on regarde l'image, si on la reçoit passivement, avec ses appendices fibreux et ses touffes laineuses, le monstre n'est qu'une caricature. Mais l'imagination qui parle, l'imagination qui explique, l'imagination littéraire nous aide à vivre un désir intime de formes comme si nous avions le pouvoir de connaître les secrets de la création du vivant.

En fait, l'imagination matérielle est pour ainsi dire toujours en acte. Elle ne peut se satisfaire de l'œuvre réalisée. L'imagination des formes se repose dans sa fin. Une fois réalisée, la forme est riche de valeurs si objectives, si socialement échangeables que le drame de la valorisation se détend. Au contraire, le rêve de modelage est un rêve qui garde ses possibilités. Ce rêve sous-tend le travail du sculpteur. Écoutez [102] un poète nous dire ce tourment des possibilités.

O jeu léger de cette masse lourde
Et de deux mains qui la vont travaillant !
……
D'un mot sans fin d'images périssables
Va torturer mes doigts gourds, mes yeux las.
……
Je sentirai se changer en eaux vives
Les durs reliefs de mon plus cher tourment !
— Ah ! s'arrêter ! Ah ! trouver le solide,
Le front fermé sous les cheveux du vent !

(Jean Tardieu, Pygmalion au travail, Accents, p. 36.)

Quand je lis de tels vers, j'ai l'impression qu'ils agissent sur moi comme autant de réflexes conditionnés. Ils dynamisent des régions profondes et des muscles divers. Tous mes *souvenirs manuels*, il me semble qu'ils redeviennent actifs dans mes mains quand je lis seulement les deux vers de Jean Tardieu :

> Les doigts doublés d'un souvenir d'argile
> En mouvement sous le désir des mains.

IX

Comme nous le disions plus haut, il faudrait, pour achever une psychologie de la pâte, porter l'enquête chez l'artiste modeleur. Il faudrait susciter des confidences des sculpteurs. Mais les sculpteurs écrivent si peu. Les pages d'un Rodin sont si pauvres. Pour apporter cependant un peu de lumière sur le rêve purement manuel, il serait intéressant, croyons-nous, de poursuivre les belles études que Viktor Löwenfeld a entreprises sur la sculpture et le modelage faits par [103] des aveugles. Les sujets simplement déficients du point de vue visuel — que cette déficience soit organique ou psychique — procèdent d'ailleurs comme les aveugles-nés : les uns et les autres modèlent en quelque manière de l'intérieur. Par exemple, ils font les yeux et mettent ensuite, au-dessus, les paupières, — ils font la bouche, ils y placent ensuite les dents et ajoutent enfin les lèvres. Parfois les dents sont modelées même quand les lèvres sont closes (cf. Viktor Löwenfeld, *The Nature of creative Activity*, London, 1939, p. 116). Le travail de la pâte, hors le contrôle des yeux, se trouve ainsi travailler en quelque manière de l'intérieur, comme la vie. Le modeleur, quand on le suit dans son rêve même, donne l'impression d'avoir dépassé la région des signes pour épouser une volonté de signifier. Il ne reproduit pas, au sens imitatif du terme, il produit. Il manifeste un pouvoir créant.

Un modelage aussi intimiste présente des caractères dynamiques frappants comme on le verra au simple examen d'une des reproductions du livre de Löwenfeld (p. 232). L'œuvre est celle d'un aveuglené. Elle a pour titre *Jeune homme implorant* et représente un jeune homme au corps nu, droit sur ses jambes repliées, élevant vers le ciel deux mains implorantes. Les mains sont plus grandes que l'avant-bras, qui lui-même est plus grand que le bras. « Nous sentons, dit Löwenfeld, la vigueur des forces élémentaires incorporées dans cette forme quand nous suivons du regard l'accroissement graduel dans les proportions de ses parties. La forme part de la base mince de jambes délicates et s'élève comme un hymne vers le ciel, hymne qui trouve sa puissante résonance dans les grandes mains. La base a été pour ainsi dire dématérialisée : l'être n'est pas lié à la terre, et nous sommes seulement devant le sentiment : « J'implore ! »

[104]

Devant ces ruptures d'échelle que la « surveillance » des yeux interdirait, on a bien l'impression que le *rêveur qui modèle* suit mieux les intérêts de la rêverie intime que le *rêveur qui contemple*. C'est vraiment ici la main qui implore, c'est parce qu'elle se tend qu'elle grandit. Et ce qu'il faut souligner c'est qu'on a tout de suite le sentiment qu'il ne s'agit point ici d'un procédé, d'une idée réfléchie. C'est vraiment une forme vécue par un aveugle, vécue du dedans, elle vit en animant réellement *les muscles de l'imploration*. Et l'exemple que nous avons évoqué représente une loi générale du modelage des aveugles-nés. On trouvera dans le livre de Münz et Löwenfeld : *Plastiche Arbeiten Blinder*, bien d'autres exemples de modelage où les émotions coulent en quelque manière dans la pâte modelée et donnent des croissances que le contrôle des formes par la vue réduirait. La monstruosité formelle peut être une grande vérité dynamique. Si le rêve fait des monstres, c'est parce qu'il traduit des forces.

[105]

La terre et les rêveries de la volonté

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE V

LES MATIÈRES DE LA MOLESSE. LA VALORISATION DE LA BOUE.

« Mon âme est pétrie de boue, de tendresse et de mélancolie. »

(Rosanov, *Esseulement*, trad., p. 120.)

« ... La boue n'est pas un oreiller. »

(Queneau, *N.R.F.*, déc. 1936.)

I

Retour à la table des matières

Maintenant que nous avons présenté dans leur valeur optimales rêveries de la dureté et de la pâle, il nous faut considérer des images plus lourdes, ou plus brutales, qui perdent le sens du bonheur et de la force habile. Certains psychismes obérés disent leur malheur par le style même de leurs images. La psychanalyse a naturellement rencontré ces vices de l'imagerie, par exemple, cette régression vers les matières malpropres. On trouvera, en particulier, d'abondants documents dans le livre de Karl Abraham qui a étudié soigneusement la fixation anale. Nous voulons nous borner à prendre le problème dans ses rapports avec l'imagination beaucoup plus évoluée, en essayant de

montrer que l'imagination positive est une évolution des images qui triomphe de toute « fixation ».

[106]

D'ailleurs, la psychanalyse, si l'on pouvait la systématiser dans ses efforts de psychologie normative, n'apparaîtrait plus seulement comme une simple enquête sur la régression des instincts. On oublie trop qu'elle est une méthode de guérison, de redressement psychique, de retournement d'intérêts. La psychanalyse, sur le sujet très étroitement défini du présent chapitre, nous propose une véritable *sublimation matérielle*, un progressif durcissement des matières offertes à l'imagination humaine.

En fait, la psychanalyse, dans l'examen de certaines névroses, a rencontré *l'envers de cette sublimation matérielle* — un alchimiste dirait que la clinique présente des cas de *descension des images matérielles*. Si maintenant nous prêtons attention aux normalisations d'images conjointement aux fixations anormales, nous serons amenés à distinguer une catapsychanalyse et une anapsychanalyse, la première désignant toutes les observations si importantes pour déceler toutes les fixations anales, la seconde qui doit, dans le domaine que nous étudions, donner des *vues objectives* et diriger les intérêts vers les matières du monde extérieur.

Mais, de toute manière, il faut que les psychologues s'attachent très soigneusement aux primitivités de l'instinct plastique. Par exemple, il serait intéressant de doser les éléments inconscients d'une théorie comme celle de Hegel. Hegel étudie l'instinct plastique après le processus digestif et il écrit (*Philosophie de la Nature*, trad. Véra, t. III, p. 388) : « L'instinct plastique est, comme l'excrétion, un acte où l'animal devient comme extérieur à lui-même » et p. 389 : « L'animal excrète des matières dans le but de produire des formations avec sa propre substance. Et ce n'est pas le dégoût qui le pousse à excréter ainsi ; mais les excrétions en sortant de l'animal sont façonnées par lui pour satisfaire ses besoins. » Un [107] peu de métaphysique nous éloigne de la nature, beaucoup de métaphysique nous en rapproche [44].

---

[44] On peut lire dans le livre de Frederick J. Powicke, *The Cambridge Platonits* (p. 103), cette confidence d'un autre idéaliste, Henry More : « According to

II

Mais suivons d'un peu plus près l'anapsychanalyse naturelle qui détache l'être humain des fixations infantiles. Alors on verra, en partant de l'intérêt indéniable du jeune enfant pour ses fèces, se constituer avec une sûreté et une régularité étonnantes un intérêt pour les pâtés de sable. L'enfant normal suit un devenir de propreté. Il *devient propre* non seulement par l'action éducative du milieu social, mais par une sorte de régulation psychique. C'est une évolution que Juliette Boutonier a fort clairement présentée dans sa thèse sur l'*Angoisse* (ch. VIII) : « Tout en admettant que le jeune enfant ne montre pas spontanément de répugnance pour les produits de la défécation... [108] nous hésitons à croire que, livré à lui-même, il pourrait trouver longtemps dans de pareils objets de quoi satisfaire les aspirations de sa nature. Il est bien vrai que le bébé aime à jouer dans la boue et se salir à l'âge où précisément il est en train de renoncer à la libre activité de ses sphincters et aux manifestations d'intérêt qu'elles provoquent chez lui. Cependant, si rudimentaire que soit encore son activité, on y voit

---

his own account his body was posseded of strange properties. Certain products of it « had naturally the flavour of violets. » Il y a un renvoi : « Like those of the famous Valentine Greatrakes Ward », pp. 123-125. « D'après son propre témoignage... », dit le texte, il est en effet à présumer qu'il ne fit pas vérifier cette propriété par d'autres. Le narcissisme de la matière est solitaire.

La *valorisation* peut donner d'étranges théories. Un auteur anglais du XVII^e^ siècle, Guillaume Maxwell, n'hésite pas à écrire : « Les excrément des corps animaux retiennent une portion d'esprit vital, et par conséquent on ne saurait leur refuser la vie. Cette vie est de même espèce que la vie animale... Il y a entre le corps et les excréments une chaîne d'esprits et de rayons... La vitalité dure aussi longtemps que 1es déjections ne sont pas changées en corps d'une nature différente » (cité par van Swinden, *Analogie de I'Electricité et du Magnétisme*, t. II, p. 366).

Le colonel de Rochas cite longuement les développements de ce texte, repris par Durville dans son *Traité expérimental du Magnétisme*.

déjà s'ébaucher une autre exigence que celle de manipuler des choses sales et molles, car l'enfant cherche à donner une forme à celle matière, si maladroitement que ce soit. On connaît le succès des pâtés de sable succédant d'ailleurs à une période de manipulations qui, plus grossièrement encore, tendent à une *transformation* des choses... » Et l'auteur évoque une éducation bien comprise « plus soucieuse de *dépasser* que de *refouler* une tendance. » Ici le dépassement, c'est précisément le travail d'une matière plastique. L'éducation doit livrer *à temps* à l'enfant les matières d'une plasticité déterminée qui conviennent le mieux aux toutes premières activités matérialistes. On sublime ainsi la matière par la matière. Malheureusement notre enseignement, même le plus novateur, se fixe sur des concepts : nos écoles élémentaires n'offrent qu'un type de terre à modeler. La plasticité de l'image matérielle aurait besoin de plus de variété dans la mollesse. Les *âges matériels* pourraient avoir de plus fines déterminations si l'on multipliait les études sur l'*imagination matérielle.*

Par la suite, une imagination normale *devra durcir*, il lui faudra connaître et le bois et la pierre, le fer enfin, si elle veut accéder à la virilité maxima [45]. Mais l'imagination se trouve mieux d'avoir vécu une assez longue période de travail plastique. Qui manie [109] la pâte de bonne heure a des chances de rester une bonne pâte. Le passage du mou au dur est délicat. Les tendances à la destruction apparaissent surtout comme des défis contre les objets solides. La pâte n'a pas d'ennemi.

Notons, cependant, que c'est dans une régression vers le stade de la première enfance, vers la fixation anale que l'on peut caractériser le sadisme triste, le sadisme sale. On trouverait facilement chez certains névrosés une agression par l'ordure [46] qui rappelle certaines conduites animales. Buffon a cité de nombreux exemples d'animaux qui, dans leur fuite, répandent une urine nauséabonde, voire des excréments

---

[45] Il est à noter que l'imagination féminine n'accède pas à l'âge du fer. La femme ne fait pas d'images forgeronnes.

[46] Emily Brontë, *Les Hauts de Hurle-Vent*, trad. Delebecque, p 86. Le personnage le plus dur du roman disait dans son enfance : « Je serai sale si cela me plaît ; j'aime à être sale, et je veux être sale. »

dont la puanteur leur sert, dit-il, de moyens de défense contre leurs ennemis.

Buffon cite tel animal qui « n'a pour toute défense que son derrière qu'il tourne d'abord vers celui qui l'approche, et d'où il fait sortir des excréments d'une odeur la plus détestable qu'il y ait au monde ». Buffon décrit le coase qui « étrangle les volailles, desquelles il ne mange que la cervelle : lorsqu'il est irrité ou effrayé, il rend une odeur abominable ; c'est un moyen sûr de défense, ni les hommes ni les chiens n'osent approcher : son urine qui se mêle apparemment avec cette vapeur empestée tache et infecte d'une manière indélébile ». Il cite un voyageur qui prétend que l'animal répand « son urine sur sa queue et qu'il s'en sert comme de goupillon pour la dispenser et pour faire fuir ses ennemis par cette odeur horrible [47] ».

[110]

Il suffirait de remonter d'un siècle dans le passé pour trouver des textes un peu plus marqués. Duncan [48] écrit : « On dit qu'une espèce de bœuf sauvage, qu'on nomme *Bonasus*, lance contre le chasseur qui le presse des excréments ardents comme le feu, et que le héron jette contre l'épervier qui le poursuit une fiente qui lui brûle et lui corrompt les plumes. » Voilà une offense qui, après tout, n'est pas bien différente de la méchante Martichoras formée dans l'imagination de Flau-

---

[47] Nous ne pouvons pas naturellement aborder incidemment le problème de la coprophilie et de la coprophobie, d'autant qu'il n'est envisagé que d'un point de vue très restreint par la psychanalyse classique. La psychanalyse, n'ayant pas assez étudié le problème de la valorisation des images, ne peut guère apprécier la double dévalorisation du sadisme et du masochisme. En particulier le comportement animal et même le comportement de l'enfant ne peuvent servir en rien dans la position du problème. C'est ce que remarque fort justement E. Strauss (*Geschehnis und Erlebnis*, Berlin, 1930, p. 133, cité par Medard Boss, *Sinn und Gehalt der sexuellen Perversionen*, p. 21). Les remarques que nous faisons sont donc des remarques littéraires. Elles ont égard aux valeurs littéraires de Buffon, à la manière dont Buffon expose son *Anschauung* de l'animalité.

[48] Duncan, *La Chymie naturelle ou l'explication chymique et méchanique de la Nourriture de l'Animal*, p. 254.

bert [49] : « La Martichoras jette les épines de sa queue qui se succèdent en fusées » (*Tentation de saint Antoine*, première version, p. 158). Toutes ces offensivités anales, caudales, trouvent leur force et leur centre dans la même zone inconsciente.

Ce n'est pas le lieu de discuter ici ce finalisme de l'ordure, cas particulier du finalisme de la peur. Il est déjà intéressant, du point de vue de l'imagination, que ce finalisme de l'ordure ne fasse pas de doute pour Buffon. On retrouvera dans sa même simplicité une remarque similaire dans le livre de Hudson [50] [4 bis]. En travaillant davantage dans cette zone psychologique [111] inférieure, le psychologue comprendrait mieux certains aspects scatologiques des injures humaines. Mais la psychologie de l'injure, l'étymologie ordurière, la littérature des « gros mots » réclameraient un ouvrage spécial. Il nous suffit d'avoir indiqué au passage leurs rapports avec la psychanalyse de la matière.

Au surplus, sans descendre jusqu'au niveau inconscient normalement refoulé, il n'en reste pas moins vrai que toute matière molle est toujours exposée à d'étranges renversements de valeur par quoi se manifestent les participations inconscientes que nous venons d'indiquer. Voici une page où un poète effectue en quelque manière l'ambivalence d'une matière molle en manifestant tour à tour un attrait et un refus. Henri de Régnier (*Sujets et Paysages*, p. 91) exprime ainsi la dialectique des méduses selon qu'elles vivent dans les eaux grecques ou dans les eaux armoricaines :

En Grèce, « on voit les méduses dans l'eau, molles, dissoutes, semblables à des morceaux d'une glace irisée et fondante. Elles flottent, laiteuses, nacrées et inconsistantes, opales fluides du collier d'Amphitrite.

> « Je les ai retrouvées ici, ces méduses du golfe de Corinthe, sur la petite plage de Bretagne... mais elles n'y sont plus irisées et changeantes. Leurs masses glaireuses ont perdu leurs nuances avec le flot qui les apportées et les a abandonnées sur la grève.

---

49 Flaubert, dans la *Tentation de saint Antoine* (première version, p. 160), parle de « la grande belette Pastinaca qui tue les arbres par son odeur ».

50 W. H. Hudson, *Le Naturaliste à la Plata*, éd. Stock.

> Inertes, immondes et glauques, elles y font penser aux fientes de quelque fabuleux bétail marin. C'est comme si les troupeaux de Neptune avaient laissé sur le sable leurs vestiges nocturnes. »

D'Amphitrite à Neptune, quelle disgrâce ! Comme on sent bien que l'écrivain ne dit pas tout en une seule fois ! *Sous* la méduse d'opale, unie comme une perle, on trouvera toujours, dans un matin de tristesse, la masse « glaireuse », la pâte « immonde ».

[112]

III

Nous allons maintenant, en restant encore dans les études de la *pâte triste*, essayer de caractériser du point de vue de l'imagination de la matière une œuvre littéraire qui contient de grandes vérités psychologiques.

Dans *La Nausée*, Jean-Paul Sartre a présenté un personnage qui réalise avec une singulière netteté un type psychanalytique [51]. Ce personnage peut nous servir à distinguer, d'une part, l'originalité psychologique fondée sur l'inconscient, en profondeur, et, d'autre part, l'originalité truquée comme on en voit tant dans les romans des écrivains secondaires. En effet, à lire bien des romans, on voit les romanciers charger leurs héros de nombreuses contradictions. Ils croient

---

[51] Ce personnage est désormais un type psychologique si bien défini qu'il faut le juger sans aucune référence à son créateur. Il a vraiment une vie propre. Nous souscrivons à ce propos à la remarque d'Emmanuel Mounier (*Esprit*, juillet 1946, p. 82) : « On voudra bien ne pas prendre cette remarque pour une psychanalyse existentielle de la pensée de Sartre : les liens ne sont pas nécessairement directs entre une personnalité et les idées qu'elle exprime. » Il est temps de libérer de ses créations le créateur.

« faire vivant » par la seule grâce des actions gratuites. Mais toutes les contradictions ne procurent pas des ambivalences. Et une contradiction qui n'est pas fondée sur une ambivalence est un simple incident psychologique.

C'est, au contraire, en suivant une direction opposée, en allant *de l'ambivalence à la contradiction* que Sartre développe son roman de psychologue. Il nous présente un personnage qui, dans l'ordre de l'imagination matérielle, ne peut accéder au « solidisme » et qui, conséquemment, ne pourra jamais maintenir dans la vie une attitude ferme. Roquentin est malade [113] *dans le monde même de ses images matérielles*, c'est-à-dire dans sa volonté d'établir un rapport efficace avec *la substance des choses*. Il attribuera à la substance des choses des qualités contradictoires. parce qu'il aborde les choses, divisé lui-même par une ambivalence. Mais voyons très précisément l'ambivalence au niveau de l'image de la consistance des choses. Dans la même page (p. 24), Jean-Paul Sartre montre le héros de *La Nausée* en train de « ramasser les marrons, les vieilles loques », de soulever « des papiers lourds et somptueux » garnis d'ordure. Et cependant le voici qui répugne à toucher un galet ramassé sur la plage, un galet lavé par la mer ! Le dégoût et l'attrait habituels sont ici matériellement inversés. Cette inversion va exciter des intérêts irréguliers et, par conséquent, passionnés. Une pâte malheureuse suffit à donner à un homme malheureux la conscience de son malheur.

Il faut naturellement remarquer que ce que l'écrivain décrit *successivement* par la loi inéluctable des récits est imaginé *simultanément*. Par bien des traits, on reconnaît cet art de la simultanéité qui donne l'existence aux héros sartriens. Ici, à peine la note infantile a-t-elle été indiquée que la réaction du psychisme mûri apparaît. Roquentin est un infantile à réactions. L'ambivalence de l'attrait et du dégoût joue au niveau même de la tentation malpropre (p. 25) : Au moment de ramasser un papier qui « disparaissait sous une croûte de boue » ... « je me suis baissé, je me réjouissais déjà de toucher cette pâte tendre et fraîche qui se roulerait sous mes doigts en boulettes grises. Je n'ai pas pu ».

On ne doit pas s'étonner qu'un tel toucher, si douloureusement sensibilisé par le drame matériel de l'ordure, réagisse à des contacts normalement indifférents (p. 25) : « Les objets, cela ne devrait pas *toucher*, puisque cela ne vit pas. On s'en sert, on [114] les remet en

place, on vit au milieu d'eux : ils sont utiles, rien de plus. Et moi, ils me touchent, c'est insupportable. J'ai peur d'entrer en contact avec eux tout comme s'ils étaient des bêtes vivantes.

« Maintenant je vois ; je me rappelle mieux ce que j'ai senti, l'autre jour, au bord de la mer, quand je tenais ce galet. C'était une espèce d'écœurement douceâtre. Que c'était donc désagréable ! Et cela venait du galet, j'en suis sûr, cela passait du galet dans mes mains. Oui, c'est cela, c'est bien cela : une sorte de nausée dans les mains [52]. »

La nausée dans la main ! Texte capital pour une psychologie de la pâte malheureuse, pour une doctrine de l'imagination manuelle de la main affaiblie. Cette main à laquelle on n'a peut-être pas donné à temps un travail objectif, une matière attirante, constitue mal le monde matériel. Devant une matière un peu insidieuse ou fuyante, la séparation du sujet et de l'objet se fait mal, le tâtant et le tâté s'individualisent mal, l'un est trop lent, l'autre est trop mou. Le Monde est ma nausée, dirait un Schopenhauer sartrien. Le monde est une colle, une poix, une pâte à jamais trop molle, une pâte que pétrit mollement le pétrisseur et qui suggère à la main — absurdité matérielle — de *desserrer* son étreinte, de renier son travail.

---

52 Qu'on n'oublie pas que l'imagination a aussi ses dialectiques. Chaque galet sur la plage peut trouver son rêveur. Voici celui que ramasse Milosz (*Amoureuse Initiation*, p. 83) : « L'amour habite le cœur des pierres, et c'est avec un pauvre galet tout pénétré de tendresse et ramassé sur un rivage solitaire que les dents du Mensonge et de l'Orgueil seront brisées au jour des jours. »

IV

Jean-Paul Sartre est revenu à une étude existentialiste du poisseux, du visqueux dans *L'Etre et le* [115] *Néant* (pp. 694 à 704). Cette fois, il ne s'agit plus d'un personnage de roman qui a droit à toutes les singularités. Le philosophe prend vraiment le visqueux comme un objet d'étude, prouvant par la densité de ses remarques tout le prix d'une expérience positive, réelle pour la méditation concrète en philosophie... L'auteur, travaillant en quelque sorte sur le motif, voit bien que la matière est révélatrice d'être, c'est-à-dire révélatrice de l'être humain : « La simple révélation de la matière (des objets) étend l'horizon (de l'enfant) jusqu'aux extrêmes limites de l'être et le dote du même coup d'un ensemble de *clés* pour déchiffrer l'être de tous les faits humains. » En fait, la matière nous donne le sens d'une profondeur cachée, elle nous enjoint de démasquer l'être superficiel. Et précisément Jean-Paul Sartre démasque le visqueux. Sans doute, dans cette voie les recherches pourraient être multipliées. De la poix au miel il faudrait, après une étude d'ensemble sur le visqueux, des études particulières qui nous révéleraient la puissance d'individuation de la matière. La poix, par exemple, reste une matière de constante colère, c'est une mélancolie agressive, une mélancolie dans le sens matériel du terme. Et il suffira de lire l'œuvre du cordonnier Jacob Bœhme pour reconnaître que la poix est, au sens de Sartre, une *clé* pour l'œuvre entière [53].

Mais nous pouvons, sur le thème du visqueux, saisir une différence entre l'existentialisme de la matière réelle et une doctrine de la matière imaginée.

---

53 Cf. Paul Eluard, *Le Livre ouvert*, II, p. 112 :

Odeur de suie plafond de poix
……..
Crépuscule de la fureur.

Pour nous, l'imagination matérielle de la pâte est essentiellement travailleuse. Le visqueux n'est alors [116] qu'une offense passagère, une escarmouche du réel contre le travailleur et le travailleur est assez dynamique pour être sûr de sa victoire. L'imagination matérielle activiste n'est même pas effleurée par le vertige que signale Sartre. Il écrit (p. 700) de l'existence dans le visqueux : « C'est une activité molle, baveuse et féminine d'aspiration [54]7 bis, il vit obscurément sous mes doigts et je sens comme un vertige, il m'attire en lui comme le fond d'un précipice pourrait m'attirer. Il y a comme une fascination tactile du visqueux. Je ne suis plus le maître d'*arrêter* le processus d'appropriation. Il continue. » — Il continue sans doute si nous ne faisons rien, si nous vivons le visqueux dans son existence ! Mais tout change si nous le travaillons. D'abord, dans le pétrissage, si la pâte colle aux doigts, une poignée de farine suffit pour nettoyer la main. Nous domestiquons le visqueux par l'attaque indirecte d'une matière sèche. Nous sommes démiurges devant le pétrin. Nous réglons le devenir des matières.

Au fond, notre lutte contre le visqueux ne peut être décrite par des mises entre parenthèses. La vue seule peut « mettre entre parenthèses », fermer des paupières, remettre à demain pour examiner l'intérieur en s'occupant premièrement d'inspecter les abords. La main travailleuse, la main animée par les rêveries du travail, s'engage. Elle va imposer à la matière gluante un devenir de fermeté, elle suit le [117] schéma temporel des actions qui *imposent* un progrès. En fait, elle *ne pense qu'en serrant*, en malaxant, en étant active. Si elle n'est pas la plus forte, quand déjà elle s'énerve d'être vaincue, enlisée, engluée, elle n'est plus une *main*, mais une enveloppe de peau quelconque. Elle peut alors *souffrir* du visqueux comme souffriraient un nez, une joue, un bras, Elle n'est plus puissance nonante. Elle est déjà

---

54 Versons au dossier du visqueux cette page de Thomas Hardy (*Les Forestiers*, trad., p. 163), qui définit rapidement les attitudes féminines et les attitudes masculines devant le visqueux. Voici une porte fraîchement peinte où « les moucherons viennent se coller et mourir ». Comment ouvrir cette porte ? « Pour ce qui concernait les hommes, ce n'était pas très varié : un coup de pied et ils passaient. Les femmes étaient plus différentes. Selon leur tempérament, cette barrière collante était pour elles une barricade, un objet de dégoût, une menace, un piège. »

elle-même dénouée. Et il est très amusant de constater que celui qui a peur d'une matière visqueuse *s'en met partout*. Et, bien entendu, la main passive n'imagine plus rien. Elle retombe dans « l'expérience existentialiste » ; au contact du visqueux, la main peut alors suivre des régressions, connaître le masochisme des ventouses, des vertiges d'anéantissement. *L'existence* est ainsi, mais l'imagination créatrice la veut autrement. L'imagination matérielle finalement ne relève pas d'une phénoménologie, mais, comme nous le montrerons dans bien des occasions, d'une dynamologie. Les forces éprouvées dans l'expérience, elle les prend pour elle, de sorte que l'imagination s'éprouve comme une dynamogénie. S'il me fallait à toute force vivre le gluant, c'est moi-même qui serais *glu*. J'irais tendre — à Dieu ne plaise ! — des gluaux dans le buisson, poussant dans le pipeau des chants d'hypocrisie.

Il suffira de relire dans le livre de Maurice Genevoix, *Raboliot*, les pages consacrées aux gluaux pour vivre une offensivité détaillée, minutieuse, qui donne une mesure de la réactivité de l'*existence humaine* (pp. 138-139). Gluaux, appeaux, pipeaux se désignent dans des concordances qui dominent les impressions premières, les existences de soumission aux existants. L'exemple est d'ailleurs bon pour distinguer l'inconscient masculin et l'inconscient féminin ; ou plutôt, maniant offensivement le visqueux, on abandonne les couches plus profondes de l'inconscient, à savoir l'*inconscient-type* [55], [118] l'inconscient essentiellement féminin et, avec la plus molle des armes, on suit les excitations déjà conscientes de l'offensivité masculine. Nous entrons bien dans le domaine d'une volonté insidieuse, mais déjà tenace qui tourne à son profit les forces les plus diverses. L'être humain devient ainsi un centre d'hostilité. Sa prodigieuse offensivité ne laisse rien inactif dans l'univers des forces. Qu'une force se révèle dans une substance, la question première est alors ; *contre* qui, *contre* quoi peut-elle agir ? Le visqueux vécu par l'homme cherche un ennemi. On n'en voit pas le dynamisme en s'offrant comme une victime.

Mais ce n'est pas de ce côté, bien entendu, que nous avons une expérience et nous préférerions, s'il nous fallait donner un léger dessin

---

[55] L'inconscient le plus profond est sans doute androgyne, mais, croyons-nous, plus massivement féminin.

d'un univers poisseux, rappeler les temps des confitures. Voici les cerises dénoyautées à pleines soupières. Les doigts déjà « collent » un peu, signe *agréable* que les fruits sont bien mûrs. Puis le jus s'éclaircit dans le grand chaudron d'or. La louche est rose, les guêpes bourdonnent... S'il vient un *oisif*, tout lui semble *poisseux*, désagréablement poisseux ; la cuisine encombrée, il la croit sale dans le temps même où elle participe par tant d'objets à l'esthétique du sirop. Mais pour n'avoir pas l'air de nous vanter de nos talents de confiturier, transcrivons simplement une page de Joséphine Johnson (*Novembre*, p. 122) qui nous mettra dans la juste dynamique. La jeune femme est là devant le fourneau allumé en plein été. Elle voit les cerises se confire en « un beau rouge, riche et sirupeux. Elle tempêtait autour des casseroles, goûtant et faisant gicler le liquide, criait des hue ! et des dia ! aux cerises qui débordaient, versant d'une main la [119] paraffine sur le bocal tandis qu'elle remuait de l'autre, et reniflait la forte odeur du jus brûlé qui noircissait sur le fourneau là où la masse avait débordé. Je ne sais pas à quoi cela tenait, peut-être à sa santé, tout simplement à un surcroît qui ne pouvait être contenu et qui irradiait à l'extérieur comme ses fourneaux surchargés. » On sent bien que la ménagère est ici au centre de son action, consciente de sa force active : le visqueux, le poisseux, le collant ne peuvent plus rien contre elle.

Alors l'*être humain* se révèle comme le *contre-être* des choses. II ne s'agit plus de prendre *le parti des choses*, mais de prendre *les choses à partie*. Dans une dialectique de misère et de colère, contre la misère d'être englué s'éveille la colère qui libère. Un passage de Jacob Bœhme nous dit cette volonté humaine de deuxième position, cette volonté-réponse qui fait le *contre-être* : « Si la volonté existe dans la ténébreuse angoisse, elle se forme de nouveau une seconde volonté de s'envoler hors de l'angoisse, et d'engendrer la lumière ; et cette seconde volonté est la base affective d'où s'élèvent les pensées de ne pas demeurer dans celte angoisse. »

Par un circuit rapide l'*être* de la poix est supplanté par le *contre-être* de la main. Humainement caractérisée, la poix est alors volonté de se « dépoisser ». Dans la psychanalyse par le travail, la volonté se fait une arme de ce qui était l'offense naturelle de la substance. Serrée dans le gantelet du cordonnier, de poisseuse la poix devient poissante. Elle fait crisser le fil poissé. Elle devient astringence offensive, subtile action contre l'humidité, puissance nouvelle imposée au ligneux. Une

fois de plus, l'ouvrier a domestiqué la substance. Telle est la leçon de Jacob Bœhme, le cordonnier « briseur de poix ». Cette leçon lui est si claire qu'il en fait la source de ses plus hautes comparaisons. Toute une vie s'anime [120] dans la maîtrise d'une substance par la main. Quand la main « brise ainsi les ténèbres, le coup d'œil aigu se contemple dans d'aimables délices, hors des ténèbres dans l'aigu de la volonté ». On ne comprendra pas de tels textes si l'on ne part pas de *l'image matérielle* d'une substance ténébreuse, d'une substance qui matérialise l'*épaisseur* des ténèbres. Il faudra ensuite passer de l'*imagination de la matière à l'imagination de la force* et dominer *l'épaisseur poisseuse*. Le noir, l'épais, le poisseux, trois instances substantielles étagées que l'imagination doit traverser. Une fois acquis le triomphe sur le poisseux, l'épais et le noir sont automatiquement dominés.

Remarquons en effet que pour le travailleur le visqueux ne caractérise qu'un *temps* du travail. Il sait que ce visqueux passera, qu'il en triomphera. Il ne peut absorber une existence dans un incident, dans un accident. Il existe d'ailleurs des substances-temps qui viennent modifier la temporalité d'une substance donnée. Par exemple, à l'époque où le *levain* était une image matérielle fondamentale, on croyait qu'une de ses fonctions était précisément de lutter contre la viscosité de la pâte [56]. Le levain apparaissait donc comme l'auxiliaire du travailleur. Si un jour d'hiver la pâte se *travaille mal*, on se promettra de mieux soigner le leva in, de le maintenir dans sa vie tiède, sous la laine. Et combien la main est confiante quand elle imagine qu'elle a, avec le levain, un compagnon *contre* la viscosité ! Par l'action du levain toutes les fibres de la viscosité seront bientôt détendues. Ce qui met la viscosité en fibres facilite sa défaite, les fils sont facilement rompus.

Il ne faut jamais perdre de vue que les rêveries [121] substantialistes sont toujours des convergences de fonctions, des sommes de valeurs utiles. Le levain mis dans la pâte aide à la digestion. Cette digestion est une cuisson. Le levain qui fermente commence une cuisson. Blaise de Vigenère le dit expressément (*Traité du Feu et du Sel*, 1618,

---

56 Cf. Duncan, *La Chymie naturelle ou l'explication chymique et méchanique de la Nourriture de l'Animal*, 1682, p. 47.

p. 211) : « Le levain qu'on ajoute à la pâte la fait cuire par le dedans. »

Pour un médecin de la fin du XVII[e] siècle (Duncan, *loc. cit.*, 2[e] partie, 1687, p. 34) qui porte ses vues médicales au niveau cosmique, si le Nil déborde c'est que la fermentation du limon qu'il entraîne fait « gonfler » ses eaux. De même, au moment de la marée, l'océan est travaillé par un levain. La mer a la fièvre et la fermentation de ce levain rejette sur ses bords ses impuretés. Cette image matérielle du levain marin, on peut en voir le « fossile » dans une notation de Walter Scott. On lit dans *L'Antiquaire* (trad., p. 118) qu'un lendemain de tempête « le vent soulevait encore les vagues comme le levain fait lever la pâte ». Si l'on retranche de cette notation les rêveries *matérielles*, on ne voit guère comment l'on peut, dans un monde de mouvements et de formes, la légitimer.

Voilà sans doute bien des idées fausses et le levain est connu maintenant dans une perspective scientifique bien différente. Mais les idées redressées ne changent guère la valeur des images. L'énergétique imaginaire du travail unit fortement la matière et le travailleur. L'existence visqueuse de la pâle n'est plus qu'un point de départ, qu'une excitation pour une existence dominée. Cette existence de la viscosité dominée et traduite dans l'impérialisme énergétique du sujet est un nouvel exemple de surexistentialime. Ce surexistentialisme est d'autant plus instructif qu'il domine sur une existence de valeur infime, en contredisant les premières données d'une existence [122] immédiate. II pose l'être dans sa réaction contre le donné aussi bien externe qu'interne.

Une fois étudiées les possibilités de la substance travaillée, le visqueux n'apparaît plus que comme un piège pour oisif. Dans son premier aspect, il est une matière d'énervement pour une main qui ne veut rien faire, qui veut rester propre, blanche, disponible, pour un philosophe qui croirait l'univers en désordre si son petit doigt ne glissait pas bien, ne glissait pas « librement », sur la page blanche.

V

Si l'on dépasse maintenant les images et les valeurs musculaires pour atteindre à des images touchées d'intimité comme les images alimentaires, le jeu des valeurs devient plus évident. Pour louer ou pour blâmer les éléments visqueux, les images abondent.

Par exemple, au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, la lutte est vive contre les aliments glaireux, contre les glaires plus ou moins hypothétiques de l'estomac, des intestins et des poumons. On vante les simples qui peuvent « inciser » les glaires. Etmuller dit que le passerage est « un stomatique fort bon, en ce qu'il incise et divise la pituite visqueuse attachée aux parois de l'estomac ». De même, dit Geoffroy dans sa *Matière médicale*, les fleurs de houblon « atténuent la viscosité épaisse et farineuse de la bière et la font couler par la voie des urines ». Dans la bière, pour Geoffroy, c'est le houblon qui enivre ! En atténuant la viscosité de la bière, le houblon donne la mobilité aux esprits enivrants [57][9 bis]. Comme aucune expérience ne [123] peut évidemment légitimer de telles affirmations, il faut y voir l'effet de ce que nous appellerons des convictions d'images. Comme germe, ces *convictions d'images* ont une image valorisée ou anti-valorisée.

En effet, dès que la viscosité fait l'objet d'un jugement de valeur, donc d'un jugement âprement discuté, on peut être sûr de trouver des jugements médicaux qui s'opposent aux jugements péjoratifs. Que de médecins ont cherché, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, à *lier* les humeurs,

---

57 Pour un auteur de la fin du XVII[e] siècle, si les femmes mariées se portent mieux que les jeunes filles, c'est que la semence masculine vient aider la fermentation de leur sang. La semence masculine joue, dit l'auteur, le même rôle que le houblon dans la fermentation de l'orge. Le houblon, substance valorisée, donne une bière vigoureuse. Dès qu'on valorise une substance on est porté à en faire l'objet d'une valorisation générale. À notre époque de la bière frelatée, nous avons perdu le sens du houblon.

à *amollir* les organes. Fagon, dans son ivresse de l'émollient, faisait constamment usage d'épinards bouillis dans le bouillon de veau. Et il buvait de l'hydromel ! Un autre médecin vante ainsi la viscosité, l'onctuosité des organes, gage de leur force, de leur résistance à la faim : « La viscosité des humeurs, qui est encore plus propre à retenir les petites parties disposées à s'envoler, peut sans doute contribuer à la longueur du jeûne. Car, comme une chandelle de cire, qui a ses parties plus liées ensemble, dure plus qu'une de suif : aussi l'humidité qui entretient la chaleur naturelle dure d'autant plus qu'elle est plus onctueuse ; c'est pourquoi les arbres résineux durent plus que les autres. De là vient encore que les serpents, dont la chair et les humeurs sont fort gluantes, passent l'hiver dans leurs creux sans manger » (Duncan, I, p. 13). Ainsi la matière visqueuse est une réserve d'esprits vitaux. On sent à lire de telles pages qu'il s'agit non plus d'un vertige du visqueux, mais bien d'un doux magnétisme du visqueux. Les matières onctueuses attirent à elles et gardent les richesses alimentaires, la *précieuse* humidité [124] radicale. Dans son *Analyse des Blés*, Sage écrit (p. 5) : « Si la substance glutineuse est courte et n'a pas d'élasticité, le blé est médiocre. » Il semble que cette viscosité soit un lien qui unit les règnes, on la désigne comme « végéto-animale ».

Entre le visqueux systématiquement hostile et le visqueux systématiquement favorable, il y a une valeur intermédiaire très opportuniste. Ainsi, pour Louis Lémery (*Traité des Aliments*, p. 432) : « L'huître contient des parties visqueuses et gluantes, qui étant portées au cerveau excitent quelquefois le sommeil, en fixant en quelque sorte le mouvement des esprits animaux. Elle est aussi un peu difficile à digérer à cause de ces mêmes parties. »

On a souvent fait remarquer que le verbe latin *esse* voulait aussi bien dire *être* que *manger*. Comme la langue allemande permet le même jeu de mots, un écrivain allemand a lié les deux sens : « *Der Mensch ist,* was er *iszt* [58] » : L'homme est ce qu'il mange. Le bon et le mauvais ne sont plus désignés par leur premier indice, par le goût. Une autre instance, qui dépasse l'instance sensible, marque plus fortement les valeurs. Le coefficient de plus grande existence, l'existence de l'aliment, peut même être si décisif que les barrières sensibles sont

---

58 Schwindler, *Das Magische Geistesleben*, p. 344.

inefficaces. Il suffit de se convaincre avec la maxime : ce qui est amer à la bouche est bon pour le corps et l'on avale tout. Avaler : n'est-ce pas vraiment la transaction qui fait passer l'en-soi dans le pour-soi ? Mais nous retrouverons ces mystères de la profondeur de l'être quand nous étudierons dans notre prochain ouvrage le complexe de Jonas.

[125]

VI

Il y aurait aussi à considérer à côté des valeurs liées à 1'existentialisme de la main et à l'existentialisme — déjà métaphorique — de l'estomac, tout un ensemble de valeurs indirectes qui réalisent une domination intellectuelle du visqueux. On entraînerait ainsi l'existentialisme loin des rêveries sensibles. Il pourrait alors coloniser des domaines bien éloignés de son empire de *première* existence. Qu'on songe seulement à « la résine des sages » si souvent évoquée par les alchimistes. On aura alors à mesurer l'extension imaginaire des vertus adhésives. La résine, la gomme arabique ont été employées pour attacher les qualités fugitives sur le fond même des substances. Mais dès qu'on veut fixer des vertus sur la matière métallique, résine, poix ou gomme sont inefficaces. Alors vient l'heure des métaphores et des rêves. La viscosité devient un symbole, une force légendaire, un principe d'union, une puissance onirique. Le visqueux est alors compénétration, d'où cette maxime : *Matrimonifica gummi cum gummi vero matrimonia* [59].

Marier la gomme à la gomme, voilà bien un petit problème d'*existentialisme composé* où pourront s'exercer — et polémiquer — les psychanalystes de toute tendance, y compris le psychanalyste existentialiste. Par le fait que l'image postule une sorte de visqueux en soi, d'un visqueux qui se prend à son propre piège, du visqueux qui se ma-

---

[59] Cf. C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, p. 225.

rie à soi-même, toutes les roueries du visqueux de première existence sont déjouées. Il y a pour un alchimiste qui possède enfin « la colle du monde » une volonté de puissance qui dépasse la domestication des glus. [126] L'« or visqueux », qui est la gomme « rouge », est un principe de vie spirituelle et physique. Une fois de plus, les métaphores supplantent la réalité. Une fois de plus, les images cosmiques renversent la perspective des plus élémentaires introversions et libèrent le rêveur.

VII

E. Dupréel a bien souligné que la *précarité* était un des caractères fondamentaux des *valeurs*. Dans le monde des images, cette précarité apparaît comme une sensibilisation du bon goût et du mauvais goût. Toute *valeur littéraire* peut alors être rejetée par un censeur « délicat » avec des mines de dégoût. En sens inverse, la même valeur peut être méprisée par un réaliste qui pourfend les images « insipides ». II serait plaisant, par exemple, d'étudier toutes les citations où le « délicat » Sainte-Beuve accuse Victor Hugo de « grossièreté » littéraire et même psychologique. Bien souvent le document littéraire choisi par le critique est cependant d'une grande vigueur imaginaire. Il y a aussi un humour du « goût douteux » dont il faudrait tenir compte. Entre la plaisanterie, le pittoresque et la sincérité, il y a de tels échanges qu'une division dogmatique du bon goût et du mauvais goût ne peut donner que des attitudes apprises, stéréotypées. L'imagination n'a que faire du goût qui n'est qu'une censure.

Nous nous débarrasserons mieux de telles censures si nous comprenons que toute *valeur* côtoie son *anti-valeur* et qu'il est des âmes qui ne peuvent concevoir une valeur sans la polémique des images qui l'attaquent. Donnons un exemple de ce *duel de valeurs*, de cette *valorisation duelle*. Nous le prenons dans *Le Songe* de Strindberg (trad., p. 6) :

« Agnès : Dis donc, pourquoi les fleurs viennent-elles de la boue ? — Vitrier : Les fleurs haïssent l'ordure, aussi elles ont hâte de se lever vers la lumière afin de fleurir [60]… »

Si l'on juge que la dialectique de la putréfaction et de la génération a été la thèse centrale de la botanique pendant de nombreux siècles, on comprend que l'antithèse de la fleur et du fumier soit agissante aussi bien dans le règne des images que dans le règne des idées. En fait, c'est la preuve que nous touchons à des *images premières*. La fleur est sans doute une image princeps, mais celte image est dynamisée pour celui qui a manié le terreau. Si nous aidons au mystérieux travail des terres noires, nous comprenons mieux la rêverie de la volonté jardinière qui s'attache à l'acte de fleurir, à l'acte d'embaumer, à produire la lumière du lis avec la boue ténébreuse.

Au début de la saison nouvelle, avec l'art suprême de vivre les images fondamentales en les voilant, un Rilke écrit :

Schwarz sind die Sträucher. Doch Haufen von Dünger
Lagern als satteres Schwarz in den Aun.
Jede Stunde, die hingeht, wird jünger.

Noirs sont les buissons. Mais des tas de fumier
Sont épandus, noirceur plus sombre, sur les prés.
Chaque heure qui passe devient plus jeune.

(RILKE, Sonnets à Orphée, I, XXV,
trad. Angelloz, p. 243.)

60 Des *Nymphéas* de Claude Monet, Paul Claudel écrit : « La merveille de la boue ! *Mira luti*... » (*Conversations dans le Loir-et-Cher*, p. 95.)

Le *noir* est comme nourri de boue ; il *active* une vie végétale rajeunie qui sort d'une boue rassasiée d'ordure.

[128]

Dans la poétique d'un Strindberg, cette dialectique de la fleur qui sublime l'ordure correspond à la dynamique profonde du poète sans cesse tourmenté par l'enfer excrémentiel. Il ne faut donc pas s'étonner que cette dialectique joue au niveau cosmique. Le ciel est une grande fleur qui sort des abîmes fangeux. Voici encore un dialogue du *Songe* (p. 52) :

CHEF. — C'est un poète qui apporte son bain de bourbe !

LE POÈTE (*les regards dirigés vers le ciel, portant son bain de boue*).

OFFICIER. — Il devrait bien prendre des bains de lumière et d'air frais.

CHEF. — Non, il se tient toujours au-dessus des nuages, de sorte qu'il a la nostalgie de la bourbe.

Et tout le drame se développe en s'engageant dans un symbolisme du haut et du bas, du métaphoriquement haut et du métaphoriquement bas. L'abîme est une matière d'enlisement. L'abîme est une matière sale. Agnès s'écrie : « Mes idées ne volent plus ; de la glaise sur les ailes, de la terre sous les pieds, et moi-même... Je m'enfonce, je m'enfonce... Aidez-moi, Père du ciel, (p. 86). Mais cette prière désespérée, comment serait-elle entendue ? Comment le fils de la poussière pourrait-il trouver les mots assez purs, clairs, légers pour s'élever de la terre ?

Qui voudra étudier de plus près cette *dramaturgie des éléments* comprendra les rivalités qui font un destin vivant déjà dans les images qui clament une infortune ... Les images s'opposent entre elles avec des passions tout humaines. En s'exprimant par des images matérielles, par des images terrestres, il semble que les peines humaines deviennent plus lourdes, plus noires, plus dures, plus troubles, bref, plus

réelles. Le réalisme terrestre est alors une surcharge. La boue dans la poétique de Strindberg est une sur-misère.

[129]

VIII

La volonté de fouiller la terre prend tout de suite une nouvelle composante, s'engage tout de suite dans une nouvelle dualité de valorisation si la terre est fangeuse. Apparaît alors la volonté de se vautrer, une volonté qui va activer des valeurs profondément matérialistes. Lanza del Vasto (*Le Pèlerinage aux Sources*, p. 76) montre la force de cette étrange composante en rapportant l'incarnation de Vischnou dans le sanglier :

> « Pour s'accomplir dans la matière, il faut s'enfoncer dedans et jusqu'au fond.
>
> « Et Dieu ne pouvait choisir pour opérer enfoncement meilleur outil que l'entonnoir d'un groin.
>
> « Chez nul être au monde l'enfouissement dans sa propre masse n'est plus parfaite que chez le porc. Nul ne possède un tel acharnement dans la voracité, nul, grognant et fouillant, n'a si faim de s'enfoncer davantage. » .

Cet alinéa ne donne-t-il pas une bonne description de l'extraversion de la voracité ? Il semble que les images jouent ici dans les deux sens : l'être vent s'enfouir dans la fange et il veut s'enfouir « dans sa propre masse ».

Le texte continue : « Fourre partout, ô porc, la plaque de ton nez et travaille des mâchoires : plus bas, plus profond se cachent la racine substantielle et la truffe de l'essence.

« Or, au temps que les eaux primordiales étendaient sur le monde leur nappe illimitée, le sanglier de Vischnou y descendit jusqu'à mi-corps [61]. »

[130]

Il est peut-être intéressant de rapprocher de cet hymne à la primitivité de la boue, des pages du même auteur où il nous dit que la boue est faite de tout ce qui est usé. Dans le *Dialogue de l'Amitié*, Luc Dietrich et Lanza del Vasto écrivent (p. 12) : « Qu'est-ce que la boue ? C'est un mélange de tout ce qui est abandonné, c'est le mélange de la tiédeur et de l'humidité, de tout ce qui a eu forme et l'a perdue, la tristesse fade de l'indifférence. »

On pourrait donc écrire la fable : la boue des villes et la boue des champs. On comprendrait alors que faire un *exposé linéaire* d'une valorisation, c'est perdre de vue les fonctions polémiques de l'imagination. L'imagination est animée en faveur de ses images d'un prosélytisme sans borne. L'imagination littéraire en particulier vit de persuader.

Souvent l'imagination plaide des causes perdues. Chaptal cite encore un chimiste de la fin du XVIII[e] siècle qui ne peut se résoudre à croire que la boue des villes ne soit rien, ne serve à rien. Il « soupçonne que la noue noire qu'on trouve sous les pavés de Paris est de la

---

61 Une âme un peu sèche souhaite le sable. Dans les nouveaux *Dialogues des Amateurs sur les Choses du Temps*, 1907-1910, Remy de Gourmont écrit (p. 153) :
« — Le sable, le sable ... je prends goût au saule.
« — N'est-ce pas ? On peut se vautrer.
« — Ce qui est le plus beau dans le sable, c'est sa stérilité…
« Je sais ce que contient la terre, je ne savais pas ce que contenait le sable : rien. »
Voilà, avant l'heure, une « néantisation ». Pour Remy de Gourmont, le *sable* est encore davantage *rien* que ne l'était la boue.
Dans le sable, il vit les intuitions de la mort sèche (p. 155) : « Ma tête et mon corps se sont creusé un lit dans le sable, et je me sens plus à mon aise qu'une momie de chat sacré dans le désert de Lybie. Je ne bouge pas. »

plombagine formée par voie humide ». « Soupçonner une valeur », voilà une manière d'imaginer qui, avec un peu d'étude, nous donnerait des lumières sur les rapports de l'intelligence [131] et de l'imagination. L'intelligence aussi voudrait s'intéresser non seulement à des faits, mais encore à des valeurs. La chimie dans ses premières formes a été troublée par l'imagination des valeurs. Que de cas où l'on dévalorise pour valoriser ! Cardan, qui ne suit pas avec confiance les alchimistes, écrit (*Les Livres de Hierome Cardanus*, trad. 1556, p. 125) : « Si l'argent doit être converti en or, il faut que premièrement il soit converti en boue par l'eau forte, puis la *boue d'argent* peut se convertir en or. » On pourra soutenir que la *boue d'argent* ne fait que désigner un précipité chimique. Les historiens des sciences ne s'occupent que des fonctions de signification du langage. Mais en lisant attentivement le texte, on se rend compte que la conviction de Cardan n'est pas indemne d'un onirisme des valeurs. Cette conviction se forme dans le drame même de la valorisation : il faut risquer l'argent pour gagner l'or, il faut perdre pour gagner, il faut transformer l'argent solide en boue d'argent pour avoir chance de faire surgir de la valeur diminuée l'élan qui donnera la valeur matérielle suprême de l'or. Sans cesse nous verrons l'imagination matérielle s'animer dans ce rythme des valeurs.

Mais, bien entendu, c'est du côté de l'enthousiasme que nous trouverons le véritable jet de valorisation. Rappelons simplement les pages de *La Montagne* de Michelet que nous avons étudiées dans *L'Eau et les Rêves*. Aux bains de boue d'Acqui, Michelet va retrouver une santé première. C'est vraiment un retour à la mère ; une soumission confiante aux puissances matérielles de la terre maternelle. Tous les grands rêveurs terrestres aiment la terre ainsi, ils vénèrent l'argile comme la matière de l'être. Blake parle aussi de l'argile maternelle : « The matron Clay. » Henry Thoreau dit également (*Désobéir*, trad., p. 222) : « Je pénètre dans un [132] marais comme en un lieu sacré ... C'est là qu'est la force, la moelle de la Nature. » Il propose de vénérer « la boue, rouillée du sang de maint marais » (p. 224).

Avec quelle certitude de joie, avec quelle joie indiscutée, un Michelet eût accueilli cette curieuse information d'un savant contemporain : les bains de boue garderaient encore, nous dit le D[r] Heinz

Graupner [62][63], les hormones de pollens antédiluviens ! Etre ainsi guéri par les fleurs d'autrefois, réanimé par les printemps disparus, c'est, au moins par l'efficacité des rêves, une grande vérité.

Dès qu'on accepte ces images de valorisation ambivalente, mille petites notations perdues dans des textes sincères prennent vie. Marcher pieds nus dans une boue primitive, dans une boue naturelle, nous rend à des contacts primitifs, à des contacts naturels. Ainsi Fernand Lequenne a connu ces petits golfes tranquilles au bord de la rivière, ces anses immobiles où, dans la boue, croissent les joncs : « Les rubaniers aiment le sol incertain, mouvant, dernière chair terrestre, et je sens sous mes pieds nus leurs rhizomes à gros nœuds, comme des muscles qui se gonflent dans cette chair. » Comment mieux dire que la terre est une chair et qu'elle répond muscle par muscle à l'être humain qui associe la nature à sa vie propre. Le Kim de Rudyard Kipling retrouve la terre natale, les orteils écartés, jouissant de la boue du chemin. « Kim soupirait après la caresse de la boue molle, quand elle gicle entre les orteils, cependant que l'eau lui venait à la bouche à des images de mouton mijoté... » (trad. Mercure, p. 169). Suivent d'autres gourmandises qui *expliquent* « l'eau à la bouche ». Mais que le texte aille si vite de la caresse [133] de la boue sur l'orteil au menu d'un bon déjeuner, voilà un trait qu'un psychologue de l'inconscient ne manquera pas d'approfondir.

Sans fin, on pourrait accumuler des textes où les valeurs viennent se contredire pour dire le bien et le mal de la fange, de la boue, d'une terre molle et noire. Dès que la terre durcit, elle est moins apte à ces jeux de valeurs. On est bion obligé de convenir qu'avec la terre molle on touche un point sensible de l'imagination de la matière. L'expérience qu'on en prend renvoie à des expériences intimes, à des rêveries refoulées. Elle met en jeu des *valeurs anciennes*, des valeurs qui sont aussi bien anciennes pour l'individu humain que pour l'espèce humaine. De telles valeurs doublement anciennes sont moins nombreuses qu'on ne pense. Les philosophes abusent souvent du parallélisme entre le développement de l'individu et le développement de l'espèce. Le développement *conscient* n'obéit guère à ce parallé-

---

62 Heinz Graupner, *Hormones et Vitamines. Elixirs de vie*, trad., p.71.

63

lisme. D’autant plus précieuses sont les images qui nous font découvrir un passé disparu. Elles nous permettent de vivre une sublimation normale, une sublimation salutaire, si seulement elles sont traitées par un incontestable rêveur.

[134]

La terre et les rêveries de la volonté

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE VI

LE LYRISME DYNAMIQUE DU FORGERON

« Mon cerveau semble battre contre le métal solide ; mon crâne d'acier est d 'une sorte qui n'a besoin d 'aucun casque dans cette bataille que martèle le cerveau. »

(MELVILLE, *Moby Dick*, trad., p. 155.)

I

Retour à la table des matières

La plus grande conquête morale que l'homme ait jamais faite, c'est le marteau ouvrier. Par le marteau ouvrier, la violence qui détruit est transformée en puissance créatrice. De la massue qui tue à la masse qui forge, il y a tout le trajet des instincts à la plus grande moralité. La massue et la masse forment un doublet du mal et du bien. Toutes les duretés de l'âge du fer ne doivent pas nous faire oublier que l'âge du fer est l'*âge du forgeron*, le temps de la mâle joie forgeronne. Voici venu le gros marteau à grand manche — un manche que l'on tient à deux mains, en se donnant de tout cœur à l'ouvrage : d'abord, la pierre serrée dans le poing a accentué la méchanceté humaine, elle a été la première arme, la première masse d'armes. La pierre emmanchée n'a

fait que continuer la violence du bras, la pierre emmanchée [135] c'est un poing au bout d'un avant-bras. Mais un jour vient où l'on se sert d'un marteau de pierre pour tailler d'autres pierres, les pensées *indirectes*, les longues pensées indirectes, naissent dans le cerveau humain, l'intelligence et le courage formulent, ensemble, un avenir d'énergie. Le travail — le travail contre les choses — est tout de suite une vertu.

Avec le marteau naît un art du choc, toute *une adresse des forces rapides*, une conscience de la volonté exacte. Sûre de son utile puissance, la force du forgeron est joyeuse. Un forgeron méchant est la pire des régressions.

Il semble que cette affirmation née d'une naïve imagination de la force ait contre elle certains mythes. Si l'on parcourt, par exemple, l'ouvrage de G.-B. Depping et de Francisque Michel sur *Véland le for-geron* (1833), on verra souvent des forgerons habiles et trompeurs qui forgent des armes de vengeance. Souvent on leur refuse la beauté de leur force ; ils sont représentés comme de noirs boiteux aidés de gnomes grimaçants [64]. Mais ce tableau de *la forge du mal* apparaît surtout quand le forgeron est mis en rivalité avec d'autres êtres puissants : le forgeron trompe un roi. Dans nos études de rêveries plus naïves, plus *naturelles*, nous pouvons laisser de côté provisoirement cet aspect. Nous devons essayer de retracer les rêveries du travail positif, rêveries qui sont à la base de la psychologie de la création. Mais pour bien montrer que nous n'oublions pas l'ambivalence du sentiment de puissance, avant d'arriver à la partie positive de notre tâche, nous allons donner un exemple, pris non pas dans les mythes mais dans la littérature, de *l'infantilisme du marteau*. [136] Ce cas outré d'une régression vers le marteau destructeur pourra servir à toucher d'une légère ironie quelques images faciles de transmutations violentes, de transmutations à coups de marteau. Nous apporterons ainsi une petite contribution au chapitre où Charles Lalo expose la psychologie « du surhomme d'inaction » (Lalo, *L'Economie des Passions : Nietzsche*, éd. Vrin, p. 193).

---

64 Au temps de la mythologie intellectualiste, Louis Ménard écrit tranquillement : si Vulcain est représenté boiteux, c'est « parce que la flamme ne présente jamais de lignes droites ».

II

Nous prendrons cet exemple d'infantilisme du marteau dans *Anion Reiser*, un gros livre aussi étrange que sincère de Moritz (p. 198). À ce point du récit, le héros du livre est un adolescent de quinze à seize ans. Il occupe le vide de ses journées à écraser à coups de marteau des « armées » de noyaux de cerises. Le marteau d'Anton Reiser, n'est-ce point alors la masse d'armes de Charles Martel, n'est-ce point le marteau d'Attila ? Rien de commun avec le jeu d'un enfant que la curiosité pousse à détruire ses jouets, à briser un couvercle. Ici le marteau est redevenu simple massue. L'outil a régressé pour devenir une arme. Il est rendu à l'aveugle volonté de détruire. Moritz, le romancier au marteau, trouve à bon compte les joies mauvaises de la volonté de puissance négativiste. La page du combat des noyaux de cerise s'achève ainsi : « Ainsi il s'occupait souvent la moitié du jour, et sa rage impuissante et puérile contre le destin qui l'anéantissait se procurait, de cette manière, un monde qu'il pouvait à nouveau détruire à son gré. »

Cette Anschauung de la colère destructrice est vécue avec une assurance divine. Le rêveur, comme le dieu Mars, soutient une armée, puis une autre ; son marteau s'abat tour à tour sur les files de noyaux [137] ennemis, avec la soudaineté d'un destin fantasque. Le marteau a ici la toute-puissance de l'acte unique, de la décision péremptoire. On se tromperait si on le comparait au marteau qui a un long travail à faire. Même le marteau, au geste si pauvre, du cantonnier doit se garder du trop et du trop peu. Ce travail monotone a besoin d'une *adresse* : il faut casser sans fracasser et jouir finement, en artiste, d'un petit coup sec. Devant cette cassure, si nette, on rêve à la manière d'Eluard [65] « tu es comme une pierre que l'on casse peur avoir deux pierres plus belles que leur mère morte ». Avec Moritz, au contraire, nous sommes témoin de la violence puérile, de la *violence instantanée.*

---

65 Paul Eluard, *Donner à voir*, p. 45.

D’une manière générale, *toute cosmogonie instantanée* porte la marque d’un infantilisme. Toute cosmogonie instantanée va à l’envers des rêveries du travail. De ce point de vue, le cas d’Anton Reiser mériterait une étude d’autant plus minutieuse que ce roman est, par bien des traits, une autobiographie de Moritz. Après une jeunesse traversée d’orgueil et d’humiliations, Anton Reiser, avant vingt ans, fait un poème sur *La Création* (p. 429). Et, comme tant d’autres, il s’inquiète d’abord de la description du chaos. Symptomatique sujet ! Comment décrire un chaos sans s’animer de *la volonté de détruire* ? Il semble qu’il n’y ait pas de chaos placide et que le poète veuille toujours, le marteau en main, en concasser les morceaux, en broyer la matière. Inconsciemment le poète décrit le chaos comme un *monde détruit*, comme un monde que sa propre colère achève de détruire [66]. Voyez avec quelle mine endurcie [138] le poète parle des forces qui tournent dans les profondeurs ! Quels orages grondants il met dans les abîmes ! Il décrit le chaos d’une plume crispée, en grinçant des dents : « *Die Wasserwogen krümmten sich und klagten unter dem heuleuden Windstoss* », écrit le jeune Anton Reiser. Il faut laisser sans traduction ces cris gutturaux pour n’en point roder la rage. Tous les poètes font de même : ils brisent le verbe sur des consonnes dures, ils cassent les mots avec des *k*, ils martèlent les syllabes en multipliant les allitérations du marteau. Bref, ils disent le courroux d’un dieu avec les moyens expressifs d’une colère d’enfant.

---

66 Les descriptions du chaos vérifieraient facilement le principe de Ballanche d’une " identité des cosmologies " (*Oeuvres*, t. III, p. 41). En ce qui concerne le chaos, il n’est pas difficile d’établir des homologies entre le chaos du feu et le chaos des eaux, entre la fournaise et le tourbillon.

III

Comme le marteau travailleur du forgeron est autrement vivant et sonore ! Au lieu de se répéter dans un acte rageur, il rebondit. Parfois, à vide, pour se faire et la main et l'oreille, le forgeron fait sonner le marteau sur l'enclume ; il commence sa journée de travail par les arpèges de sa force profonde. Le marteau danse et chante avant de s'élever. C'est après ce son clair qu'est donné le coup mat. Un forgeron sans ouvrage, dans un récit d'Henri Bosco (*Le Jardin d'Hyacinthe*, p. 55), frappe l'enclume pour rien, pour le plaisir : « Tous les matins je tape un peu ; l'enclume répond bravement et ça égaie l'air du pays pour toute la journée. » Ah ! qui nous dira tous les chants de l'enclume depuis le billot d'orme du cordonnier qui rend le cuir dur et sonore jusqu'à la bigorne si bruyante du ferblantier ! L'enclume ! Un des plus beaux mots de la langue [139] française. Bien qu'il donne un son sourd, ce mot n'en finit pas de sonner.

Les chants de l'enclume et du marteau ont donné d'innombrables chants populaires. Ils égaient la campagne silencieuse et révèlent le village de loin comme les cloches : « Battez, battez, vieux Clem ! ... Soufflez, soufflez le feu, vieux Clem. Grondez plus fort, élancez-vous plus haut ! » Ainsi chantait le forgeron de Dickens[67].

Mais toute chanson humaine est *trop signifiante*. C'est par une sorte d'appel de la nature qu'il faut désigner les sons poétiques fondamentaux. Combien j'aimais, du plus loin du vallon, entendre le marteau du maréchal ! Dans l'été commençant, ce son-là me semblait un son pur, un des sons purs de la solitude. Et, comprenne qui pourra, c'est au chant du coucou que me faisait penser l'enclume. L'un et l'autre étaient une voyelle des champs, une voyelle toujours la même, toujours reconnaissable. Aussi, en entendant l'enclume sonnante, le

---

[67] Dickens, *Les Grandes Espérances*, trad., p. 86.

plus rare des passés, le passé de la solitude, revient dans l'âme d'un rêveur : quelle nostalgie Marie Webb a su traduire dans ces simples lignes où un jeune croisé retrouve à Sienne la lointaine Angleterre parce qu'il croit « ouïr notre forgeron heurter son enclume, en sa forge, au pied de la colline [68] ». Et Georges Duhamel, sur un vers de Paul Fort, écrit [69] : « Je m'arrête toujours devant des vers comme ceux-ci :

... Adieu, silence au bruit d'enclume...

Le vers n'est-il pas retrouvé ? » Ici le poète et le lecteur retrouvent, ensemble, un des grands souvenirs de l'oreille.

[140]

IV

Peut-être appréciera-t-on mieux la délicatesse d'une oreille aimante si on lui oppose la répulsion d'une oreille effrayée. N'est-il pas frappant qu'un des grands poètes des villes forgeronnes, Verhaeren, ait passé par une crise où il souffrait de tout bruit — même le son le plus léger — comme d'un coup de marteau [70]. Parti de cette sensibilité douloureuse, Verhaeren a dû conquérir les valeurs d'énergie. Charles Baudouin a suivi minutieusement cette évolution. Comment passer de l'impressionnisme passif qui est ici douloureux à une participation imaginaire active ? C'est le problème déjà posé dans un chapitre précédent de l'onirisme du travail. Dans la vie forgeronne, sur le plan de

68 Mary Webb, *Vigilante Armure*, trad., p. 97.

69 Georges Duhamel, *Les Poètes et la Poésie*, p. 153.

70 Stefan Zweig, *Emile Verhaeren*, p. 78. Cité par Charles Baudouin, *Le Symbolisme chez Verhaeren*, p. 38.

la rêverie spectatrice tout fait peur, sur le plan de l'imagination activiste tout est bon parce que tout est stimulant.

Tout fait peur ? Voyez réagir un des grands promeneurs oisifs, un homme de la civilisation lacustre et agricole, un prophète de la vie végétale, entendez Jean-Jacques Rousseau : « Là des carrières, des gouffres, des forges, des fourneaux, un appareil d'enclumes, de marteaux, de fumée et de feu, succèdent aux douces images des travaux champêtres. Ces visages hâves des malheureux qui languissent dans les infectes vapeurs des mines de noirs forgerons, de hideux cyclopes, sont le spectacle que l'appareil des mines substitue, au sein de la terre, à celui de verdure et de fleurs, du ciel azuré, des bergers amoureux et des laboureurs robustes sur la surface [71]. »

[141]

Rousseau, pour décrire les horreurs de la mine, n'est pas descendu sous terre : la forge lui a suffi, témoignage d'un effroi d'enfant. Pour Rousseau, la forge est l'antre du cyclope monstrueux, le réduit de l'homme noir, de l'homme au marteau noir. La rêverie, dans ses incessantes valorisations, en bien et en mal, ne compare-t-elle pas la masse énorme et brutale du forgeron au marteau blanc et poli, au marteau si peu viril, de l'horloger ?

Dans *L'Assommoir* (p. 171), il semble que Zola veuille rendre sensible ce contraste. Il oppose au flamboiement d'une forge et au « vacarme cadencé » de la maréchalerie » « un horloger, un monsieur en redingote, l'air propre, qui fouillait continuellement des montres avec des outils mignons, devant un établi où des choses délicates dormaient sous des verres » (cf. aussi p. 204).

---

71 Jean-Jarques Rousseau, *Les Rêveries d'un Promeneur solitaire*, 9e rêverie.

V

C’est donc comme une leçon de virilité, dans une sorte de participation musculaire et nerveuse qu’on sentira vraiment le prix de l’image de la forge. À cette seule condition on connaîtra les bienfaits de l’image dynamique du marteau. Cette image a été notée avec finesse dans son aspect dynamique dans un roman de Joseph Peyré (*Matterhorn*, p. 142) : « Frapper à coups de masse la pointe blanche, la marteler, l’écraser sur l’enclume dont le métal lui résonnait jusqu’à l’os de l’épaule lui donnait la sensation d’asséner sa force, sa seule arme, contre ses en nuis, et de les abattre. » Il ne suffit pas de voir là une banalité sur les âmes libérées par le travail. C’est au niveau même des réalités temporelles qu’il faut lire le texte : les instants du marteau [142] brisent réellement le temps volumineux de l’ennui. L’énergie du marteau, en expulsant les scories du métal, conseille une psychanalyse du souci. Quand on suit dans le détail la page de Joseph Peyré on vit la symbiose du travail matériel et du courage moral. Par le travail de la forge, la vie est renouvelée dans « la tête de pierre » du héros de Peyré, dans « la tête osseuse du montagnard ». L’ennui est relatif à un certain secteur organique, son temps est le temps d’une certaine région du corps ; on le connaît en écoutant anxieusement le cœur battre dans l’huître molle de la poitrine. Mais quand l’enclume se noue à l’épaule, le temps de l’ennui ne peut s’infiltrer dans l’être entier. Qu’on fasse l’essai d’une autoscopie du travail effectif, des muscles agissant avec l’outil contre la matière, on aura mille preuves de la constitution d’un temps actif, d’un temps qui refuse les malaises du temps soucieux, du temps ennuyé, du temps passif.

L’instant du forgeron est un instant à la fois bien isolé et grossi. Il promeut le travailleur à la maîtrise du temps, par la violence d’un instant.

VI

Tout est gros dans la forge : le marteau, la pince et le soufflet. Tout inspire, même au repos, la puissance. D'Annunzio l'a noté [72] : « Un air singulier est dans la forge, même quand ne rugit point le feu, car les outils, les engins, tous les instruments du forgeron, même quand ils ne sont pas maniés, y expriment, par leur forme, leur destination, et je dirais [143] presque suggèrent la puissance à quoi ils serviront. » Ainsi le veut, en effet, la rêverie des grands et forts objets : cette rêverie tonalise le rêveur. Elle le réveille, le tire de son inaction, le sauve de sa faiblesse.

Et quelle surprise qu'un si gros soufflet souffle si doucement ! Il a bon souffle, il souffle longtemps. C'est un souffle paternel, surpaternel. Il imite les grands souffles et les dépasse. Les psychanalystes nous parlent d'une sorte d'asthme psychique, d'un asthme noué sur des complexes inconscients. Le D^r^ Allendy rapproche ainsi ses propres angoisses de l'asthme de son père. Il guérirait, dit-il, s'il pouvait effacer on ne sait quel souvenir du père au souffle brisé : « Il s'agit pour moi d'intégrer ce souffleur [73]. »

Ce complexe posé par un psychologue au niveau familial nous semble avoir des racines encore plus profondes. Toute *création* doit surmonter une anxiété. Créer, c'est dénouer une angoisse. Nous ne respirons plus quand nous sommes invités à un *effort nouveau*. Il y a ainsi une sorte d'*asthme du travail* au seuil de tout apprentissage. Les contre-maîtres et les outils, la matière énigmatique, tout ensemble, est sujet d'angoisse. Mais le travail porte en soi-même sa propre psychanalyse, une psychanalyse qui peut porter ses bienfaits dans toutes les profondeurs de l'inconscient. « Intégrer le souffleur ? » Pourquoi ne

---

72 D'Annunzio, *Contemplation de la Mort*, trad., p. 23.

73 Allendy, *Journal d'un Médecin malade*, pp. 88 et 93.

pas intégrer le soufflet ? La lente et profonde respiration du soufflet de forge ne donne-t-elle pas le schème moteur de l'exercice respiratoire ? N'y peut-on pas prendre le modèle d'une respiration à la fois introvertie et extravertie ? Car voici une respiration qui travaille, qui active le feu, une respiration qui apporte quelque chose à la matière embrasée. Quand un alchimiste souillait son feu, il lui [144] apportait le principe d'une sécheresse, le moyen de lutter contre d'insidieuses faiblesses liquides. Tout souffle, pour qui rêve, est une haleine chargée d'*influences*.

Cet onirisme des objets met en ordre des rêves confus de l'inconscient du travailleur et facilite l'engagement dans le travail. Toute une partie du drame de G. Hauptmann : *La Cloche engloutie* (trad. Herold, p. 145) s'anime de l'énergie symbolique de la forge : « Je suis guéri, renouvelé ! Je le sens en tout mon corps... Je le sens en mon bras, qui est de fer, en ma main, qui, pareille à la serre d'un épervier, se ferme et s'ouvre dans le vide de l'air, pleine d'impatience et de volonté créatrice. » Cette serre de fer, c'est vraiment la pince qui, posée sur l'enclume, s'offre pour travailler. Elle est, en attente, la volonté de serrer, de tenir en une main inébranlable, de *maintenir*. L'être du travailleur est renouvelé par une sorte de conscience d'outil, par la volonté du travail bien outillé.

VII

Cette main dynamisée par une pince sans défaillance, cette main engagée dans son travail, voilà qu'elle ne craint plus la brûlure. D'ailleurs, contre la brûlure, l'auge est là comme une promesse de secours que Gerhart Hauptmann exprime avec poésie (p. 168) : « Vite à l'auge ! L'ondin te rafraîchira les doigts avec des algues vertes. » Par l'auge, l'ondin se glisse dans l'antre du feu. La *contradiction matérielle* de la trempe reçoit ici tant d'images substantielles et dynamiques que nous devons entrer dans quelques détails.

Qui n'a pas entendu les cris — est-ce désespoir ou [145] fureur — de l'acier trempé, le son strident du fer chaud attaqué par l'eau profonde ?

> *... Alii strindentia tingunt*
> *Aera lacu...* [74]

Cette soudaine défaite du feu met facilement en jeu les grandes dialectiques du sadisme et du masochisme. Pour qui prenez-vous parti ? pour le feu ou pour l'eau, pour le principe viril ou pour le principe féminin ? Et par quelle subite inversion de valeur parlez-vous d'un acier bien trempé comme d'un symbole de forces invincibles ?

Mais trop de rêveries naissent en moi quand je revis les puissances de l'eau. Je ne puis être impartial dans cette incroyable bataille du feu et de l'eau. Il me souvient encore du tisonnier rougi qu'on plongeait dans le vin frémissant. Ce remède martial était alors donné avec toutes ses vertus. Il guérissait tout, et le corps et l'esprit, et déjà il guérissait l'enfant rêveur par l'action des grandes images. Il suffisait ensuite d'ouvrir un vieux livre pour comprendre que le *vin rouge* qui avait éteint *le fer rouge* avait raison de la chlorose. Dans Chaptal [75] encore on peut lire : « Le fer est le seul métal qui ne soit pas nuisible, il a une telle analogie avec nos organes, qu'il en paraît un des éléments. Ses effets sont, en général, de fortifier. » Tout près de ces rêveries du tisonnier rougi au feu et plongé dans le vin, on peut placer la longue pratique alchimique des *eaux métalliques* obtenues par *extinction* des métaux chauffés. C'était un procédé de *teinture* ayant des fins médicales [76].

L'idéal d'une « santé de fer » prend ici une composante [146] intime, substantielle, composante qui ne joue plus dans notre siècle aux

---

74 Virgile, *Enéide*, VIII, 450. Cf. *Géorgiques*, IV, 172.

75 Chaptal, t. II, p. 346.

76 Cf. Bacon, *Sylva Sylvarum*, trad., Dijon An 9, I, p. 224.

métaphores refroidies [77], mais qu'on doit revivre si l'on veut comprendre toutes les valorisations de la forge, grand métier dynamiquement et substantiellement sain.

Si d'ailleurs, on essayait de rétablir l'*avenue des songes* qui peuvent préparer la découverte de l'acier, on verrait peut-être que celte conquête technique doit bien des choses aux *images premières.* Il faudrait cependant pour entrer dans cette avenue des songes quitter les perspectives prématurément objectives et raisonnables ; seul un rationalisme en vacances peut assumer la liberté de telles songeries.

En suivant les images premières n'accentue-t-on pas les vertus de la trempe en · excitant la rivalité des deux éléments fer et eau, en montant jusqu'au blanc éblouissant la couleur du fer rouge et en glaçant en revanche l'eau fraîche, en mettant dans l'auge cette eau froide, surfroide, sortie de la fontaine profonde, de la fontaine sans fond décrite dans les contes et les mythes et qu'on trouve toujours, en cherchant bien, dans l'ombre de la forêt prochaine. Mettons alors des dieux partout, dans la flamme et dans l'onde, et nous comprendrons que la trempe est un combat des dieux.

Mais donnons une forme plus modeste à nos rêveries matérielles et cherchons un sens inventif à ce combat des éléments.

La plupart des historiens des sciences et des techniques négligent, comme insanies, les rêveries initiales. [147] Ils se réfèrent tout de suite à une connaissance utilitaire qui leur paraît la sanction d'une connaissance expérimentale claire. Pour eux on trempe le fer pour avoir l'acier parce qu'on a reconnu que par la trempe le fer acquiert élasticité et dureté. Mais comment a-t-on pu tenter cette aventure ? Certaines pages du *Dictionnaire des Techniques* de Feldhaus sont bien symptomatiques de ce positivisme naïf, de ce matérialisme prématuré.

---

[77] Paul Bourget (*Le Disciple,* éd. Nelson, p. 159) donne facilement à un sang noble une vertu martiale. Sous le visage au teint bistré du comte André, il voit couler un sang « riche en fer et en Globules ». Fer et globules, deux plans de pensée mêlant des siècles décèlent un procédé trop littéraire d'être concret à bon marché.

Une sorte de matérialisme externe masque le matérialisme profond, le matérialisme songeur. À l'article *Aberglaube in der Tecknik* [78], Feldhaus s'étonne que les superstitions les plus folles se trouvent dans les livres des techniciens du moyen âge. Il distingue trois sortes d'ouvrages : les livres d'érudition — les livres des physiciens — les livres des techniciens.

Pour les livres d'érudition, Feldhaus accepte que tout ce qui a été dit soit redit. Il veut bien, par exemple, qu'on relate les opinions de Pline, bon résumé des *on-dit* de la Nature.

Pour les physiciens du moyen âge aristotélicien, Feldhaus accepte encore qu'ils s'enferment dans leurs préjugés théoriques. Pour eux, dit-il, l'expérience n'était qu' « un à-côté » ; le maintien des idées doctrinales et leur enchaînement était l'idéal qui pouvait tout faire plier, même l'expérience.

Pour les livres des techniciens, la tolérance de Feldhaus cesse : « Il n'en pouvait pas être de même pour le technicien qui travaille manuellement. » Pour le technicien, le travail est un réducteur de tous les rêves. Mais alors comment expliquer la présence dans les livres techniques du moyen âge de recettes manifestement inopérantes ? Ce ne peut être, pense Feldhaus, qu'une manière de *voiler* des recettes [148] secrètes que le maître passe à son disciple — une manière aussi de se moquer, entre initiés, de l'attention éberluée des profanes. Ainsi l'atelier aurait ses *Märchen*, ses contes de grand maître. Mais ces contes seraient touchés d'une singulière fausseté. Sans doute, il est dans le destin du conte d'évoluer du mystère à la mystification, de l'émotion à l'ironie, du symbole à l'anagramme. Mais pourquoi la forge serait-elle moins sincère, plus trompeuse que le coin de l'âtre ? Et pourquoi sous-estimer les contes du travail ? N'est-ce point au contraire quand la puissance de transformation est à son comble que les rêves vont se multiplier ? Faut-il rappeler qu'au moyen âge, la forge tient vivant tout le passé de la mine et de la métallurgie, que le forgeron a la gloire de faire du fer avec des pierres ? Théophile, vers l'an 1100, écrit qu'on se trouvera bien de « tremper le fer dans l'urine d'un bouc ou dans celle d'un enfant aux cheveux rouges ». Ce texte, dit

---

78 F. M. Feldhaus, *Die Tecknik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker*, p. 3.

Feldhaus lui-même, est bien souvent réimprimé. D'où vient cette fidélité à la légende puisque précisément la recette est inactive ? À notre avis, elle satisfait au moins à *un besoin de légende*. La recette particulière donne le droit de faire appel à d'autres recettes particulières, elle donne une issue aux rêveries premières qui veulent toujours qu'une valeur matérielle soit liée à des puissances organiques. La trempe à l'urine est un fantasme psychologique explicable. N'en retenons que la présomption suivante : au moment où le forgeron plonge le fer rouge dans l'eau froide, tout un essaim de rêves se lève en lui, rêves plus ou moins salaces, rêves plus on moins objectifs, rêves pins ou moins cosmiques. Les luttes de valeur sont aussi des luttes injurieuses. L'urine de bouc vient en quelque sorte *injurier matériellement* le fer gorgé de feu. On ferait tout un livre si l'on jugeait, du point de vue de l'onirisme, l'acquisition simultanée [149] de la *dureté* et de l'*élasticité* du fer par la trempe.

En fait, la trempe est un prétexte pour d'interminables *rêveries de finesse*, soit dit dans le style où l'on parle d'un *esprit de finesse*. On imagine sans grande preuve que chaque procédé spécifie l'acier trempé. Par exemple, Blaise de Vigenère (*loc. cit.*, p. 128) affirme que, du fait des trempes subtiles, l'acier « a moins de terrestréité que le fer ». L'acier de Damas est fait d'un fer qui a été « radouci de sa par trop éclatante aigreur ». Pour obtenir cet « adoucissement » on l'*éteint* dans une huile d'olive où l'on a d'abord *éteint* plusieurs fois du plomb fondu. Du plomb à l'huile et de l'huile à l'acier jouent ainsi les participations de la *douceur*, les rêveries d'adoucissement d'une substance. De telles rêveries nous révèlent toute une métallurgie métaphorique.

D'ailleurs, l'explication par une pensée menteuse, comme le propose Feldhaus, ne rendrait pas compte de certaines pages de l'*Encyclopédie* qui est bien la Technique exposée au grand jour, sans souci de secrets à conserver [79]. On pourra y lire encore la pratique de la trempe dans une eau où l'on a mis infuser un nouet d'ail. Nous sommes sans doute bien loin de l'urine de bouc. Les petits préjugés

---

[79] Dans un livre sur la *Métallurgie de Barba*, traduit en 1751, on trouve de nombreuses pratiques de trempe. En voici une entre autres : « Fiel de bœuf, suc d'ortie, urine fraîche de cinq jours, sel, vinaigre distillé parties égales. Faites rougir votre fer et le trempez dans cette liqueur il deviendra très dur. »

chassent les grands. Mais il suffit qu'un petit préjugé reste pour que les rêveries aient droit de cité, et l'acier sensible à l'ail nous fait songer à la métallurgie par les simples. La porte des rêveries cosmiques est ouverte.

Il suffit d'ailleurs de considérer une véritable épopée du travail comme est le *Kalevala* d'Elias [150] Lônnrot pour comprendre que les formules utilitaires ne peuvent correspondre qu'à un aspect particulier du psychisme du travailleur. Dans le *Kalevala*, la trempe appelle dans le fer toutes les puissances cosmiques. Donnons les éléments les plus caractéristiques de ces rêveries qui débordent de toute part la réalité (trad. Perret, éd. Stock, p. 114).

La langue du fer ne naîtra,
La bouche d'acier ne viendra,
Le fer ne pourra se durcir
Que s'il est soudain mis dans 1'eau.
Le forgeron Ilmarinen
Réfléchit pendant un instant ;
Puis il se procura des cendres,
Prépara de 1'eau de lessive
Pour y faire durcir l'acier,
Pour y tremper le fer forgé.
Le forgeron goûta cette eau,
L'examina soigneusement,
Puis il prononça ces paroles :
Cette eau ne pourra me servir
Pour faire durcir mon acier,
Pour rendre solide mon fer.

Il faut des puissances plus lointaines et plus suaves. Le forgeron de la légende finlandaise commande alors à l'abeille d'aller chercher de l'hydromel sur « six belles fleurs » « à la pointe de sept brins d'herbe ». Mais un frelon écoute cette requête et au lieu du miel, au lieu de la quintessence du ciel, il apporte de noirs poisons. Le frelon

Jeta du venin de serpent,
De la noire sanie de ver,
De l'acide brun de fourmi,
De la salive de crapaud
Dans 1'eau de trempe de l'acier ;
Dans le vase à durcir le fer.

[151]

Ainsi les substances du mal mêlées aux substances du bien viennent expliquer l'ambivalence du fer qui donnera l'outil et le glaive. Le poème s'achève par l'action de l'acier sanguinaire.

Comment ne pas reconnaître alors que la trempe engage primitivement des valorisations bien éloignées des simples valeurs d'utilité. On poserait d'ailleurs mal le problème si l'on évoquait des thèmes magiques. Ces thèmes existent, la liaison entre la magie et la technique a été à juste titre examinée. Mais l'instance onirique à laquelle nous nous référons est différente de l'instance magique. Elle correspond à un plan un peu vague, à des déterminations un peu flottantes. C'est précisément la région de la simple imagination de la matière, la région de l'onirisme du travail.

D'ailleurs l'imagination de la matière travaillée à la forge peut suivre des récurrences oniriques beaucoup plus lointaines que ces images dynamiques de la trempe. Déjà quand le forgeron asperge son feu pour lui donner plus d'éclat, il participe à des rêveries matérielles profondes. Il sait bien qu'un excès d'eau, qu'une eau massive noierait le feu. Il manie donc l'aspersoir avec mesure. C'est vraiment une *rosée* qu'il apporte au feu de forge, une rosée bienfaisante pourvue de toutes ses valeurs. On ne s'étonnera donc pas que cette pratique qui consiste à asperger de l'eau sur le feu soit à l'origine de métaphores par lesquelles la médecine recommande d'*animer* le feu de la vie par de légères ablutions [80].

---

80 Cf. Daniel Duncan, *Histoire de l'Animal ou la Connaissance du corps animé*, Paris, 1687, préface.

Dans certaines rêveries, la forge réalise une sorte d'équilibre matériel du feu et de l'eau. Goethe, dans [152] une étrange page, nous donne ainsi une dialectique de lutte et de coopération de l'eau et du feu. Suivons donc sa rêverie matérielle devant la forge [81].

Dans un premier temps « le forgeron assouplit le fer en attisant le feu qui retire à la barre de métal son eau superflue ». Ainsi la barre de fer tenait prisonnière une eau résiduelle, chargée encore des âcretés de la mine. Le feu de forge sèche ce fer humide.

Voici alors le deuxième temps de la rêverie matérielle : « Mais, une fois épuré, on bat le fer et on le dompte, puis en le nourrissant d'une eau étrangère, on lui rend sa force. » Ainsi, la trempe fait rentrer de l'eau dans le fer, elle est rêvée comme une *participation* de l'eau au fer forgé.

La page de Goethe peut bien servir de test pour une distinction entre les valeurs d'une explication onirique et les valeurs d'une explication rationnelle. On embarrasserait sans doute un critique qui prétendrait réduire les images aux perceptions. On peut examiner toutes les couleurs de la forge, décrire tous les gestes du forgeron, on ne trouvera nul prétexte pour ses jeux matériels de l'eau et du feu.

Au contraire, le critique qui suit le poète jusqu'au centre matériel des images ne s'étonnera pas qu'une rêverie ainsi approfondie conduise à une moralité. La page de Goethe se termine en effet en se référant à l'image bien connue d'un homme « formé » par un maître. On relèvera celte image morale de sa banalité si l'on suit les participations que nous venons de souligner. On pourra d'ailleurs lire le document en deux sens et, au lieu de commencer par l'image, on pourra commencer par la moralité. On reconnaîtra alors que l'image de Goethe [153] est une contemplation *morale* du travail. Sans l'échange des valeurs esthétiques et des valeurs morales, la page de Goethe est inerte.

Si les rêveries de la trempe sont si nombreuses et si libres, peut-être nous permettra-t-on de prendre à notre compte des songes d'avarice substantielle qui accompagnent, croyons-nous, les rêveries de la trempe Le fer chaud, le fer *enrichi* de toutes les puissances du feu, va-t-on le laisser mollement *perdre* flamme et chaleur ? Non, en

---

81 Goethe, *Maximes et Réflexions*, trad. G. Bianquis, p. 248.

le trempant subitement dans l'eau glacée, on rêve d'un procédé qui *bloque* dans la substance toutes les vertus du feu. Il suffit de rêver substantiellement, de se donner de toute son imagination matérielle aux rêves de la richesse des substances, aux rêves forts, pour avoir *l'idée* d'enfermer par l'eau froide le feu dans le fer, d'enfermer la bête sauvage qu'est le feu dans la prison d'acier. Quand Wagner décrit la trempe de *Nothung*, l'épée légendaire de Siegfried, il écrit (p. 245) : « Dans l'eau a ruisselé une coulée de feu, une furieuse colère s'en échappe en sifflant, le froid rigide la dompte. » Dompter ce n'est pas anéantir, c'est encager. De même on lit dans le *Kalevala* (*loc. cit*., p. 115). Dans l'auge de la trempe :

> L'acier fut saisi de fureur,
>
> Le fer se mit à tempêter.

Et l'on trouverait dans l'alchimie bien d'autres images du *feu pris au piège*, du feu enfermé. La trempe par blocage du feu est un rêve normal. C'est un rêve de la forge.

Et maintenant tout le lyrisme de l'*épée étincelante* se coordonne. L'épée ne renvoie pas seulement les rayons du soleil. Dans la bataille, sous le choc, elle rendra le feu emprisonné. Elle étincellera, non [154] pas d'un reflet, mais par sa vertu intime, non pas par la violence d'un coup, mais par la vaillance de son métal. La « chaleur » du combat est déjà en puissance dans le « feu » de l'épée héroïquement trempée. L'épée forgée et trempée avec tous les rêves de la forge est une matière d'héroïsme. Elle est légendaire, dans sa substance, avant d'appartenir au héros.

Sans doute les rêveries s'arrêteront, le travail fini, on reconnaîtra que l'acier trempé est devenu plus dur, on verra bien qu'il raye le fer paresseusement refroidi. Mais ces expériences objectives ne viennent que confirmer des rêveries premières. Ainsi les rêveries sont de véritables *hypothèses oniriques* qu'en cherchant un peu on trouverait à la base des techniques les plus claires.

Ce sont ces rêveries profondes qu'il faut réveiller si l'on veut donner toutes leurs forces aux images de la morale, ou plus exactement si l'on veut donner à la morale la force des images. Un caractère bien

trempé ne peut l'être que dans une adversité explicite et multiple, en comprenant bien que la *trempe* est une lutte, qu'elle triomphe dans un combat d'éléments, du fond même des substances. L'étymologie ne nous donnerait que des significations sans vertu, des significations nominalistes. La valeur réaliste des mots ne se trouve que dans les rêveries premières.

VIII

Maintenant que nous avons suivi quelques rêveries d'outil, rendons-nous compte d'un charme littéraire particulier de la forge. La forge est en effet un modèle de *tableau littéraire*. Elle fournit l'occasion d'une *composition française* d'autant plus facilement [155] *composée* qu'elle a un centre : le fer battu sur l'enclume. Ce centre des couleurs est aussi un centre d'action. La forge nous apparaît ainsi comme une *unité de travail* qui, dans le beau drame de l'activité quotidienne, doit être comparée aux exigences de la traditionnelle *unité d'action*. La forge peut donc nous servir à déterminer la notion de *tableau littéraire.*

Dans le tableau littéraire, on dessine avec des noms et on peint avec des adjectifs. La palette littéraire comparée à la palette du peintre est naturellement très réduite. Elle n'a que quelques mots clairs, trop clairs, que quelques grandes sonorités pour traduire toute la gamme des couleurs et des bruits. Mais précisément des valorisations intimes excitent des nuances littéraires. Dans la forge le dialogue des couleurs simples est entre l'or et le noir. Ces couleurs s'animeront si l'écrivain peut faire monter le contraste non seulement aux vivacités de l'antithèse, mais jusqu'à l'intérêt des ambivalences.

Donnons un exemple des profondeurs sentimentales de ce jeu des deux simples couleurs, Charles Baudouin, dans sa belle étude sur le symbolisme de Verhaeren, a montré la fréquence de l'opposition *noir et or* dans l'œuvre du poète. Il a souligné la beauté des images qui jouent de ce contraste. Il a été frappé du titre étrange d'une œuvre de

jeunesse, *Les Flambeaux noirs* [82] : « C'est, dit Charles Baudouin (*loc. cit.*, p. 122), la formule la plus concise du choc de l'or et de l'ébène, du feu et du noir. » Le jugement de Baudouin peut recevoir, pensons-nous, [156] une preuve de plus, si l'on passe de l'imagination des couleurs à l'imagination des matières et des forces. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que le mot *choc* vient sous la plume du psychanalyste. Oui, bien des poèmes de Verhaeren sont produits par le « choc de l'or et de l'ébène » ou, plus exactement, par le choc de l'ébène *contre* l'or, par le marteau noir *contre* le fer brillant dans la dynamique toute-puissante de la forge. Or et noir ne sont plus simplement des couleurs mises l'une près de l'autre pour échanger des valeurs lumineuses devant un regard approfondi. Ce sont des substances. Ce sont des substances en lutte. Elles suggèrent la lutte du fer et de l'or, une lutte où l'écrivain, dans la suite de son œuvre, doit retrouver toutes les participations qui animent le courage du travailleur. Le forgeron, dans une transmutation de toutes les valeurs matérielles, expulse l'or du fer. Le fer forgé n'en vaudra que mieux s'il a perdu ses richesses rutilantes. Il y gagnera la dureté d'une substance invincible. Les couleurs ont soudain une énergie. Elles signifient des énergies humaines.

Le tableau littéraire de la forge se double donc d'un drame matériel d'une éminente unité de travail. En ramenant toutes les images, toutes les métaphores à cette unité de travail, on comprend la puissance volontariste de ce tableau littéraire : la forge en littérature est une des grandes rêveries de la volonté.

---

82 La rêverie du *feu noir*, si fréquente chez les alchimistes, est, par bien des côtés une image du charbon rouge qui s'éteint et qui est ranimé par le souffle. On reçoit de cette rythmanalyse colorée, qui va du rouge sombre au rouge vif, une véritable leçon de puissance respiratoire. C'est un des vigoureux éléments d'un activisme du souffle.

IX

Ce tableau littéraire contemplé dans la forge du village peut-il recevoir une plus grande illustration ? Par exemple, un rêveur forcené voyant le soleil couchant se poser sur l'enclume de l'horizon prendra-t-il [157] un marteau légendaire pour faire jaillir du bloc incandescent les dernières étincelles ?

Faisons ici une confidence sur l'histoire même de nos recherches. A travailler les problèmes de l'imagination nous avions reconnu un intérêt à examiner systématiquement le grandissement jusqu'au plan cosmique des images littéraires. Et c'est en suivant cette habitude de grandissement cosmique des images que nous nous posions la question précédente qui devint pour nous une véritable *hypothèse de lecture*. Malgré des lectures abondantes, variées, et nécessairement minutieuses puisqu'il nous faut chercher l'image de détail, notre hypothèse resta des années en attente. Elle nous semblait vaine, elle nous semblait issue d'une simple songerie personnelle, d'une songerie qui n'avait pas le droit de figurer dans ce recueil des rêveries objectives que nous essayons d'ordonner. Et pourtant que de soleils couchants nous avons vu dans nos lectures, que de soleils sanglants, que de soleils égorgés ! Jamais nous n'avons senti aussi nettement le bien-fondé de l'article où Gabriel Audisio dénonce l'excès des images du *sang* dans la littérature contemporaine.

Un jour cependant une heureuse lecture vint sanctionner l'hypothèse de *la forge du soir*. L'image s'ébauche dans *Tess d'Urberville* (trad., I, p. 277) où Thomas Hardy voit « le soleil s'abaisser sur l'horizon, pareil à une grande forge dans les cieux ». Dans *Les Forestiers*, Thomas Hardy reprend l'image (trad. p. 98) : « Elle se tourna vers le couchant en feu semblable à une vaste forge où se prépareraient des univers nouveaux. » Puis le dossier s'augmenta peu à peu. La poésie de *l'aurore tourmentée*, qui anime tant de pages dans l'œuvre de Mary Webb, s'exprime dans une sem-

blable image [83] : « D'énormes [158] nuages noirs en forme d'enclume semblaient prêts pour un terrifiant travail de forgerons, et plus tard un reflet de forge rougeoya vers l'orient. » Un vers isolé d'un poète russe, Maximilien Volochine (anthologie Rais) dit de même, sans achever l'image :

> Là où les coups d'un marteau ont forgé des aurores.

José Corti, dans un ancien poème, donne l'image plus développée :

> Pareil au bloc de fer qu'on frappe sur l'enclume,
> le soleil s'amincit sous les coups répétés
> d'on ne sait quels Titans qui, bien loin, dans la brume,
> forgent, pour le couchant, des faisceaux de clarté.

L'image aussi s'impose au poète provençal :

> *Dirias...*
> *que de manescau fantasti*
> *tabason, sus lou souleù rouge.*
>
> (Aubanel, *Li Fabre*.)

Une fois l'*image princeps* reconnue, on ne peut plus en méconnaître la vie profonde, la vie cosmique. L'imagination humaine veut jouer son rôle dans la pleine nature. On n'a plus besoin alors d'une imagerie très colorée, de formes très nettement dessinées pour vivre une image qui grandit, qui prend une valeur cosmique, une valeur mythique. Ainsi n'est-ce point en quelque sorte *un mythe de Vulcain aérien* qui donne ses résonances profondes à une stance de Loys Masson dans sa *Prière à Milosz* :

---

[83] Mary Webb, *La Renarde*, trad., p. 369.

> « Je refermai votre livre, et soudain ce fut comme si vous m'aviez donné un marteau d'ambre et avec le marteau d'ambre des nuées du Nord je faisais ré sonner la soirée tropicale. »

[159

Cette image poétique peut paraître obscure. Elle a précisément besoin d'être révélée au sens photographique du terme par l'image princeps du couchant martelé, de l'orient forgé. Alors la rêverie de lecture devient sensible à des tonalités cachées, elle découvre d'infinies profondeurs d'une âme imaginante. En effet, pour produire cette image, le poète a mis en acte des puissances multiples, couvrant plusieurs régions de l'inconscient. L'image du marteau d'ambre frappant les nuages n'est pas une image éphémère, un arrangement de visions livrées par des spectacles simplement contemplés. Un être d'orage actif est appelé au travail. Si l'on forçait la note on entendrait le soumet de forge dans l'ouragan et des grondements d'enclume dans le tonnerre.

Dans un autre poème de Loys Masson on lit :

> « Mes poings sont enrobés dans le pollen des lys sauvages qui flottent au dos rude des monts et dans ma tête des forges battent leurs serpents d'étincelles [84]. »

Un critique rationaliste — comme il en est tant — un critique qui veut que les images se coordonnent sur un même plan, trouvera peut-être l'image de Loys Masson surchargée. Il ne vivra pas l'image dynamique qui fait la synthèse du poing, de la forge, des serpents d'étincelles. Mais qui s'adonne à l'imagination dynamique sentira la puissance d'images d'un poing serré. Il en va souvent ainsi : le poing serré cherche l'enclume, dût-il fracasser les lis sauvages.

---

84 *Poème des Camarades*, cité par Léon-Gabriel Gros dans son beau livre, *Poètes contemporains*, p. 185.

Expliquant un poète par un autre poète, pour être bien sûr d'éliminer le philosophe qui veut penser en moi alors que je voudrais tant me livrer à la joie d'écrire, je rapprocherai des stances de Loys [160] Masson ces deux vers si simplement dynamiques de Gilbert Trolliet [85] :

> Vers d'invisibles enclumes
> Nous allions, les poings serrés.

Le poing veut un obstacle, un adversaire, une enclume. Imaginer le poing dans une vaine crispation c'est déshonorer une colère dramatique, c'est ternir l'image de l'invincibilité.

Comment aussi ne pas reconnaître dans l'image d'un Loys Masson les grands bénéfices de la cosmicité des images ? Avec le soleil couchant frappé par le marteau du rêveur, nous avons fait monter l'image de la forge, comme tant d'autres images, au niveau cosmique. Ici la synthèse est en quelque manière plus grande encore. C'est le couchant tropical qui subit la violence des vents martelants du nord. Cette synthèse est une nostalgie qui devant le paysage tourmenté du ciel européen rejoint le paysage natal. Le poète n'est-il pas venu du bonheur des îles pour souffrir la douleur d'un continent guerrier ? Comme on comprend alors la fidélité d'un Loys Masson envers ses « paysages inviolés ». Il n'y a pas de paysages littéraires sans les lointaines attaches à un passé. Le présent ne suffit jamais pour faire un paysage littéraire. Autant dire qu'il y a toujours de l'inconscient dans un paysage littéraire.

Une page de Zola confirme la réalité de l'image du soleil couchant martelé. Elle donne en effet une véritable réciproque de l'image cosmique, elle met le soleil dans les ténèbres mêmes de l'atelier. Quand se termine dans *L'Assommoir* la scène de la forge développée en neuf grandes pages, Zola conclut : « Le foyer de nouveau s'emplissait d'ombre, d'un coucher [161] d'astre rouge qui tombait tout d'un coup

---

85 Gilbert Trolliet, *La Bonne Fortune*, Vieux-Port, p. 13.

à une grande nuit [86] » (p. 217). De telles inversions dans les métaphores prouvent assez que les images n'ont pas la gratuité qu'on leur suppose et qu'on pourrait, avec un peu de patience, dresser un tableau des dialectiques des métaphores réciproques.

Des écrivains étrangers produisent la même image. Pour Joaquin Gonzalez [87] un mont des Andes est une enclume qui reçoit à l'aurore le soleil comme une matière à travailler, « la coulée d'or du soleil fouille à la fin le chef-d'œuvre si longuement forgé dans la retraite inviolable des nuages » et le poète argentin évoque « les Cyclopes de mythologies ignorées », comme si sons les cieux les plus divers, les forces cosmiques devaient subir la maîtrise des mêmes géants. La contemplation de la nature, dit encore le poète, a besoin « des songes séculaires ». L'homme retrouve toujours et partout les mêmes rêves.

Dans la cosmologie violente de D. H. Lawrence que réaniment en les réimaginant les mythes mexicains, les dieux eux-mêmes sont créés dans *la forge cosmique* [88]. « Ils sont les plus nobles des choses créées, fondus dans la fournaise du Soleil et de la Vie, et battus sur l'enclume de la pluie avec les marteaux de la foudre et les soufflets du vent. Le cosmos est une vaste fournaise, l'antre d'un dragon où des héros et ces demi-dieux, les hommes, se forgent une réalité. » Si l'on donnait au langage toutes ses vertus, on comprendrait que toute réalité doit être « forgée ». La réalité pourvue de ses signes humains indispensables est faite des objets durs dûment rognés, courbés, redressés, longuement forgés. [162] Elle n'est pas un simple ensemble d'objets tranquillement offerts à des yeux entr'ouverts. « Je ne connaissais le réel, dit Joë Bousquet, que dressé contre moi. » Il faut encore aller plus loin et activer la proposition *contre* jusqu'à en faire la provocation de la volonté humaine. L'être forgeant accepte le défi de l'univers dressé contre lui.

Précisément dans l'univers lawrencien sorti de la forge du soleil, le rôle de l'homme est de maintenir ce défi. « Le soleil créateur, dit-il,

---

86 On trouvera la même inversion d'image dans un conte d'Erckmaun-Chatrian, *Maître Daniel Rock*. Le foyer au fond de la forge est comme « le soleil pourpre de juillet à son déclin ».

87 Joaquin Gonzalez, *Mes Montagnes*, trad., p. 151.

88 D. H. Lawrence, *Matinées mexicaines*, trad., p. 128.

est un dragon terrible, vaste, des plus puissants, mais *toutefois d'une énergie moindre que la nôtre.* » Nous soulignons le thème lawrencien qui fonde l'énergétisme imaginaire. En désignant le soleil comme une forge, l'homme rêvant s'institue comme le forgeron. Le maître de forges est un maître d'univers. II travaille le monde comme un ouvrier les objets.

D'ailleurs, à quoi bon tant de commentaires. La poésie contemporaine a une vie si directe qu'un poète met les plus grands tableaux cosmiques en une ligne. René Char écrit : « L'encre du tisonnier et la rougeur du nuage ne font qu'un. » Ceux qui ne verront pas tout de suite cette identité algébrique pourront rétablir, comme variable intermédiaire, le feu de forge. Le poète, confiant en la fulgurance de lecture, a « éliminé » la réalité intermédiaire. Il a gardé toutes les valeurs d'image.

Marcel Griaule, rentrant en décembre 1946 d'un nouveau voyage chez les Dogons, a bien voulu nous communiquer les documents relatifs aux légendes de forgeron. Nous avons eu là une confirmation inattendue de notre hypothèse de lecture. Pour les Dogons, le soleil est « le feu de la forge céleste ». C'est à ce feu de forge que le forgeron mythique dérobe le feu qu'il apportera sur terre. Le feu volé est donc un morceau de soleil. Ayant saisi ce fragment de matière incandescente par un bâton recourbé terminé [163] en forme de bouche, bâton identique à celui employé actuellement par les voleurs de feu rituel, le forgeron le dépose dans la peau du soufflet, lequel soufflet, formé de deux poteries, est lui-même une image du soleil. « La peau du soufflet, nous dit Marcel Griaule, est une partie de la surface du soleil ; c'est elle qui a conservé le feu volé... Quand elle fut hors d'usage, le forgeron la donna à sa femme qui s'en servit pour y faire tourner la fusaïole quand elle apprit à filer. » Nous reviendrons par la suite sur cette convergence des métiers. C'est un signe de la convergence des symboles qui mériterait une étude spéciale. Ainsi, dans les péripéties du vol du feu, le forgeron se protège de la foudre lancée par le soleil en se couvrant de la peau du soufflet, d'où l'origine du bouclier. Une image valorisée attire toutes les valeurs.

Quand, par l'imagination, le soleil couchant a été forgé sur l'horizon, on comprend mieux la rêverie d'une forge ·souterraine, on a une image de plus pour analyser les mythes de Vulcain. Des mythologues nous disent que les volcans sont à l'origine des forges de Vul-

cain. Mais les volcans sont bien rares pour susciter tant de rêveries sur les forges souterraines. Et peut-être vaut-il mieux écouter au lieu du mythologue qui sait, le mythologue qui réimagine. Dans l'argument du livre cinquième d'*Orphée*, Ballanche écrit : « L'île de Lemnos eut un volcan, ce qui donna lieu à y placer les forges de Vulcain ; mais ceci est de la mythologie après coup. La mythologie spontanée, celle d'Homère, par exemple, place les forges de Vulcain dans le ciel. »

En définitive, le soleil couchant abaissé sur les monts peut donner des images d'un univers qui travaille. Il n'est pas nécessaire, comme le proposait J.-P. Rossignol, d'aller chercher dans les régions « ri-ches de fer » « les divinités des fonctions qui demandaient [164] des mouvements violents et un grand bruit [89] ». Le bruit, la force, la grandeur, bref la cosmicité des images résultent de l'amplification naturelle de la vie imaginaire. Jamais un rêveur de la forge n'aura besoin d'un volcan pour entendre les marteaux souterrains, jamais il n'aura besoin d'une mine réelle pour avoir un monde à forger.

Nous avons amasse des images assez nombreuses sur un type de soleil couchant. Nous donnerions une fausse idée de l'imagination si nous ne redisions pas combien les images sont rares. Elles sont recueillies à la suite de lectures considérables et le lecteur accusera justement la manie d'un collectionneur dans le seul fait que nous n'avons eu d'attention que pour cette image rare. En réalité, le soleil couchant est une image de nirvâna, une image de paix, d'acquiescement à la vie nocturne et comme telle cette image du soleil s'étalant, s'élargissant, du soleil associant l'univers à son repos domine un grand secteur de la rêverie du soir. Mais précisément dans une doctrine *d'antinirvâna*, comme est la doctrine de l'imagination dynamique que nous présentons, cette image du soleil que le travailleur plein de songe et plein de force martèle sur le coteau, prend une singulière signification. Il semble que le rêveur oblige le soleil à s'écraser, oblige le soleil à s'enterrer. Le rêveur, tout à son rêve cosmique, finit sa journée en prenant conscience de sa force qui domine l'univers.

Même quand le forgeur paraît absent, du seul fait que l'imagination pose le soleil sur l'enclume, une impression de force envahit le poète. Le soleil est alors *vigoureux*, vigoureux en son cou-

89 J.-B. Rossignol, *Les Métaux dans l'Antiquité*, 1863, p. 9.

chant. La plus tendre des âmes a trouvé cette nuance. Elisabeth [165] Barrett Browning dans *Aurora Leigh* contemple « un promontoire sans eau ». Ce promontoire :

> Le soleil vigoureux le saisissait le soir
> Et s'en servait comme d'enclume, remplissant
> Les étages du ciel de foudres éclatantes
> Pour protester contre la nuit et les ténèbres [90].

Le soleil vigoureux, *the vigorous sun*, au moment même où il va s'éteindre sur l'enclume dans la terre, proteste contre la nuit, étrange rêverie d'une volonté qui veut maintenir le monde en travail et en vie. Un tel *couchant* désire déjà l'énergie de l'aurore par-delà le nirvâna de la nuit qui commence.

Une fois qu'on s'adonne aux joies dynamiques de l'image, tout ce qui lutte dans la nature — tout ce qu'on image luttant dans le monde résistant — est un conseil d'exaltation. C'est donc à juste titre que les pratiques de nirvâna demandent qu'on vide peu à peu l'esprit de ses images. Au contraire l'antinirvâna, la philosophie du réveil, appelle le trop-plein des images, la facticité des images, facticité qui est un gage de nouveauté, bref, l'antinirvâna appelle toutes les valeurs qui remplacent la contemplation par la provocation.

---

90 Traduction Cazamian, *Anthologie de la Poésie anglaise*, éd. Stock, p.249.

X

Suivre un mythe dans son onirisme profond est d'ailleurs une tâche mal préparée par une psychologie qui a trop dédaigné les études de l'inconscient, mal préparée aussi par une érudition qui cherche des significations rationnelles. Ceux mêmes qui [166] aiment les légendes peuvent en abaisser la tonalité. Donnons un exemple de ce que nous appellerons une *légende diminuée*.

Dans *Kenilworth* (chap. IX, X et XII), Walter Scott utilise à sa manière un fragment d'un vieux récit du cycle de Véland le forgeron. Dans une version du mythe, le forgeron est un être invisible, une puissance souterraine. Passant dans le lieu désert que hante ce fantôme de la terre, un cavalier a-t-il besoin de faire ferrer son cheval ? Il doit l'attacher à une grosse pierre que tout Je monde connaît dans le village voisin. Sur cette pierre, il doit mettre l'argent qui paiera Je maréchal. Qu'il s'écarte maintenant, qu'il se cache, qu'il n'essaie pas surtout de voir le forgeron mystérieux, faute de quoi le sortilège ne s'accomplirait pas. Bientôt le cavalier entendra le bruit du marteau sur l'enclume. Le marteau battra le fer durant le temps qu'il faut pour forger les quatre fers. Quand le silence sera revenu, l'argent ne sera plus sur la pierre, mais le cheval sera ferré à neuf.

De cette légende obscure, qu'il faudrait réanimer dans une longue songerie des puissances souterraines, Walter Scott a fait une cachotterie. Finalement tout ce mystère de cheval ferré par le démon se rationalise pauvrement. Il ne s'agit que d'un misérable ouvrier qui craint de travailler à l'échoppe du village. En raison d'un passé d'aventures, il ne peut espérer trouver « des pratiques par les voies ordinaires ; il essaye d'en attirer en profilant de la crédulité des villageois ».

Ainsi, la légende tombe à rien, les images légendaires, loin de se constituer en légende, se *détendent*. Et même dans le récit de Walter Scott, Wayland-Smith, pauvre descendant de Véland le forgeron, craignant de passer pour sorcier, abandonne la forge souterraine. De

l'être souterrain, maître des puissances [167] du feu et de la terre, le romancier fait un être craintif qui ose « à peine faire cuire ses aliments de peur que la fumée ne le trahisse » (trad., p. 139).

Comme dans bien d'autres pages, Walter Scott met des raisons où il y avait des rêves. Il met des roueries où régnait la puissance. Il ne sait pas référer les songes et les aventures à un *rêve absolu*. Il ne trouve pas l'*onirisme absolu* de la forge. En fait, Walter Scott va à contresens de l'approfondissement de la rêverie. Il traite la légende comme un roman policier. Pour lui, il faut qu'à la conclusion tout s'explique, que tout s'explique humainement, par des raisons raisonnables, par des intérêts et des buts sociaux. Le romantisme ne dépasse pas costumes et oripeaux, le psychisme romantique n'est pas actif. Le tropisme de la rêverie souterraine est alors méconnu. Le maître forgeron quitte son antre pour courir le monde et le roman finit comme un héros qui tourne mal : le forgeron devient le valet d'un noble chevalier.

On peut saisir de même une *diminution de légende* dans des œuvres qui prétendent exalter les forces légendaires. Des *rationalisations sourdes* viennent amortir les élans mythiques. Et, étrange renversement des perspectives, on peut dire qu'il existe des *rationalisations inconscientes* : dans les légendes s'infiltre un rationalisme irréfléchi. En voici une preuve tirée de la comparaison du *Siegfried* de Richard Wagner et de la légende de Véland le forgeron.

L'épée légendaire de Siegfried, brisée en deux tronçons, n'a jamais pu, on s'en souvient, être solidement reforgée par Mime, le forgeron nain et boiteux, le forgeron positif et triste. Siegfried qui, avant d'être un guerrier, est un forgeron légendaire, va tenter cet exploit de la forge : refaire une épée brisée. une épée vaincue. Comment s'y prend-il ? D'accord avec la légende, il suit un rêve de puissance substantielle [168] intime, un rêve de l'intimité du fer, un rêve de *la ferréité*. Il est bien loin des pensées de l'ajustage, de l'accolage, de la juxtaposition qu'on aime à attribuer à un *homo faber* : il lime l'épée brisée pour en faire de la poussière. C'est déjà espérer une vertu dialectique, c'est appliquer à fond le principe : détruire pour créer, dont nous donnerons dans un chapitre ultérieur d'autres exemples. Aller à l'enclume pour retrouver la forme, mettre l'acier en poudre afin de reforger l'épée, voilà un procédé qui étonne Mime, le gnome raisonnable, comme « une sottise ». Mime s'écrie : « Je suis aujourd'hui aussi vieux que la grotte et que la forêt, et jamais je n'ai vu pareille chose ! »

Et pourtant c'est ici que Richard Wagner a manifesté une véritable timidité à l'égard de l'onirisme de la légende, c'est ici où il a *diminué la légende*. En effet, si nous reprenons Véland le forgeron, nous apprenons que le forgeron légendaire ne se contente pas de limer l'épée et de la mettre en poussière. Il prend la *limaille de fer*, il la mélange avec de la *farine*. En ajoutant du *lait* il en fait une *pâte*. Que de rêveries lentes et douces ne faudrait-il pas suivre pour justifier cette *pâte de fer* ! Mais cette *pâte*, comment la cuire, comment la cuire doucement ? Le forgeron de la légende donne la pâte en pâture aux bêtes de la basse-cour. C'est dans l'estomac des volailles que se fera la plus douce la plus naturelle des cuissons. Il ne restera plus qu'à forger leurs déjections [91].

[169]

On le voit, une longue *technique d'avilissement* précède *la technique des valeurs*, dès qu'on accepte de *rêver la matière*, d'en déterminer l'essence comme si cette essence était une *valeur*.

Wagner n'est donc pas allé *à fond de légende*. On lui trouvera facilement des excuses. D'ailleurs, quand Depping et Francisque Michel en viennent à parler des boulettes de fer avalées par la volaille, ils ajoutent, fidèles en cela à la Mythologie raisonnable, à la Mythologie classique, peu soucieuse de peser l'onirisme des images en cette partie, « le conte est insignifiant » (*loc. cit*., p. 55). Et pourtant ils ajoutent que le même conte se retrouve sur les bords du Rhin et sur les bords de l'Euphrate. Pour un conte « insignifiant » voilà une audience bien grande, bien fidèle ! La psychanalyse n'a pas de peine à donner une « signification » à ce conte insignifiant. Soit que de tels contes se transmettent, soit qu'ils naissent spontanément, leur uniformité prouve assez clairement l'uniformité des zones profondes de l'inconscient.

---

91 Cette pratique n'est pas exceptionnelle. Au XVII[e] siècle, René François décrit une manière de faire des perles : « On contrefait la perle en mille sortes, avec du verre, et surtout en concassant la nacre, en en faisant de la pâte, puis faisant avaler à des pigeons, qui de leur chaleur naturelle les cuisent, les polissent et les jettent » (René François, *Essay des Merveilles de Nature et des plus nobles Artifices*, 1657).

XI

En vieillissant les mythes déclinent, leur onirisme se détonalise. Dans un essai sur le sacrifice que Georges Gusdorf a bien voulu nous communiquer en manuscrit, il montre comme des mythes de sacrifice finissent par se monnayer en petite monnaie. Il rappelle justement des mythes chinois la forge rapportée par Granet : « C'était une œuvre sainte que la fabrication des objets de métal [92]. » L'union des métaux est comprise sur le mode de l'union des sexes ; alliage et fusion comportent l'application du rituel [170] du mariage. Trois cents filles et trois cents garçons se consacrent au travail de la soufflerie. « Mais, ajoute Granet, la fusion et l'alliage pouvaient encore être obtenus si seuls se donnaient à l'œuvre le maître forgeron et sa femme. Tous deux n'avaient qu'à se jeter dans la fournaise. La coulée se faisait aussitôt. » Il semble que le feu de l'amour, par son surcroît, achève la puissance métallurgique du foyer réel. Les images achèvent la réalité.

Voici d'ailleurs que commence le déclin des *sacrifices de la forge*. Granet observe qu'on n'a pas « toujours sacrifié le couple entier. Le maître fondeur s'est borné à donner sa femme au fourneau divin qui produit l'alliage. Pour que paraisse suffisante cette procédure économique, il a suffi d'admettre que la divinité du fourneau était de même sexe que le forgeron. La femme jetée à cette divinité masculine lui était donnée comme épouse. En lui donnant sa femme, le forgeron, par une sorte de communion sexuelle, s'alliait à son patron... Le métal sorti de la coulée était toujours considéré comme bisexué. »

Mais la « procédure économique » va plus loin, elle va conduire des symboles à la réalité humaine, *à payer en rêvant*, en bonne monnaie de valeur onirique : « Pour obtenir la fusion des métaux, les forgerons, au lieu de se jeter dans le fourneau, pouvaient y jeter simple-

---

92 Granet, *La Civilisation chinoise*, pp. 225 suiv. [Livre disponible dans Les Classiques des sciences sociales. JMT.]

ment leurs ongles et leurs cheveux. Mari et femme les jetaient ensemble. Possédant les gages donnés par les deux moitiés du couple, la divinité possédait en entier le couple et sa double nature, car donner la partie, c'est donner le tout. » On pourrait encore dire : donner des images réduites, c'est donner la réalité entière.

Sans doute, les dieux sont toujours plus ou moins évasifs, et l'on pourra toujours croire que le sacrifice dans la forge s'adresse à des divinités lointaines. [171] Mais c'est ici qu'interviennent les rêveries de l'imagination matérielle. Elles sont très exactement ces éléments *intermédiaires, ces forces imaginaires de transaction* qui nous permettent de vérifier dans les phénomènes, dans les transformations matérielles elles-mêmes, l'efficacité de nos sacrifices symboliques. Quelle flamme subite quand les cheveux mêlés du forgeron et de sa femme viennent brûler dans le four de la fonderie ! Quelle chaleur joyeuse accompagnant la conscience du sacrifice accompli ! Quelle soudaine mollesse dans la fonte écarlate ! En rêvant avec assez d'intensité, on peut toujours voir la réalité réaliser les rêves. Par le stratagème des sacrifices symboliques il y a continuité entre les opérations qu'on désire voir accomplir et les transformations effectives.

Dans un même livre (*Fantôme de Chine*), Lafcadio Hearn se sert deux fois du même thème de sacrifice : le fondeur de cloches obtient une cloche au son merveilleux, parce que sa fille se précipite dans le métal en fusion — le potier se précipite lui-même dans le four pour réussir une porcelaine qui « ressemblait à la chair émue par le murmure d'une parole, et frissonnant à l'effleurement d'une pensée ».

XII

Un être aussi engagé dans la légende, un héros du travail comme est le forgeron, est en quelque manière un *chef naturel*. Comme le dit Michelet [93] : « Le fer ennoblit, le marteau est· une arme aussi bien

93 Michelet, *La Bible de l'Humanité*, p. 222.

qu'un outil. » Maurice Lecerf [94] : « Le Grand Ferré qui lutte seul contre cent ennemis est un paysan [172] forgeron qui a fait lui-même son armure. Les *Jacques* en France, les révoltés qui suivent le pauvre Konrad pendant la Guerre des Paysans en Allemagne, sont commandés le plus souvent par leurs forgerons. » « Yu le Grand, premier roi de la Chine, est un forgeron » (Granet, *loc. cit*., p. 229).

« La Perse a, trois mille ans, quatre mille ans, chanté son forgeron, dit Michelet (*Bible de l'Humanité*, p. 112). Elle a fait honneur au travail, et n'en a point rougi. Dans le grand poème de ses traditions nationales, Gustasp, son héros, qui s'en va voir l'empire de Rome, se trouve sans ressources. Dans cette Babylone d'Ouest, qu'eût fait Roland ? Qu'eût fait Achille, Ajax ? Gustasp n'est pas embarrassé. Il s'offre, se propose à un forgeron. Mais trop grande est sa force. Du premier coup, il fend l'enclume en deux. » C'est là un exploit qui se répète souvent dans les contes [95].

Le forgeron est souvent un intermédiaire entre les dieux et les hommes. Dans sa thèse (p. 152), Dumézil cite des mythes où les dieux s'adressent au forgeron comme au possesseur du plus grand feu. C'est le forgeron Mamurius qui prépare l'ambroisie.

Les temps modernes n'abandonnent pas ces croyances. On trouvera dans les *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse* de Renan (éd. Calmann-Lévy, in-12, p. 74) un exemple d'une prière à coups de marteau : « On me conta la façon dont mon père, [173] dans son enfance, fut guéri de la fièvre. Le matin avant le jour, on le conduisit à la chapelle du saint qui en guérissait. Un forgeron vint en même temps, avec sa forge, ses clous, ses tenailles. Il alluma son fourneau, rougit ses tenailles, et, mettant le fer devant la figure du saint : « Si tu ne tires pas

---

94 Maurice Lecerf, *Le Fer dans le Monde*, p. 49.

95 Georges Lanoë-Villène (*Le Livre des Symboles*, Lettre B, p. 27) rappelle que la barbe est un symbole de force : « Vulcain est toujours représenté barbu... Au temps du Second Empire encore, dans nos campagnes de l'Ouest, les villageois avaient le visage complètement rasé, excepté le charron, le forgeron... Le forgeron mettait souvent des anneaux à ses oreilles, afin, croyait-il, de se protéger les yeux du rougeoiement du foyer, du crépitement de la flamme et des étincelles que son marteau puissant faisait jaillir de toutes parts. »

la fièvre de cet enfant, je vais te ferrer comme un cheval. » Le saint obéit sur-le-champ. »

Du point de vue de l'imagination des éléments, le métier du forgeron apparaît comme un *métier complet*. Il implique des rêveries qui touchent le métal, le feu, l'eau et l'air. Wieland le forgeron est à la fois un mythe du feu et du vent. Il a des ailes, il forge des ailes. Les âmes les plus diverses viennent prendre à la légende des traits particuliers. Dans le poème de Viellé-Griffin (*Wieland le forgeron*), c'est par sa puissance aérienne que le mythe inspire le poète. Dans l'iconographie du dragon, on rencontre souvent des formes ailées.

D'ailleurs, de toute évidence, le dragon est un *monstre forgé*. C'est un être tout en vertèbres de fer, en vertèbres saillantes. Et les imaginations courtes, dans la vie moderne, le voient sous les traits d'un être métallique. Alexandre Dumas, relatant un conte suisse où un serrurier lutte contre un dragon, écrit : « Les deux adversaires marchèrent l'un contre l'autre... tous deux couverts de leur armure, l'un d'acier, l'autre d'écailles [96]. » Mais en lisant *matériellement* la page de Dumas, on sent bien que les deux armures sont de même métal. Dans *La Nef* d'Elémir Bourges, le char d'Héphaïstos est tiré par un dragon. L'animal fabuleux est terre et feu. Il crache des flammes. C'est une forge mobile.

[174]

Dans les mythes dogons, le forgeron est, au contraire, fortement associé aux principes de l'eau. C'est, en effet, en prenant possession du principe de l'eau qu'il va devenir un grand bienfaiteur des hommes. Comme nous l'indique Marcel Griaule [97], le forgeron est alors un héros agricole. Il apporte aux hommes non seulement le feu du ciel, mais les graines à cultiver. Il enseigne aux hommes l'art des pièges pour prendre le gibier. Il est intelligent et fort. Au son du marteau sur l'enclume, il sait appeler la pluie (cf. p. 799). Le forgeron mythique trouve des remèdes dans la cendre. Ainsi, par quelque avenue que

---

96 Alexandre Dumas, *Impressions de Voyage, Suisse*. t. II, p. 90. L'épée forgée par le serrurier a été trempée « à la source glacée de l'Aar dans le sang d'un taureau fraîchement égorgé ».

97 Marcel Griaule, *Masques dogons*, 1938, pp. 48 suiv.

nous prenions notre problème, on arrive toujours aux mêmes conclusions de la convergence des valeurs. Qui a une valeur imaginaire voit affluer les principes de la toute-puissance. Aucune substance de l'atelier magnifié ne peut être inerte. Voici la *cendre* dont nous n'avons rien dit et qu'il faudrait maintenant rêver si nous ne craignions d'abuser de la patience du lecteur.

> Cendre, ô mot infini, ô refrain éternel,

écrivait Gustave Kahn dans *Le Conte de l'Or et du Silence*, p. 205.

Des visions très condensées peuvent montrer la tétravalence matérielle des rêveries de la forge. Bernardin de Saint-Pierre [98] « fait gloire à Virgile d'avoir réuni sur l'enclume de Vulcain forgeant les foudres de Jupiter les quatre éléments en les faisant « contraster » : la terre et l'eau — le feu et l'eau :

> *Tres imbris torti radios, tres nubis aquosae*
> *Addiderant, rutili tres ignis, et alilis Austri.*

[175]

« À la vérité, ajoute Bernardin de Saint-Pierre, il n'y a pas de terre proprement dite, mais Virgile donne la solidité à l'eau pour en tenir lieu ; *tres imbris torti radios*, mot à mot : « trois rayons de pluie torse », pour dire de la grêle. Cette expression métaphorique est ingénieuse : elle suppose que les Cyclopes ont tordu des gouttes de pluie pour en faire des grains de grêle. » Tout devient fer sur l'enclume, tout devient dur sous le marteau. Il suffit de tordre une eau molle pour en faire une matière offensive.

Prendre le monde par ses quatre éléments c'est s'instituer comme un démiurge, comme un demi-dieu. Dans le chapitre des *Travailleurs de la Mer* intitulé : *La Forge*, Victor Hugo a indiqué la grandeur de cette domination cohérente des éléments matériels : « Gilliatt sentit

98 Bernardin de Saint-Pierre, *Etudes de la Nature*, 1790, t. IV, p. 310.

une fierté de cyclope, maitre de l'eau, de l'eau et du feu. Maître de l'air : il avait donné au vent une espèce de poumon, créé dans le granit un appareil respiratoire, et changé la soufflante en soufflet. Maître de l'eau ; de la petite cascade, il avait une trempe. Maître du feu ; de ce rocher inondé, il avait fait jaillir la flamme. Cette page pourra paraître facile et artificielle. C'est qu'on ne sentira pas, avec l'écrivain, la force singulière d'une image qui enracine l'atelier dans la nature, qui remet la forge dans la caverne. Nous retrouverons dans un chapitre ultérieur l'image de la caverne du travail, de l'atelier souterrain. Dès maintenant on sent bien que la forge dans la caverne est une image fondamentale de l'inconscient du travail.

Si, au lieu d'être un simple philosophe qui cherche à s'instruire dans les livres, nous étions un psychiatre disposant d'un abondant matériel psychique, nous proposerions à nos malades comme thème l'association les images des grands métiers [176] humains. Il nous semble qu'on y découvrirait non seulement des associations d'idées, mais des *associations de forces*. On aurait alors facilement des tests d'agressivité, des tests de courage. On pourrait mesurer et classer les volontés du réveil, faire le tableau des désirs musculaires, des velléités d'agir sur le réel. La fonction du réel — et ses déviations — serait mieux prospectée par les images que par les projets énoncés conceptuellement. L'image en effet est moins sociale que le concept, elle est plus propre à nous révéler l'être solitaire, l'être au centre de sa volonté. Dis-moi comment tu imagines le forgeron et je saurai de quel cœur tu te mets à l'ouvrage.

XIII

Nous allons terminer ce long chapitre, où les rêveries forgeronnes sont si multiples qu'elles finissent par s'émietter, en développant quelques réflexion sur *la création forgeronne*. Cette création est bien différente de la création par le pétrissage d'un limon, si différente qu'on pourrait mettre en dialectique le potier légendaire et le forgeron

légendaire. L'un durcit la matière molle, l'autre assouplit la matière dure. Naturellement les deux pôles de cette dialectique sont loin d'être aussi explorés. Le dieu argilier, comme dit Pierre Guéguen, a multiplié ses œuvres. Nous ne concevons guère de Création sans une pâte à modeler. Cependant il est des êtres forgés sur l'enclume. Nous allons en apporter deux témoignages, l'un emprunté au mythe, l'autre à la littérature.

La création forgeronne est au centre de la célèbre épopée populaire finnoise : *Le Kalevala*. Donnons un rapide résumé d'une scène centrale en nous guidant [177] sur la traduction de J.-L. Perret [99]. Dans le chant XVII (éd. Stock) le forgeron légendaire entre dans l'être métallique de la terre. Nous caractériserons cette partie du mythe par la suite. Pour l'instant nous n'envisageons que la découverte de la mine. L'être de la terre est un vieillard chenu :

> Un tremble poussait sur sa nuque,
> Un arbre au bout de son menton,
> Un buisson d'osier dans sa barbe,
> Sur son front un sapin superbe,
> Un pin sauvage entre ses dents.

Le héros sort « le glaive... de sa ceinture de cuir roide : il coupe « le tremble de la nuque », abat « les bouleaux des tempes » ... « les pins touffus entre les dents ». Il enfonce alors l'épieu de fer dans la bouche du fantôme endormi :

> Dans les gencives grimaçantes,
> Entre les mâchoires grinçantes,

99 Une édition (« Renaissance du Livre ») a été malheureusement écourtée. Le chant IX n'a pas été traduit. Il chante l'origine du fer. N'est-il pas symptomatique qu'on estime indifférent au lecteur moyen un tel chant. Jean-Louis Perret a d'ailleurs donné aux éditions Stock une excellente traduction de l'œuvre de Lönnrot.

et il crie à l'être de la terre, dans le sens même de la provocation du travail :

> Maintenant, esclave de l'homme,
> Cesse de dormir sur la terre.

Dans la caverne du ventre, le héros installe sa forge :

> Sa chemise fut une forge,
> Des manches il fit un soufflet,
> De sa pelisse un sac à vent,
> De son pantalon un tuyau,

[178]

> De ses bas des bouts de raccord,
> Son genou lui servit d'enclume
> Son coude devint un marteau.

Faut-il souligner la symbiose du métallique et du vivant : un genou a une dureté d'enclume, le coude est un marteau. En lisant matériellement le texte, on sent bientôt que l'armure que le forgeron se forge tient au corps, qu'elle est en quelque sorte son corps même (Chant XIX) :

> Il se fit des bottes de fer
> Et des jambières en acier.
> ……..
> Il mit sa chemise de fer,
> Ceignit sa ceinture d'airain,
> Chercha des mitaines de pierre,
> Enfila des moufles de fer.

Pour prendre le brochet fabuleux, monstre modèle de la cotte de mailles,

Le forgeron Ilmarinen,
Le grand marteleur éternel,
Se forgea vite un aigle de fer,
Un gros faucon aux plumes blanches ;
Il lui mit des grilles de fer,
Des serres en acier durci.

La tenaille de fer, la griffe d'acier, la serre métallique ont donc continué leur vertu génétique pour donner l'oiseau forgé. On n'aura pas de peine à interpréter la lutte de l'aigle et du brochet comme une lutte de la forge. L'aigle enfonce l'une de ses serres dans le dos du brochet, l'autre « dans une montagne d'acier, dans une colline de fer ».

Le monde entier et ses êtres actifs est vu sons les espèces métalliques. L'être existe dans toute sa force [179] quand il a été revêtu métalliquement, organisé métalliquement.

Dans un autre chant du *Kalevala*, le forgeron fait sortir du feu de forge une brebis aux poils mêlés d'or, de cuivre et d'argent, un poulain

Crinière en or, tête en argent,
Les quatre sabots en airain.

Puis une femme sort de l'âtre (*loc. cit.*, p. 509) :

Il fit des jambes à la fille,
Lui fit des jambes et des bras ;
Mais les jambes ne marchaient pas,
Les bras ne pouvaient embrasser.

Dans un autre chant (XLIX), le forgeron dit :

Je martèle une lune d’or,
Un cher soleil tout en argent,
Pour les suspendre dans le ciel.
……...
Il put enfin bisser la lune,
Mettre le soleil à sa place,
La lune au sommet d’un sapin,
Le soleil au faîte d’un pin.

Il a forgé le ciel,

Martelé la voûte de l’air.

Il peut évoquer le soleil qu’il a tiré de la pierre et qu’il a forgé :

Beau soleil tiré de la pierre,
……...
Lève-toi toujours le matin,
Donne-nous à tous la santé,
Pousse le gibier près de nous,
La proie au bout de notre pouce,

[180]

La chance à notre hameçon !
Poursuis ta course bien portant,
Ta carrière sans maladie.

Un grand rêveur retrouve, loin de toute influence des mythes, les principes de la genèse métallique. William Blake déserte les images plastiques de l’argile. Il crée comme on grave, sur la matière dure. De ce métallisme travaillé on trouvera un admirable poème dans le chant III du premier livre d’*Urizen*. William Blake donne là une véritable création de la colère. L’être humain est pour ainsi dire forgé « sur le roc de l’éternité » en une sorte de rage martelée, en expulsant par le

marteau des « cataractes de feu, de sang et de fiel », en rejetant hors de l'être toute matière de mollesse et de sanie.

Tout est brisé, rogné, cassé [100], quand le dieu forgeron façonne l'homme de fer, il brise tout, déjà, il brise le temps en d'horribles morceaux :

> Le Prophète éternel gonflait noir soufflet,
> Maniant sans repos les tenailles ; et Je marteau
> Incessamment frappait, forgeait chaîne sur chaîne,
> Dénombrant en anneaux les heures, les jours, les ans.

Ce temps annelé est le temps même de la volonté. Alors il semble que l'homme naisse sur une enclume, [181] comme une chaîne, enchaîné vertèbre par vertèbre, rivé pièce par pièce. Il est lié ensuite par « la soudure de fer » et la « la soudure d'airain » :

> *Iron sodor et sodor of brass.*

Cette première chaine, cet être métallique fondamental, c'est le serpent même d'où il faudra faire croître l'homme.

Quand le serpent grandit, c'est toujours par un éclat intime, en repoussant dehors le métal des écailles.

---

100 Dans un mythe dogon, les articulations des jambes et des bras sont faites après coup sur les membres entiers. L'enclume portée par le forgeron prométhéen lui casse les jambes au jarret, la masse tombe sur les bras et les casse à la saignée du coude (communiqué par Marcel Griaule). Sur un mode purement imaginaire, Hermann de Keyserling (*Méditations Sud-Américaines*, trad., p. 15) saisit « pour la première fois le sens de ces mythes du Pérou, selon lesquels le gnome, ce mineur et forgeron souterrain, est par rapport à l'homme la créature la plus ancienne ». De Keyserling, dans les pages qui suivent, donne un commentaire, un peu trop rapide, où l'esprit du métal, la vertu du minéral coopère à la formation d'un peuple tellurique.

The serpent grew, casting its scales.
(Chap. VI.)

Chaque sens est un anneau de malédiction, une manière d'enchaîner l'esprit aux vertèbres primitives. Voyez se forger la coquille dure des oreilles :

Deux Oreilles aux volutes pressées
Au-dessous des orbes de sa vision
Jaillirent, pointèrent et se pétrifièrent
Tout en croissant ; et un quatrième Age fut consommé,
Ere de néfaste calamité.

La langue est une flamme rouge, prête à travailler le fer. Elle se présente donc comme l'inversion ardente de la métaphore qui veut toujours voir des langues dans les flammes du foyer. Tous les organes de l'homme sont des forces projetées.

Tel est l'homme forgé de Blake si différent de d'homme pétri, de l'être confié aux eaux primitives. Les vers de William Blake ont des bruits métalliques. Les sonorités sont heurtées, même lorsque l'airain et le fer ne sont pas évoqués :

Shudd'ring, the Eternel Prophet smote
With a stroke from his north to south region.

[182]

Il semble que la souffrance inscrite dans les poèmes soit vraiment une révolte des membres rivés, des sens enchaînés. Celle souffrance n'a pas, au gré de certaines âmes, l'intimité d'une pâte maléficiée. Elle est vraiment la douleur d'une énergie. C'est la plus ambivalente des douleurs, celle qu'on sent et qu'on apaise *en se révoltant.*

[183]

DEUXIÈME PARTIE

Retour à la table des matières

[183]

La terre et les rêveries de la volonté

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE VII

LE ROCHER

« Parle à la pierre dans sa langue — et la montagne à ta parole — dévalera dans la vallée. »
(MISTRAL, *Mireille*, VI.)

I

Retour à la table des matières

Pour retrouver dans le monde de sensations et de signes où nous vivons et pensons les images premières, les images *princeps*, celles qui expliquent, ensemble, l'univers et l'homme, il faut sur chaque objet, réanimer de primitives ambivalences, grossir encore la monstruosité des surprises, il faut rapprocher, jusqu'à ce qu'ils se touchent, le mensonge et la vérité. Voir avec des yeux neufs, ce serait encore accepter l'esclavage d'un spectacle. Il est une volonté plus grande : celle de voir avant la vision, celle d'animer toute l'âme par une *volonté de voir*. Crevel a si souvent vécu cette primitivité ! Pour lui, « être spontané » est un conseil inerte, un conseil verbal. Tout recommence, tout commence seulement pour celui qui sait être « spontanément spontané ».

L'ambivalence des images n'est pas satisfaite par un simple paradoxe, pas plus que la beauté n'est synonyme du pittoresque. Comment accéder à l'intimité [184] du contraste ! L'image littéraire du rocher va nous donner, dans une forme un peu trop simple, mais très nette, un exemple de ces contradictions imaginaires primitives.

Les rochers ce sont, pour Novalis des images fondamentales. « Aînés des enfants de la nature : les rocs primordiaux », dit-il dans *Henri d'Ofterdingen*. Ces êtres d'univers, qui sont aussi des êtres de la préhistoire de notre imagination, un Victor Hugo, grand poète du rochet, va les vivre « dans l'instant poétique », mettant en quelque manière en *œuvre la spontanéité spontanée*, portant le contraste jusque dans la matière, donnant la vie vaporeuse au fossile compact. « Rien ne change de forme comme les nuages, si ce n'est les rochers. » (*L'Archipel de la Manche*, p. 21.)

Bien souvent, le rêveur de nuages voit dans le ciel nuageux des rochers assemblés. Voici la réciproque. Voici la vie imaginaire échangée. Un grand songeur voit le ciel sur la terre, un ciel livide, un ciel écroulé. L'amas des roches à toutes les menaces d'un ciel d'orage. Dans le monde le plus stable, le rêveur se demande alors : que va-t-il arriver ?

« Pas de kaléidoscope plus prompt à l'écroulement ; les aspects se désagrègent pour se recomposer : la perspective fait des siennes. » Ainsi, sur un thème trop facile, nous saisissons ici un virement des valeurs de la solidité et de la déformation. L'imagination matérielle devra naturellement proposer des images plus engagées dans la matière, mais le philosophe doit s'instruire sur des cas élémentaires. Nous voici au centre où s'échangent entre nuages et rochers les valeurs imaginaires. Nous allons, à notre gré, faire du réel l'imaginaire ou faire de l'imaginaire le réel. Quand des métaphores sont réversibles, on est bien sûr de vivre en état de grâce d'imagination. La vie est légère. Les plus affreux [185] cauchemars donnent des joies excitantes, de grandes joies cruelles, les joies ambivalentes...

Pourquoi, en effet, le rocher tiendrait-il plus solidement sa forme humaine, sa forme animale que le nuage qui passe ? N'est-ce point une forme *subjectivement* première, formée précisément dans la *volonté de voir*, dans la *volonté de voir quelque chose*, mieux enfin dans

la *volonté de voir quelqu'un*. La réalité est faite pour « fixer » nos rêves.

Mais l'occasion est bonne pour montrer que *l'image littéraire* en général n'est pas une forme appauvrie de l'imagination. *L'image littéraire* est bien au contraire l'imagination en sa pleine sève, l'imagination à son maximum de liberté. Seule l'imagination littéraire du rocher tolère le jeu de ces ressemblances. On s'étonnerait d'un peintre qui donnerait à un rocher une forme humaine. L'écrivain seul peut se borner, d'un léger crayon, à suggérer une ressemblance. À propos du rocher. Ecoutons alors la discussion de l'imagination et de la perception raisonnable. La raison répète : « C'est un rocher », mais l'imagination suggère sans cesse mille autres noms : elle *parle* le paysage, elle commande sans fin des changements de décor. Le verbe est si évidemment la force créante ! Alors pas d'hallucination sans délire, pas d'image puissante sans un prodigieux commentaire.

Il semble ainsi que dans une sorte de dialogue des rochers et des nuages, le ciel vienne imiter la terre. La roche et le nuage s'achèvent l'un l'autre. L'abîme rocheux est une avalanche immobile. Le nuage menaçant est un mouvement en désordre.

Qu'on relise dans un poème d'André Frénaud cette magnifique *image complète*, cette *image ciel et terre :*

> Inexorable paroi, les rochers noirs,
> Les nuages ont comblé tous les seins de la Nuit.

[186]

> Le vent tranquille dans les avalanches de pierres.
> Il est là.
>
> *(La jeune Poésie, II.)*

On assiste, dit un rêveur, à une naissance rocheuse dans le ciel. « Dans les Alpes, ce qui m'émeut surtout, c'est la communication entre les rocs et les nuages. Je ne puis jamais, sans une crainte respectueuse, voir apparaître la blanche traîne d'un nuage sortant du flanc de la montagne : n'est-ce près chaque fois assister à la naissance d'un être ? » (E. W. Eschmann, *Entretiens dans un Jardin*, trad. p. 25.)

On trouverait bien d'autres images de cette maïeutique rocailleuse si l'on suivait dans toutes ses énergies différenciées la poésie des gouffres. On verrait les rochers amonce1és produire les laves du ciel. On verrait — retour à la mère — les nuages du ciel rentrer dans la béante carrière. « D'affamés nuages hésitent sur l'abîme », dit un des plus grands rêveurs *terrestres* (W. Blake, *Mariage du Ciel et de l'Enfer*, trad. Gide. Ed. José Corli, p. 11). Mais on n'en finirait pas si l'on voulait suivre toutes les dialectiques du rocher et du nuage, si l'on voulait vivre l'intumescence de la montagne. Dans ces gonflements et dans ses pointes, dans sa terre arrondie et dans ses rochers, la montagne est ventre et dents, elle dévore le ciel nuageux, elle avale les os d'orage et le bronze même des tonnerres.

II

Bien entendu un rêveur de roches ne se contente point d'un jeu de profil, d'un nom qui plaisante en passant sur une forme passagère. Même lorsque l'imagination [187] joue encore, il lui faut des « attachements » matériels. Quoique Victor Hugo ait le sens du granit, il lui préfère le grès quand il s'agit de soutenir les visions déformantes (*Alpes et Pyrénées*, p. 222). « Le grès est la pierre la plus amusante et la plus étrangement pétrie qu'il y ait. Il est parmi les rochers ce que l'orme est parmi les arbres. Pas d'apparence qu'il ne prenne, pas de caprice qu'il n'ait, pas de rêves qu'il ne réalise : il a toutes les figures, il fait toutes les grimaces. Il semble animé d'une âme multiple. Pardonnez-moi ce mot à propos de cette chose.

« Dans le grand drame du paysage, le grès joue le rôle fantasque ; quelquefois grand et sévère, quelquefois bouffon ; il se penche comme un lutteur, il se pelotonne comme un clown : il est éponge, pudding, tente, cabane, souche d'arbre ; il apparaît dans un champ parmi l'herbe à fleur du sol par petites bosses fauves et floconneuses et il imite un troupeau de moutons endormis ; il a des visages qui rient, des yeux qui regardent, des mâchoires qui semblent mordre et brouter la

fougère ; il saisit les broussailles comme un poing de géant qui sort de terre brusquement. L'antiquité, qui aimait les allégories complètes, aurait dû faire en grès la statue de Protée [101]. »

Le poète donne incidemment l'exemple d'une *allégorie complète*, d'une allégorie réalisée par la pierre dans le pré, dans le champ. Là se condense le dialogue de l'image et de la matière, là se *naturalise* les plus anciennes traditions. Une sorte de *mythologie* [188] *immédiate* est alors en action dans les contemplations du poète, chez le rêveur qui va parler ses visions. Donnons un rapide dessin de cette mythologie à l'état naissant, de cette allégorie naturelle.

Certains poètes savent nous mettre, parfois, par quelques images, en situation d'effroi. Il semble qu'avec quelques mots, ils puissent amasser un crépuscule autour d'un *rocher littéraire*, qu'ils puissent, en quelques vers, pétrifier l'air de la nuit et remettre en marche les pierres arrêtées. Ainsi, en sortant de quel chemin creux du rêve Guillevic a-t-il rencontré ces « monstres » : « Il y a des monstres qui sont très bons » et qui font peur ?

> Un soir —
> Où tout sera pourpre dans l'univers,
> Où les roches reprendront leurs trajectoires de folles,
> Ils se réveilleront.
> *(Terraqué, p. 27.)*

> Et puis dans la nuit de Carnac :
>
> Les menhirs la nuit vont et viennent
> Et se grignotent.
> …….
> Les bateaux froids poussent l'homme sur les rochers

---

101 Si l'on collectionne avec un peu de patience les images, on se rend assez vite compte qu'elles ne sont point occasionnelles. L'*image en grès* est ainsi très régulière. Dans *L'annonce faite à Marie*, Claudel écrit : « Des pierres monstrueuses, des grès aux formes fantastiques… ressemblent aux bêtes des âges fossiles… à des idoles ayant mal poussé leurs têtes et leurs membres. » Cf. Eugène Sue, *Lautréaumont*, p. 72.

Et serrent.

(Terraqué, p. 50.)

Un poète, à l'inspiration méditée, comme Guillevic trouve ainsi — sans doute en dehors de toute réminiscence — la mythologie des défilés rocheux. Faut-il rappeler comment les Argonautes trompèrent les rochers monstrueux qui écrasaient en se rapprochant les voyageurs assez audacieux pour franchir le défilé. Les Argonautes lâchèrent une colombe qui, protégée de Minerve, ne laissa que quelques plumes [189] de la queue dans le fracas des roches. Et tandis que les rochers s'écartaient pour reprendre leur élan, le vaisseau de Jason s'élança dans la passe. Encore une fois, les rochers ne purent à peine qu'endommager la proue.

Les bateaux froids, ces rochers qui flottent sur la mer, plus lentement, plus cruellement se serrent. Ils sont finalement des forces d'une mythologie plus vraie, d'un onirisme plus profond que les rêves trop expliqués, trop rationnellement expliqués, trop figurativement expliqués de la mythologie traditionnelle. Un défilé, par la simple loi de l'onirisme. « se resserre », non point dans le style tranquillement descriptif du géographe, mais avec le complet réalisme psychologique de l'imagination et avec la lenteur des forces invincibles.

Il semble que la pierre colossale donne, dans son immobilité même, une impression toujours active de surgissement. D.H. Lawrence (*Kangourou*, trad. p. 305) se promenant en Cornouailles traduit ainsi « l'aspect primitif de la lande et des énormes blocs de granit qui font saillie hors de la terre ». « On comprend facilement que les hommes adorent les pierres. Ce n'est pas la pierre. C'est le mystère de la terre, puissante et préhumaine, qui montre sa force. » Un poète comme Gabriel Audisio revit aussi un poème de la force inspirée par la pierre : maniant, dans un cauchemar, des massues que son rêve avait carrées en pierre il retrouve tous les combats de l'Age de pierre.

Merci de m'enseigner la haine et la vengeance.
Je deviendrai plus dur que le nœud de vos poings.

Gabriel Audisio, Poèmes du Lustre noir (L'Age de pierre).

De même, avec son sens direct de l'imagination [190] offensive, Henri Michaux nous dit rapidement : « Un homme fut frappé par un roc qu'il avait trop regardé. Le roc n'avait pas bougé ! » La raison a beau dire que le rocher est immobile. La perception a beau confirmer que la pierre est toujours à la même place. L'expérience a beau nous apprendre que la pierre monstrueuse est une forme placide. L'imagination provocatrice a engagé le combat. Le rêveur arc-bouté veut renverser la pierre hostile. Vivez la lutte obstinée d'un personnage de Knut Hamsun (*L'Eveil de la Glèbe*, trad., p. 365) contre la pierre enracinée. « Il piétine, puissant et menaçant, autour de la pierre ; il la mettra en morceaux. Pourquoi pas ? Quand on ressent pour une pierre une haine mortelle, c'est une simple formalité que de la briser. Et si la pierre résiste, si elle refuse de se laisser tomber ? Alors on verra qui survit à cette lutte sans merci. »

Pourquoi alors le monde de la pierre ne nous rendrait-il pas hostilité pour hostilité, hostilité sourde pour peur dominée ? Comme on sent bien à lire Michaux qu'on peut être tué par une image ! Tant de forces s'animent dans l'ambivalence sournoise, tout en forces ostensibles et en forces cachées, tout en attaques et en fuites. Aimer et haïr donnent une ambivalence sentimentale. Provoquer et craindre forment une ambivalence plus profonde, plus serrée puisqu'elle est au nœud même, non plus du sentiment, mais de la volonté.

La contemplation activiste des roches est dès lors de l'ordre du défi. Elle est une participation à des forces monstrueuses et une domination sur des images écrasantes. On sent bien que ce défi, la littérature est, cette fois ; mieux placée pour n'importe quel art pour le lancer, pour le redire, pour le multiplier — parfois, aussi, pour l'insinuer.

À vivre un peu dans les rochers, nous oublierons [191] tant de faiblesse. Baudelaire a écrit quelque part : « Nos paysagistes sont des animaux trop herbivores ». Un rêve de solidité et de résistance doit donc être mis au rang des principes de l'imagination matérielle. Le rocher est ainsi une image première, un être de la littérature active, de la littérature activiste qui nous apprend à vivre le réel dans toutes ses profondeurs et ses prolixités.

III

Mais la littérature du défi doit naturellement être associée à la littérature de la peur. Une image suffit à faire trembler un univers. Quelle ouverture de drame cosmique dans une seule ligne de Nietzsche ! « Le cœur du vieux démon des roches se met à trembler » (*Le Gai Savoir*, trad. Albert, p. 105). La fonction du rocher est de mettre une terreur dans le paysage. Ainsi le pense Ruskin (*Souvenirs de Jeunesse*, trad., p. 363) : « Un Anglais ne demande à un rocher que d'être assez grand pour lui donner l'impression du danger ; il faut qu'il puisse se dire : s'il se détachait, je serais écrasé net. » A cette condition, la contemplation est un courage et le monde contemplé est le décor d'une vie de héros. Le monde est une légende. Même un personnage aussi sentencieux que Valvèdre, dans le roman de George Sand, laisse entrevoir sous sa philosophie faci1e un trouble profond devant l'être du rocher (George Sand, *Valvèdre*, p. 29) : « Je ne hais pas le rocher, il a sa raison d'être, il fait partie de la charpente terrestre. Je respecte son origine, et même je l'étudie avec un certain trouble religieux ; mais je vois la loi qui l'entraîne, et qui, tout en le désagrégeant, réunit dans une commune fatalité sa ruine et celle des êtres de création [192] plus moderne qui ont poussé sur ses flancs. » Ainsi un destin d'écrasement se lit dans la contemplation du rocher. Il semble que l'être courageux puisse retarder l'écroulement, mais qu'un jour fatal viendra où il sera broyé sous le granit écroulé. Que de tombeaux qui illustrent cette image !

Pour bien des rêveurs, en effet, le lourd rocher est la *pierre tombale naturelle*. Le héros de Melville, Pierre, méditant près d'une pierre *effrayante*, près d'une pierre *écrasante*, sorte d'abîme du poids, « La Roche de la Terre », écrit-il (*Pierre*, trad., p. 156) : « Il avait pensé souvent qu'il n'était pas de pierre tombale qu'il pût préférer pour lui-même à cet imposant monument funéraire d'où semblait s'exhaler, lorsque les feuilles se balançaient doucement alentour, le gémissement plaintif et endeuillé de quelque doux adolescent des tempo ; antédilu-

viens. » Toute une Egypte imaginaire est associée par Melville à cette roche isolée perdue dans la campagne occidentale. Cet énorme tombeau imaginaire lui suggère un « Hamlétisme du monde antique ». Dans un monde de rochers qui n'ont pas d'histoire, il revoit ainsi une *Egypte naturelle*, une Pyramide où il veut retrouver un labyrinthe et un caveau. Suivent des pages où l'épreuve du courage est précisément un défi à la Puissance d'écrasement du rocher monstrueux, un défi à une image de la mort. Le héros s'est glissé dans un étroit espace, entre la terre et le roc qui surplombe : « ... Si lorsque je me sacrifie au nom du Devoir, ma propre mère me re-sacrifie, le Devoir lui-même n'est qu'un épouvantail, si tout est permis à l'homme et demeure impuni, alors Massivité muette, tombe sur moi ! Tu as attendu pendant des âges ; s'il en est ainsi, n'attends plus ; qui donc voudrais-tu écraser, sinon celui qui est couché là et qui t'invoque ? »

[193]

IV

D'ailleurs le symbolisme humain de certaines légendes est parfois si clair qu'on se désintéresse trop facilement du matériel d'images que ces légendes utilisent. La littérature *pensée* fait tort à la littérature *imagée*. Elle interprète le caractère humain, elle cesse de participer activement à la vie des images. Ainsi le *rocher* de Sisyphe devient un simple mot pour *désigner* une fatalité aveugle, la fatalité d'un homme qui ne voit plus son ennemi, une fatalité *déléguée* à l'instrument de punition par l'homme qui punit.

Une nuance vraiment réelle est effacée par ce nominalisme, par cette interprétation trop rapidement rationaliste. Pourtant Sisyphe arc-bouté contre son rocher est l'image d'une lutte réelle contre un objet réel ! Pourquoi ne prendre que la forme du symbolisme et ne pas essayer d'en vivre le dynamisme ? C'est qu'ici l'*intérêt* est bien pauvre. Nous ne vivons pas, nous ne vivons plus *la pierre*. Que de promeneurs qui passent devant la carrière sans entrer ! Comment alors compren-

draient-ils *la menace de la pierre et le courage de l'étai* ? Tout s'animera au contraire si l'on évoque l'onirisme du travail. Alors le mythe de Sisyphe apparaît comme *le cauchemar du carrier*.

La mythologie classique, chargée d'évhémérisme, raconte toutes les intrigues humaines qui ont entraîné la condamnation de Sisyphe. Mais, comme le dit Albert Camus dans son beau livre, *Le Mythe de Sisyphe* (p. 164) : « On ne nous dit rien sur Sisyphe aux enfers. » Du travail infernal, qu'en une demi-page Camus décrit très bien, il se détourne pour juger en intellectuel de l'inutilité de la besogne, pour se 194] *convaincre* de son absurdité. Et pourtant, comme dirait un bergsonien, ce travail *aura été absurde*, mais, dans son acte, où se trouve la marque de cette absurdité ? A l'instant de l'effort, Camus dit d'une manière énigmatique : « Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même. » Je dirais, tout à l'inverse, qu'un rocher qui reçoit un si prodigieux effort de l'homme est déjà homme lui-même. Et je les vois s'affronter. Le rocher explicite l'effort humain, il est le beau complément d'objet d'un biceps conscient de sa puissance. Et au sommet de la colline, quand un accident fait rouler la pierre infernale, par quelle suprême adresse, se jetant de côté, Sisyphe évite-t-il l'écrasement ? En somme le supplice de Sisyphe est une partie de football un peu longue, et tout sport, vu par un pessimiste, pourrait être désigné comme une figure de l'absurde. « Il faut s'imaginer Sisypbe heureux », dit Camus en fermant son livre. Pour cela, il suffit de ne pas donner trop d'importance à l'accident du soir, quand la malchance et la .fatigue feront rouler aux abîmes le rocher hissé péniblement au sommet. Le lendemain le soleil se lève pour tout le monde, on recommence à vivre et à travailler. Dans l'ordre de l'imagination dynamique, tout est bien qui commence bien.

V

Au surplus, *l'impassibilité* du rocher est à elle seule une menace. Comme un de nos buts, dans nos livres sur l'imagination, est de dégager quelques-uns des thèmes d'une *mythologie immédiate* — mythologie sans doute bien faible devant la mythologie travaillée par les traditions, multipliée dans les songes de tout un peuple — nous n'hésiterons pas à désigner les rêveries les plus intimes, les plus personnelles, [195] par des légendes. Dans celte vue, il nous semble que la vraie matière *du sphinx* c'est le rocher.

Nous n'avons naturellement pas la prétention d'apporter par une voie aussi oblique la moindre contribution à la mythologie savante. Mais, au niveau même de l'imagination littéraire, nous sommes frappé d'un fréquent rapprochement de l'image du rocher et du sphinx. N'est-ce pas la preuve qu'il y a une certaine réciprocité entre les images de culture ancienne et les images de la contemplation oisive ? Notre rêverie le long du chemin creux dans la campagne mystérieuse retrouve naturellement toutes les énigmes humaines.

Ainsi, dans *La Bible de l'Humanité* (p. 162), Michelet écrit, comme allant de soi : « Et la pierre elle-même, dressée sur le chemin, vous propose l'énigme du sphinx. »

Pierre Loti dans *L'Arabie Pétrée* a rencontré ces sphinx naturels (*Le Désert*, IX) : « Aux carrefours lugubres de ces défilés, de vagues têtes d'éléphants ou de sphinx, posées comme en vedette sur ces amas de formes, ont l'air de contempler et de *maintenir* les désolations d'alentour. » Loti souligne lui-même cette désolation maintenue, cette tristesse énigmatique du paysage gardé par des monstres de pierre.

De son côté, Victor Hugo ne pense-t-il pas au sphinx quand il dit dans Le Satyre (éd. Berret, *Légende des Siècles*, t. II, p. 597) :

… les rochers, ces visages
……
Guettent le grand secret, muets, le cou tendu.

N’est-ce point le front du sphinx qu’il évoque dans ce vers :

Le froncement pensif du sourcil des rochers.
(Le Satyre.)

[196]

Cette image du *front du rocher* — image incompréhensible si la pensée du sphinx ne travaille pas la mémoire — est souvent reprise dans l’œuvre de Victor Hugo. Le répertoire d’Edmond Huguet, qui est loin d’être complet, en cite une dizaine d’exemples [102]. Cette image est une application objective du véritable *complexe du front pensif* que Charles Baudouin a dégagé dans sa *Psychanalyse du Maître*.

Une étrange inversion de l’image qui lie le front pensif et le rocher est sensible dans une méditation de Thoreau (*Walden*, trad., p. 238). Elle est amenée de très loin. Thoreau cherche la signification souvent légendaire de « la profondeur » des étangs. Il n’est pas toujours nécessaire que l’eau soit profonde. Si la rive est montagneuse, avec des pics et des rochers se mirant dans l’eau, cela suffit pour qu’on rêve d’une profondeur. Le rêveur ne peut pas rêver devant un miroir qui ne serait pas « profond ». Et Thoreau ajoute : « En nos corps, un sourcil hardiment saillant surplombe et indique une profondeur correspondante de pensée. » Dans notre livre *La Terre et les Rêveries du Repos*, nous aurons d’autres occasions de montrer l’isomorphie des images de la profondeur. Entre le rocher qui surplombe les eaux et le sourcil qui surplombe les yeux fonctionne cette isomorphie. En se dressant au-dessus de l’étang, le rocher creuse un abime sous les eaux. Les géographes expliqueront les choses autrement. Mais ils pardonneront à un

102 Huguet, *Le Sens et la Forme dans les Métaphores de Victor Hugo*, pp. 150-151.

philosophe rêveur de chercher dans le monde toutes les images « de la profondeur de réflexion ».

Parfois l'image est plus cachée, elle nous fait alors rêver davantage. Il semble alors que la question du [197] sphinx soit moins inhumaine et que, comme un examinateur indulgent, il souffle un peu le mot de l'énigme dans une demi-confidence :

> Si un jour tu vois
> Qu'une pierre te sourit,
>
> Iras-tu le dire ?
> *(Guillevic, Terraqué, p. 19.)*

Ainsi toutes les finesses psychologiques finissent par s'exprimer dans les rochers insensibles. La légende humaine trouve ses illustrations dans la nature inanimée, comme si la pierre pouvait recevoir des *inscriptions naturelles*. Le poète serait alors le plus primitif des paléographes. La matière est ainsi profondément légendaire.

VI

On comprendra peut-être mieux les fonctions d'hostilité du *rocher littéraire* si l'on relit le chapitre que Ruskin consacre au *paysage médiéval* dans son livre, *Les Peintres modernes* (trad. Cammaerts, pp. 95 et suiv.). On pourrait s'attendre à trouver dans ce chapitre des aperçus sur le choix des sites. Mais finalement les références à la peinture paraissent moins nombreuses que les références à la littérature. Ce qui est en jeu c'est le monde de Dante, la montagne dantesque, le rocher dantesque. Le réalisme écourté de Ruskin est bien vite convaincu : l'Enfer, c'est quelque site désolé des Apennins (p. 98). « Dante se figure que les rochers sont d'un gris cendré terne, plus ou moins taché du brun de l'ocre de fer. C'est précisément la couleur du calcaire des

Apennins ; leur teinte grise est spécialement froide et désagréable. » [198] Aux yeux de Ruskin, cela suffit pour faire un Enfer.

Pour la substance du rocher dantesque, Ruskin la caractérise d'un mot rapide : elle se brise en éclats sous le marteau, aussi le septième cercle « réservé aux violents » est « un cercle de pierres brisées » (*Chant* XI, 2), et Ruskin disant la misère de ces gouffres éboulés en conclut que Dante « se révèle piètre alpiniste ». « Dans tous ces passages, l'attention de Dante est entièrement concentrée sur le caractère d'accessibilité ou d'inaccessibilité... Il n'emploie d'autre épithète qu'escarpé, monstrueux, découpé, malfaisant, dur. » Sans doute, d'aussi froides rationalisations ne sont pas susceptibles de nous faire comprendre les profondeurs de la mystique de Dante, mais elles nous indiquent par la rapidité de leur trait un caractère littéraire de l'épithète *dantesque*. Dans la majorité des cas, quand l'épithète dantesque vient sous la plume d'un écrivain, il dépeint un monde de roches, un monde de pierre. Le *rocher dantesque* est une image première.

Comme de toutes les figures de la peur, on plaisante du rocher énorme. La peur est entre les générations, du père au jeune enfant, l'occasion d'une affectivité dialectique. Au lieu de Dante on peut évoquer Rabelais et rire des rochers innombrables qui portent les marques de Gargantua. Il suffit de parcourir le livre de Paul Sébillot, *Gargantua dans les Traditions populaires*, pour voir en action cette objectivité de l'énorme, cette projection d'objets monstrueux simples. On y verra les ustensiles et les meubles, les habits et les souliers du géant. Faut-il rappeler que Gargantua est plus ancien que Rabelais, qu'il est en quelque sorte le *géant naturel*, celui que forme naturellement, au moindre prétexte, l'imagination populaire. Le rocher est ainsi naturellement un thème d'agrandissement.

[199]

VII

Le rocher est aussi un très grand moraliste.

Par exemple, le rocher est un des maitres du courage. On a souvent répété que le dynamisme cosmique de la poésie de Victor Hugo a trouvé son impulsion dans la contemplation de l'Océan. Or, l'image dynamique la plus forte est ici la lutte de la mer et du rocher. De Marine-Terrace, dit Berret (*La Légende des Siècles*, t. I, introd., p. XV), Victor Hugo « peut apercevoir tous les combats de la vague contre les rochers monstrueux ». A cette époque, comme l'écrit Michelet, Victor Hugo a « une force *fouettée*, la force d'un homme qui marche pendant des heures dans le vent et prend deux bains de mer par jour ». Mais cette vie dynamique réelle, qui se dynamise en un complexe que nous avons appelé le complexe de Swinburne (voir *L'Eau et les Rêves*, ch. VIII), est accentuée par toutes les puissances d'imagination du visionnaire. Pour Hugo, voir c'est déjà agir. Il voit son combat commencer, là-bas, contre les brisants. Mais qui provoque ? La raison répond : c'est naturellement l'Océan. Mais l'être imaginant sent au contraire que la provocation vient du rocher monstrueux, car l'être imaginant s'identifie au rocher invincible. C'est donc le rocher qui a le courage. C'est lui le lutteur. « Les deux rochers, tout ruisselants encore de la tempête de la veille, semblaient des combattants en sueur ... » (V. Hugo, *Les Travailleurs de la Mer*, éd. Nelson, t. II, p. 7).

Un vers d'André Spire suit la même dynamique :

Les rochers en riant te crachent de l'écume.
Spire, Tempête. Vers les routes absurdes.)

Comment mieux réaliser l'essentielle transmutation [200] des forces qui est la loi fondamentale de l'imagination dynamique, de l'imagination dynamisante ? Devant la mer immense, le rocher est l'être viril.

Le vent dans les rochers affreux, comment n'aurait-il pas une voix déchirante ? La gorge rocheuse n'est pas seulement un sentier étranglé, elle est secouée du sanglot de la terre que l'écrivain russe Biely entendait dans les forêts et les monts de son enfance (*Anthologie des Ecrivains soviétiques*, p. 49) : « Les vents rapides deviennent un sifflement dans les branches sous le mugissement noir du roc ; attention au basson guttural... parmi les rochers... qui fore une gorge sous les facettes lisses et pures des géants gris. » Dans le paysage dynamisé par la pierre dure, par le roc de basalte ou de granit, un mugissement noir creuse l'abîme. Le rocher crie.

Des êtres moins vigoureux, des écrivains plus philosophiques trouveront des images plus tranquilles. Dans son *Essai sur la Nature* (trad. Xavier Eyme, 1865, p. 69), Emerson dit incidemment, comme s'il s'agissait d'une image toute naturelle : « Qui peut savoir ce que le rocher battu par la mer a enseigné de fermeté au pêcheur ? N'est-ce point là une preuve que l'homme a besoin d'une véritable morale cosmique, de la morale qui s'exprime dans les grands spectacles de la nature pour mener avec courage la vie du travail quotidien ? Toute lutte a besoin, en même temps, d'un objet et d'un décor.

Une image de saint François de Sales nous apportera un nouveau document qui sera à la fois une preuve de cette *morale figurée* et un exemple d'imagination dynamique (*Introduction à la Vie dévote*, éd. Garnier, p. 218) : « Quant à sainte Elisabeth de Hongrie, elle jouait et se trouvait ès assemblées de passe-temps, sans intérêt de sa dévotion, laquelle était si bien enracinée dedans son âme que, comme les rocs qui sont autour du lac de Riette croissent [201] étant battus des vagues, ainsi sa dévotion croissait emmi les pompes et vanités, auxquelles sa condition l'exposait. » Ainsi, comme un cœur s'affermit dans la lutte contre les passions, comme un homme grandit en dominant l'adversité, le rocher battu des vagues s'enracine plus profondément dans le sol et se dresse plus haut dans le ciel. Nous saisissons un nouveau renversement des images. Cette fois, c'est la morale qui sent et qui imagine, c'est la morale qui *projette* les images. Et les modèles sont si intimement d'accord dans les convictions du rêveur qu'il sem-

ble qu'à chaque rafale les rochers battus des flots se mettent à grandir. Bien entendu, un lecteur moderne attache bien peu d'importance à une telle imagerie. Mais il tend, par ce mépris, à une critique littéraire infidèle, à une critique qui ne retrouve pas l'imagination d'une époque. Il perd ainsi des joies littéraires. Il ne faut pas s'étonner qu'une lecture rationalisante, qu'une lecture qui ne sent pas les images, conduise à sous-estimer l'imagination littéraire.

VIII

Il faudrait de longues pages pour retracer toutes les leçons de stabilité qu'un Goethe a trouvées dans la contemplation des rochers. Indépendamment du conflit de son Neptunisme et du Vulcanisme de certains de ses contemporains, on sent en action dans ses visions cosmiques le sens des roches primitives. On en verra un bon résumé dans le livre de Josef Dürler : *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik.*

Pour le granit, pour la roche primitive, Goethe res-sent une inclination passionnée, « *eine leidenschaftli-che Neigung* ». Le granit signifie pour lui « le plus [202] profond et le plus haut », « *das Höchste und Tiefste* ». Sur le Brocken il connaît, d'une intuition première, la roche fondamentale, cet *Urgestein*, nouvel exemple de ces *Urphänomenon* si importants dans la philosophie goethéenne de la nature. Assis sur un haut sommet dénudé, il aime à se dire : « Ici tu reposes immédiatement sur une base qui atteint les plus profondes régions de la terre... En cet instant, les forces intimes... de la terre agissent sur moi en même temps que les influences du firmament. » C'est là qu'il sent les premiers et les solides commencements de son propre être. L'énorme empan des rêveries goethéenne tient en ce vers :

Oben die Geister und unten der Stein.

Ailleurs Goethe écrit : « Les rochers dont la puissance élève mon âme et lui donne la solidité [103]. » II semble que le rocher de granit soit non seulement le piédestal de son être magnifié, mais qu'il lui confère sa solidité intime.

Appartenir non pas à la terre, mais à la roche, c'est là un .grand rêve dont on trouvera d'innombrables traces dans la littérature. Que d'œuvres qui disent la gloire du château inscrit dans le rocher et qui donnent la vaillance à ceux qui vivent entre les pierres.

Clemens Brentano (cité par Dürler : *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romanti*k, p. 203) a participé, lui aussi, à l'orgueil du granit :

Schmähst du ewige Gesetze,
Der Gesellschaft Urgranite,
Dann schimpfst du den Kern der Erde
Der zum Licht dringt in Gebirgen.

[203]

Pour Hegel, le granit est « le noyau des montagnes » (*Philosophie de la Nature*, trad., II, p. 379). Il est le principe concret par excellence. Les métaux sont « moins concrets que le granit », « le granit est l'élément le plus essentiel, la substance fondamentale à laquelle viennent se rattacher les autres formations ». Cette partialité pour une substance, ce jugement sans attendu, prouve assez qu'on obéit à des images.

C'est dans son grain même que le granit dit la permanence de son être. Il défie toute pénétration, toute rayure, toute usure. Prennent alors naissance toute une classe de rêveries qui jouent un grand rôle dans l'éducation d'une .volonté. Rêver granit, comme le fait Goethe,

---

103 Un être ivre de dureté comme. D. H. Lawrence donnera une adhésion passionnée au granit. « Je me rends compte que je déteste le calcaire — vivre sur du marbre, des terrains calcaires, des rochers calcaires. Je les déteste. Ce sont des rochers morts ils n'ont pas de vie, ils ne font pas frémir mes pieds. Je leur préfère même le grès. Mais le granit ! Le granit est mon préféré. Il est si vivant sous les pieds. » (*Sardaigne et Méditerranée*, trad., p. 146).

c’est non seulement s’ériger soi-même en un être inébranlable, mais c’est se promettre de rester intimement insensible à tous les coups, à toutes les injures. Une âme molle ne peut guère imaginer une matière dure. L’imagination, dans une image sincèrement évoquée, entraîne la participation profonde de l’être. Pas besoin d’en beaucoup dire. Toute grande image est un modèle. On sent l’action d’une image modelante à une certaine brièveté d’expression. En une seule ligne un poète peut faire sentir la noblesse de la matière dure :

Certains mots très chéris par la main : granit,

écrit Yanette Delétang-Tardif dans son Cahier (*Tenter de vivre*, p. 73).

[204]

N’est-il pas remarquable que les mots des substances rocheuses soient eux-mêmes des mots durs ? Voici une seule phrase où Buffon désigne les terres primitives (éd. 1788, t. 1, p. 3) : « On doit y comprendre le roc vif, les quartz, les jaspes, le feldspath, les schorls, les micas, les grès, les porphyres, les granits. » En parlant, l’homme veut garder l’expérience de ses mains.

Avec ces mots dans la bouche, on pardonnera au bon géologue Werner qui n’hésitait pas à affirmer que les noms des minéraux sont les racines linguistiques primitives. Les rochers nous apprennent le langage de la dureté.

[205]

La terre et les rêveries de la volonté

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE VIII

LA RÊVERIE PÉTRIFIANTE

« Quand, enfant, je vis pour la première fois prendre le plâtre, j'eus un choc et j'entrai en méditation. Je ne pouvais me détacher du spectacle. Ce n'était encore qu'un spectacle, mais je sentais obscurément, à la façon dont j'en eus l'esprit saisi jusqu'aux reins, qu'il y avait là quelque chose, dont j'aurais aussi à me servir un jour. »

(HENRI MICHAUX, *Liberté d'Action*, p. 25.)

I

Retour à la table des matières

Toute imagination n'est pas accueillante et expansive. Il est des âmes qui forment leurs images par un certain refus d'y participer, comme si elles voulaient se retirer de la vie de l'univers. On les sent de prime abord antivégétales. Elles durcissent tous les paysages. Elles aiment le relief accentué, heurté, coupant, le relief hostile. Leurs métaphores sont violentes et crues. Leurs couleurs sont carrées et bruyantes. Elles vivent d'instinct dans un univers paralysé. Elles font mourir les pierres.

De cette *rêverie pétrifiante*, bien des pages de Huysmans pourront servir de premiers exemples qui rendront plus facile l'étude d'images

moins durement constituées. D'ailleurs, comme pour davantage faire mourir le monde contemplé, la vision de Huysmans [206] y ajoute des plaies purulentes. Les marques cadavériques abondent dans la *poétique matérielle* de Huysmans. Une dialectique de la pierre et de la plaie nous permettra d'associer aux figures immobilisées d'un monde pétrifié un faible et lent mouvement étrangement inspiré par la maladie des chairs. Formulons donc la dialectique matérielle imagée de Huysmans par ces deux termes : pus et mâchefer.

Comme centre de notre *analyse matérielle* de la poétique de Huysmans, nous choisirons le cinquième chapitre du roman *En Rade* (Ed. Crès). C'est, à bien des égards, le voyage dans la Lune raconté par un anti-aérien, par un *terrestre*. Mais ce terrestre n'aime pas la terre ; la terre, la pierre, le métal lui serviront à *réaliser* ses répugnances. De sorte que nous donnerions assez volontiers au chapitre d'*En Rade* comme titre et sous-titre : *La Chimie des Duretés lunaires ou les Dégoûts d'un Lithophage.*

Mais voyons d'abord comment la rêverie devant une lumière froide et blafarde va susciter les substances dures. Pour cela, laissons-nous pénétrer par toutes les nuances contemplées, séparons-les pour les condenser et souvenons-nous de la remarque de Virginia Woolf [104] : « Lorsque des couleurs brillantes comme le bleu et le jaune se mêlent dans notre regard, un peu de leur poudre reste à nos pensées. »

Sur la lune même, « dans une fuite indéfinie de l'œil », Huysmans voit « un immense désert de plâtre sec ». Par ce seul nom d'une matière pauvre et vile, voilà toute la lumière du ciel pétrifiée. Elle est arrêtée dans son mouvement qui paraîtrait si sensible à un rêveur aquatique de l'*eau lunaire* ou à un rêveur aérien du *fluide lunaire.* Elle n'est plus qu'un « lait de chaux figé [105] ». Au milieu de cette lumière [207] désertique, un mont se dresse, portant sur la Lune tous ses signes terrestres et durs : ses flancs sont « raboteux, troués comme des éponges, micacés de points étincelants de sucre ». Plâtre, lait, sucre, autant de nuances minéralisées du *dégoût de la blancheur*.

---

104 Virgina Woolf, *Orlando,* trad., p. 207.

105 Cf. Allendy, *Journal d'un Médecin malade,* p. 16.

Le sol ras de la vallée lunaire voisine est « pétri de boue racornie de céruse et de craie ». Une « cime d'étain » domine la montagne « ballonnée d'énormes bosses..., bouillie au feu d'innombrables fournaises. » Là reste visible une « globuleuse ébullition » soudainement congelée.

La promenade imaginaire continue sur une « glace givrée » où croissent « de vagues fougères cristallisées » dont les nervures brillent comme « des sillons de vif-argent ». On le voit, la blancheur poursuit ses ravages. La matière est cadavérique. L'eau même est plate et solide. Le rêveur et sa femme marchent « sur des arborisations laminées, étalées sous une eau diaphane et ferme ».

La zone volcanique n'est pas moins froide et morte. Elle est « cabossée par des Etna de sel, boursouflée par des kystes, scorifiée telle que du mâchefer ». « Ses pics, les dents en l'air, coupent de leur scie le basalte étoilé du ciel. »

Cette volonté d'évoquer des images coupantes ne révèle-t-elle un véritable sadisme chirurgical ? Précisément Huysmans étale « une trousse de chirurgie » sur « la nappe blanche » de la Lune. Les villes lunaires vues par le rêveur simulent « un amas d'instruments de chirurgie énormes, de scies colosses, de bistouris démesurés, de sondes hyperboliques, d'aiguilles monumentales, de clefs de trépan titanesques... » Le rêveur et sa compagne ont beau « se frotter les yeux », sans cesse reviennent dans leur contemplation de la lumière de la pleine lune placide pour les âmes tranquilles), cette vision [208] *offensive* des « instruments ténébreux épars, avant une opération, sur un drap blanc ».

Le pessimisme des pages est si poussé que le ciel envahi par la lumière « d'argent » reste noir. Le firmament, là-haut, « était noir, d'un noir absolu, intense, parsemé d'astres qui brûlaient par eux seuls, sur place, sans épandre aucune lueur ».

Le *silence de la Lune* va accentuer l'impression de la Mort universelle. On peut donner de ce silence une explication rationaliste. L'écrivain a appris à l'école que les voix et les bruits ne se propagent pas dans le vide ; il a lu dans les livres modernes que la Lune était un astre sans atmosphère, perdu dans le ciel vide. II a coordonné toutes

ces connaissances, pour produire des images bien associées [106]. Mais ce germe rationnel ne doit pas nous faire méconnaître le caractère direct des images de la pétrification. Nous sommes vraiment en présence d'une volonté de « méduser », au point qu'on peut prendre les pages de Huysmans comme autant d'illustrations d'un *complexe de Méduse*. Si l'on veut bien vivre ce complexe du dedans, à son nœud, dans sa volonté mauvaise de projection d'hostilité, on y reconnaît une [209] *furie muette*, une *colère pétrifiée*, bloquée soudain dans l'instant de son excès : « Partout des cataractes de bave caillée, des avalanches pétrifiées de flots, des torrents de clameurs aphones, toute une exaspération de tempête tassée, anesthésiée d'un geste. »

Ces clameurs aphones ne disent-elles pas toute la rage arrêtée par l'excès de son hostilité ? On trouvera ainsi dans toute l'œuvre du maitre bien d'autres instantanés de la colère. « Ici, de sédentaires maelströms se creusaient en d'immobiles spirales qui descendaient en d'incomblables gouffres en léthargie ; là, des nappes indéterminées d'écume, de convulsifs Niagaras, d'exterminatrices colonnes d'eau surplombaient des abîmés, aux mugissements endormis, aux bonds paralysés, aux vortex perclus et sourds. » Comment faire mieux monter au niveau cosmique la vision coléreuse ? Voilà la colère cosmique sculptée dans la pierre, dans la glace, dans le givre, exprimée par un silence universel, par un silence qui n'attend plus rien, dont rien ne pourra détendre la menace. Ce silence correspond à un impérieux « taisez-vous et restez tranquilles » d'un maître autoritaire. À son ton, un psychologue exercé peut y reconnaître un « complexe de Médu-

---

106 Dans les *Poèmes barbares*, Leconte de Lisle a mêlé de même les images et les idées nouvelles.

Voici le début de la pièce *Les clairs de Lune* :

> C'est un monde difforme, abrupt, lourd et livide,
> Le spectre monstrueux d'un univers détruit,
> Jeté comme une épave à l'Océan du vide,
> Enfer pétrifié, sans flammes et sans bruit...

Pour Hegel, « la roideur » est « le principe lunaire » « c'est une négativité devenue libre » (*Philosophie de la Nature*, trad. Vera, t. I, p. 393). La substance lunaire est en quelque manière, pour Hegel, la substance fondamentale des formations pétrifiées (cf. I, p. 450). Le philosophe qui croit travailler au niveau des concepts ne fait que suivre les toutes premières séductions des images matérielles.

se », une volonté d'hypnotisme méchant qui aimerait d'un mot et d'un regard commander autrui aux sources mêmes de la personne. Comme le dit Goethe (*Maximes et Réflexions*, trad. Bianquis, p. 175) : « les pierres sont des maîtres muets. Elles frappent de mutisme l'observateur. »

II

Cette vie soudainement suspendue, c'est autre chose qu'une décrépitude. C'est l'instant même de la Mort, un instant qui ne veut pas s'écouler, qui perpétue [210] son effroi et qui, en immobilisant tout, n'apporte pas le repos. Et le rêveur de Huysmans se demande « à la suite de quelle formidable compression d'ovaires avait été enrayé le mal sacré, l'épilepsie de ce monde, l'hystérie de cette planète, cachant du feu, soufflant des trombes, se cabrant, bouleversée sur son lit de laves ? à la suite de quelle irrécusable adjuration, la froide Séléné était tombée en catalepsie dans cet indissoluble silence qui plane depuis l'éternité sous l'immuable ténèbre d'un incompréhensible ciel ? »

Si l'on voulait maintenant étudier plus intimement cette sorte de participation à la *dureté méprisante* de la pierre, en vivant en quelque manière sympathiquement l'antipathie de la matière dure, en se faisant soi-même matière d'indifférence et de dureté, on comprendrait mieux le besoin qu'a Huysmans de nier à la fois les souffles, les murmures et les odeurs. « Il hume le manque d'air », belle formule pour une néantisation sartrienne. Et il atteint ce néant sensible qui prépare l'insensibilité et la surdité de la pierre : « Non, aucune odeur n'existait dans ce Marais de la Putridité. Nulle exhalaison de sulfure de calcium qui décelât la dissolution d'une charogne ; nul fumet de cadavre qui se saponifie ou de sang qui se décompose, aucun charnier, le vide, rien, le néant de l'arôme et le néant du bruit, la suppression des sens de l'odorat et de l'ouïe. Et Jacques détachait, en effet, du bout du pied,

des blocs de pierre qui dévalaient, en roulant de même que des boules de papier, sans aucun son [107]. »

[211]

Sans doute, il y a dans toutes ces notations une telle surabondance, un tel entassement d'images violentes qu'on peut y voir un exercice d'assez vaine littérature. Des temps sont venus, plus sincères, où nous fuyons tout ce qui est systématique et artificiel. Il y a peut-être alors une certaine imprudence à tirer des enseignements psychologiques d'une littérature *voulue*. Mais l'imagination est plus *déterminée* qu'on ne le pense et les images les plus factices ont une loi. A bien des égards, la théorie des quatre éléments imaginaires revient à étudier *le déterminisme de l'imagination*. Dans ces conditions, il nous semble qu'en adoucissant un peu les pages de Huysmans, on retrouverait des impressions réelles, des rêves naturels. Par exemple, dans les rêves, il n'est point rare qu'un sens soit en quelque manière plus profondément endormi qu'un autre ; la carence de certains types de sensations détermine des rêves bizarres comme la vision de ces rochers qui s'écroulent sans bruit. L'œil voit encore, tandis que l'oreille est déjà endormie. Le pluralisme sensible de notre sommeil est grand. Nous ne dormons jamais tout entiers, c'est pourquoi nous rêvons toujours. Mais nous ne rêvons jamais avec tous nos sens, avec tous nos désirs. Nos rêves n'éclairent donc pas notre personnalité entière d'une égale lumière. Une véritable analyse sensorielle peut isoler de grands fragments oniriques et chaque sens à ses rêves propres. Pour le dire en passant, il nous semble que la psychanalyse n'a pas assez considéré ces divers *feuillets* du rêve. Elle pose, pour le rêve, un déterminisme d'ensemble, alors que du seul fait du sommeil le rêveur plonge à des niveaux très différents, vivant des expériences sensibles qui trouvent souvent une homogénéité par la vie privilégiée du seul sens. Ainsi, le rêve lunaire de Huysmans ne laisse que les sensations toutes visuelles de dureté et de froid. La dureté [212] et le froid y sont déjà, du fait de

---

107 Les paysages de pierre sont notés souvent en littérature par leur « silence ». A Tolède (*Du Sang, de la Volupté et de la Mort*), Barrès a vécu « dans le silence de ces espaces pétrés ». Barrès trouve aussi que « pour ébranler les ondes profondes de notre conscience rien ne vaut des beautés de léproserie ».

leur unique aperception par la vue, des métaphores, mais des métaphores en quelque manière naturelles. Il semble que Huysmans ait répondu par des injures chimiques à la provocation d'une lumière tranchante et froide.

Bien d'autres livres de Huysmans pourraient apporter leur contribution à une théorie du *paysage minéralisé*. Ainsi dans *À bours* [108] : « Un paysage minéral atroce fuyait au loin, un paysage blafard, désert, raviné, mort ; une lumière éclairait ce site désolé, une lumière tranquille, blanche, rappelant les lueurs du phosphore dissous dans l'huile. »

On ne s'étonnera pas que dans l'œuvre de Joris Karl Huysmans, l'écrivain français aux prénoms durs, des pages très nombreuses traduisent une jouissance coléreuse des sonorités métalliques dans le temps même où les matières qu'elles dénomment sont honnies. Les mots et leurs matières viennent se heurter, éveiller la résonance et le fracas d'idiomes multiples. Une couleur, par exemple, est « foncée comme le cobalt et l'indigo » (*A Rebours*, p. 18). Les taches (p. 130) sont des « macules de bistre et de cuivre ». « Les cinabres et les laques », « les vermillons et les chromes » (p. 20) s'associent, autant par la dureté des vocables que par la violence de leurs couleurs. Couleurs dures, sons durs, matières dures se lient ici en une *correspondance baudelairienne* de la dureté.

Le vert et les oxydes donnent ainsi des duretés à bon marché. II est d'ailleurs frappant de voir avec quelle facilité ce mot oxyde, si récent dans la langue, a été incorporé dans les descriptions naturelles. En dix lignes, Pierre Loti croit ainsi « pénétrer dans les arcanes du monde minéral » : « Une rivière traverse en bouillonnant cette région d'horreur ; [213] ses eaux laiteuses, saturées de sels, tachées de vert métallique, semblent rouler de l'écume de savon et de l'oxyde de cuivre » (*Vers Ispahan*, *Oeuvres Complètes*, éd. Calmann-Lévy, X, p. 34).

Mais ces correspondances de la dureté ne se forment pas dans une rêverie tranquille. Elles réclament une volonté exacerbée qui trouve l'unité de l'être dans la colère. Les images métalliques sont, pour

---

108 Huymans, *A Rebours*, p. 130.

Huysmans, un matériel d'imprécations. La tôle et le zinc injurient le mauvais goût [109]. Le fer fournit un nombre incalculable de métaphores contre l'art de nos jours. Qu'on relise seulement *le poème en prose* — en en prose dure — écrit *contre* la tour Eiffel [110] et l'on verra qu'un poète peut haïr des « choses ».

Comme nous évitons, dans nos différents ouvrages sur l'imagination, toute classification systématique, comme nous essayons au contraire de donner d'une œuvre un dessin aussi complet qu'il est possible dans des notes succinctes, nous devons indiquer, pour compléter la poétique matérielle de Huysmans un deuxième centre de rêveries. Ce deuxième pôle, c'est la plaie, une plaie profonde, une plaie *matérielle* elle aussi, où tout le corps en souffrance donne ses fleurs exécrées. Même dans la rêverie de cette Lune minérale décrite dans *En Rade*, où se manifeste une volonté de catalepsie, il reste des plaies qui coulent ; Huysmans y contemple « la Mer des Humeurs », « le Marais de la Putridité ».

On ne s'étonnera pas qu'il y ait de continuels échanges de métaphores de la plaie au métal. Dans la rêverie de Huysmans, la plaie, c'est le minéral charnel. Rêvant au clair de lune, il voit dans l'astre immobile « d'inguérissables plaies (soulevant) de roses [214] vésicules sur celle chair de minerai pâle ». (*En Rade*, p. 105.)

En déplaçant maintenant les rêveries matérialisées entre leurs deux pôles de la chair excoriée au métal purulent, on comprendra mieux le sens des métaphores implacables. On lira mieux aussi certains textes d'*A Rebours*. On comprendra que l'être inerte et l'être vivant sont soumis à la même fatalité de grandiose laideur, d'universelle maladie. C'est plus qu'une boutade ; c'est sa formule de l'esthétique pessimiste que Huysmans met dans la bouche de des Esseintes (p. 129) : « Tout n'est que syphilis. »

Bien souvent dans nos libres conférences de la Sorbonne sur les Cosmos imaginés, nous avons proposé, comme exercices, des Cosmos spécifiés par des maladies mentales ou même par des maladies organiques. Il nous semblait en effet qu'une maladie, en dérangeant quel-

---

109 Huysmans, *Les Foules de Lourdes*, p. 36.

110 Huysmans, *Certains*, éd. Crès, p. 160.

que axiome de l'organisation normale, pouvait révéler des types nouveaux d'organisation, au point de devenir une occasion d'originalité. Avec Huysmans, voici des pages fulgurantes où s'expose un Cosmos imaginaire. Toute une série d'images s'organisent autour de cette syphilis universelle, haute en couleur. C'est vraiment la vision d'une *terre malade*, d'une *pierre lépreuse*, de *métaux maladivement oxydés*, frémissant dans les ulcères de leurs scories. Chez Huysmans, les images de la maladie n'ont de sens que si elles appellent les métaphores métalliques. Les images métalliques n'ont de vie que si elles appellent les métaphores de la maladie.

Léonard de Vinci recommandait au peintre, pour soutenir et à la fois pour libérer son imagination, de rêver en regardant les lézardes d'une muraille. Voici, sur ce thème, le rêve de Huysmans. Un vieux mur étale (*En Rade*, p. 54) « les infirmités d'une vieillesse horrible, l'expuition catarrhale des eaux, les couperoses du plâtre, la chassie des fenêtres, les [215] fistules de la pierre, la lèpre des briques, toute une hémorragie d'ordures [111] ».

Cette tératologie des substances, ce pessimisme matériel, est une des caractéristiques les plus nettes du rêve et du style de Huysmans. Une telle unité par la dureté de l'objet et du vocable nous montre précisément que les véritables sources du style sont des sources oniriques. Un style personnel, c'est le rêve même de l'être. Il est frappant que par une adhésion totale à un type d'images matérielles, un style puisse recevoir à la fois tant de forces et tant de continuité. Tout est violent, mais rien n'explose. Les forces sont diverses, mais elles travaillent dans une ligne. Nous avons ainsi une nouvelle preuve que l'analyse par les images *matérielles* peut spécifier une imagination littéraire, révéler un déterminisme imaginaire. Ces gangrènes métalliques et ces plaies pétrifiées ne sont pas de simples excès de pittoresque, elles impliquent un doute profond sur toutes les substances. La

---

111 Cf. Verhaeren (*Les Usines*) :

Et les squares, où s'ouvre, en des caries
De plâtras blanc et de scories,
Une flore pâle et pourrie.

Ces vers sont un vrai test. Ils me semblent jouer sur une animalisation square-squale, et rejoindre ainsi le poncif « faubourg lépreux ».

substance est une trahison. Huysmans est un réaliste trahi. Dans ses scrupules alimentaires nous en aurons bientôt de nouvelles preuves.

L'intervention de la rêverie pétrifiante pourra aussi nous servir à étudier chez Huysmans le refus des images de la vie végétale. Les plantes, touchées de l'anorexie dont souffre tout le monde vivant, ne veulent pas, chez Huysmans, accepter la sève. Elles ne veulent pas accepter la flexion. Leurs substances et leurs mouvements doivent durcir et s'arrêter. À [216] l'inverse des intuitions alchimiques, chez Huysmans c'est le végétal qui doit vivre de la vie minérale. Ainsi Huysmans nous montre l'attachement de des Esseintes pour les fleurs *nourries* de métal, *gorgées* sels monstrueux, livrées à la folie d'une chimie tératogène. « Aucune ne semblait réelle ; l'étoffe, le papier, la porcelaine, le métal paraissaient avoir été prêtés par l'homme à la nature pour lui permettre de créer des monstres. » Et tout près de cette lithogénie, de cette métallisation du monde végétal, on peut sentir en action le deuxième pôle des intuitions de la purulence. Quand la nature « n'avait pu imiter l'œuvre humaine, elle avait été réduite à recopier les membres intérieurs des animaux, à emprunter les vivaces teintes de leurs chairs en pourriture, les magnifiques hideurs de leurs gangrènes ». Ainsi la maladie est un but, la véritable finalité non seulement des êtres vivants, mais du monde. Huysmans, parcourant d'un trait une sublimation qui fait surgir la beauté d'un fonds ténébreux et impur, conclut (p. 130) : « La Fleur... c'est la végétation du rus [112]. »

Au début du roman *En Rade* figure un *rêve de pierre* dont les thèmes pourraient fournir des exercices élémentaires pour l'instruction d'un psychanalyste débutant. Il serait d'ailleurs intéressant de voir, dans la suite du roman, Huysmans revenir sur une *explication* de ce rêve. Pour peu qu'on soit au courant de la psychanalyse, on se rendra compte de l'insuffisance de la psychologie classique et des connaissances traditionnelles· pour expliquer, au temps de Huysmans, un rêve

112 Les majuscules sont de Huysmans. Elles prouvent de reste le symbolisme de la formule.

qui nous paraît maintenant si clair [113]. N'en retenons que les plantes minéralisées, [217] que les fruits pétrifiés qui nous permettront de caractériser l'anorexie d'une imagination terrestre qui refuse les biens de la terre.

Voici donc le rêve de Huysmans : c'est un palais qui surgit de terre, qui monte au ciel comme une végétation de colonnades et de tours, et voici l'ornement des fruits métallisés (pp. 29-30) :

« Autour de ces colonnes réunies entre elles par des espaliers de cuivre roses, un vignoble de pierreries se dressait en tumulte, emmêlant des cannetilles d'acier, tordant des branches dont les écorces de bronze suaient de claires gommes de topazes et de cires irisées d'opales.

« Partout grimpaient des pampres découpés dans d'uniques pierres ; partout flambait un brasier d'incombustibles ceps, un brasier qu'alimentaient les tisons minéraux des feuilles taillées dans les lueurs différentes du vert, dans les lueurs vert-lumière de l'émeraude, prasines du péridot ; glauques de l'aigue-marine, jaunâtres du zircon, céruléennes du béryl ; partout, du haut en bas, aux cimes des échalas, aux pieds des tiges, des vignes poussaient des raisins de rubis et d'améthystes, des grappes de grenats et d'amaldines, des chasselas de chrysoprases, des muscats gris d'olivines et de quartz, dardaient de fabuleuses touffes d'éclairs rouges, d'éclairs violets, d'éclairs jaunes, montaient en une escalade de fruits de feu dont la vue suggérait la vraisemblable imposture d'une vendange prête à cracher sous la vis du pressoir un moût éblouissant de flammes ! »

Sans doute un lecteur qui n'a pas la *fibre terrestre* n'hésitera guère à sauter un tel passage. Il n'y verra [218] qu'un procédé facile pour donner des descriptions concrètes. Il s'y attacherait peut-être s'il sentait en action des valeurs symboliques profondes comme dans les pages que Paul Claudel a consacrées à *La Mystique des Pierres précieu-*

---

113 À ceux qui voudraient expliquer encore le rêve par la vie claire ou par des causes biologiques, en niant les explications purement oniriques, donnons à méditer celle formule d'Ania Teillard : « Der Traum ist seine eigene Deutung » (Le rêve s'explique par les rêves). L'onirisme est une réalité homogène. La Kabale, rappelle Ania Teillard, avait compris cette autonomie onirique.

ses [114]. Un psychologue du rêve sera aussi sévère à l'égard de la page de Huysmans ; il y verra une telle surcharge qu'il refusera à ce « rêve » la moindre authenticité onirique. Cependant la psychanalyse de la rêverie *littéraire* doit précisément prendre prétexte de cette surcharge pour désigner *l'intérêt* qui mène l'écrivain. De notre point de vue, la rêverie littéraire continue toujours un rêve normal. On ne peut écrire avec une réelle *continuité de style* qu'en développant des germes oniriques profonds. Sans doute, on habille les fantômes de la nuit avec des étoffes multicolores, on les affuble de vêtements qui leur vont mal, mais les fantômes gardent leur corpulence onirique et l'unité de leurs très simples mouvements.

Qu'on ne s'étonne donc pas que certaines images conservent dans toute une œuvre une marque qui permet de désigner à jamais le psychisme d'un écrivain. [219] La *Vigne pétrifiée* de Huysmans est une telle image. En se servant des termes mêmes de Huysmans, on peut dire que la racine de la vigne pétrifiée est « un fil souterrain fonctionnant dans l'obscurité de l'âme » et qu'en en suivant le parcours le rêveur voit s'éclairer « tout à coup ses caves oubliées, reliant ses celliers inoccupés depuis l'enfance » (p. 60).

Revenant de ce lointain pays des désirs obscurs et reprenant le jeu des valeurs poétiques, on comprendra que ce feu promis par les raisins flamboyants est sans doute une « imposture ». Et voilà le signe du masochisme alimentaire de Huysmans. On dresserait facilement tout le long de l'œuvre de Huysmans une *carte des mauvais vins*. Bref le dé-

---

114 Revue *Fontaine*, mai 1945 : « La topage, c'est le désert et tous les aromates de la terre qui brûle, le jaune du grain de raisin confit joint à la maturité de l'abricot... La vie du cep arrive jusqu'au vin et celle de la chair jusqu'au sang, sans parvenir à égaler le rubis... Mais ces pierres... ce n'est pas seulement notre prunelle qu'elles piquent, chacune avec un accent différent, c'est notre goût. L'une est acide, l'autre fond comme du miel entre la langue et la palais. Si l'on peut dire que l'on déguste le pourpre, l'une serait pour nous comme du bourgogne, l'autre comme un château-yquem, et celle-ci comme un xérès ou un très vieux madère, et celle-ci a l'ardeur d'un alcool, et celle-ci la gaillardise généreuse et comme héroïque du chablis, et celle-ci couleur de cuivre monte au nez comme un champagne effervescent, et celle-ci garde la saveur conjointe de leurs coteaux que le palais tour à tour distingue et réunit. Mais quel expert saura reconnaître les crus de l'azur, les années de l'éternité, les vendanges de l'esprit ? »

sir est grand, mais le vin est petit. Le vin promet d'être ardent, mais la vigne est de pierre. Les raisins, pulpes et chairs, sucs et moelles pour un rêveur aquatique, les raisins, soleil et flammes, pour un rêveur igné, ne sont que des bijoux, des rubis et de dures chrysoprases pour un rêveur minéralisé. Les vins, les viandes ne sont, pour Huysmans, jamais au niveau de leur totale matérialité dans la pleine valeur de leur matière rêvée. À Huysmans, on a servi des viandes systématiquement blanchies « épuisées par l'odieux soutirage d'un sang vendu à part » (*En Rade*, p. 117). L'aliment fort et substantiel, le vin tonique et sanguin, désirés comme des rêves de puissance, ont subi un déchet de matérialité. Huysmans a voulu la *matière terrestre* sous la dent et sous la caresse. Et c'est cette matière qui l'a trahi. Au ton de ses reproches, on peut mesurer l'ardeur de ses désirs. Il a dépensé des pages d'injures contre les trahisons et les mensonges de la solidité, contre l'écoulement des consistances. Finalement, sous l'accumulation des images artificielles, sous la surcharge des exercices littéraires que des critiques sourcilleux condamneront, on peut déceler une âme engagée, un cœur qui a aimé [220] le réel d'un amour malheureux, mais néanmoins sincère.

D'ailleurs, si nous quittons l'œuvre amère du maître pour relire des pages plus apaisées, nous pourrons trouver des variations adoucies des mêmes thèmes. Suivons par exemple Huysmans à Saint-Séverin (*En Route*, p. 47), dans celte « abside plantée, ainsi qu'un jardin d'hiver, de bois rares et un peu fous. On eut dit d'un berceau pétrifié de très vieux arbres tout en fleurs, mais défeuillés... depuis près de quatre cents ans ces arbres immobilisaient leur sève et ne poussaient plus... la blanche écorce des piliers s'effritait à peine... Et au milieu de cette flore mystique, parmi ces arbres lapidifiés, il en était un, bizarre et charmant, qui suggérait cette chimérique idée que la fumée déroulée des bleus encens était parvenue à se condenser, à se coaguler en pâlissant avec l'âge et à former, en se tordant, la spirale de cette colonne qui tournoyait sur elle-même et finissait par s'écraser en une gerbe dont les tiges brisées retombaient du haut des cintres. »

Dans notre livre *L'Air et les Songes*, nous avons noté cette image de *l'arbre de fumée*, image si naturelle, si souvent contemplée, si douce aussi, si reposante pour une imagination aérienne. La voilà *solidifiée*, la voilà entraînée dans la rêverie de la pierre, mise à sa place dans cette forêt touchée par un éternel hiver, parmi « un massif gelé de

squelettes d'arbre » (p. 48). Comment pourrions-nous trouver une meilleure preuve que les imaginations matérielles différentes viennent spécifier les formes rêvées ? Le terrestre et l'aérien ont chacun leur *arbre de fumée*. Mais c'est là la *matière du songe* qui donne la première vérité, celle qui fait confidence de l'âme du rêveur. Qui a suivi à fond d'images les œuvres de Huysmans, pouvait prévoir que l'arbre de fumée devait être, lui aussi, médusé.

III

Quand on a pu trouver un écrivain qui, comme Huysman, va jusqu'au bout de son image, il n'est pas difficile de déceler des traits moins poussés qui donnent la même image. Cette répétition, si efficace qu'elle soit, est une preuve du caractère normal de l'activité imaginaire. Ainsi la *Lune à la lumière métallique* apparaît dans certains poèmes de Jules Laforgue :

Étangs aveugles, lacs ophtalmiques, fontaines
De Léthé, cendres d'air, déserts de porcelaine,
Oasis, solfatares, cratères éteints,
Arctiques Sierras, cataractes 1'air en zinc,
Hauts plateaux crayeux, carrières abandonnées,
Nécropoles moins vieilles que leurs graminées,
Et des dolmens par caravanes...
(Oeuvres, I, p. 216
« Climat, faune et flore de la Lune ».)

Et, note très rare dans la poésie de Jules Laforgue où la Lune est d'habitude si maternelle, un rayon de Lune est une flèche qui blesse.

Porcs-épics fourbissant sans but vos blêmes lances.

Mais l'âme laforguienne est profondément aquatique. La vie de la pierre est pour lui curieusement touchée par les rêveries de l'eau comme nous l'avons signalé dans un livre antérieur :

> ... Ah ! c'est là qu'on en revient encore
> Et toujours quand on a compris le Madrépore.

Comprendre le Madrépore, n'est-ce point participer à la fontaine pétrifiante ? Pour une rêverie qui totalise les images, il y a symbiose de lu vasque et de [222] la source, la naïade en pierre s'élève naturellement au milieu de la fontaine sculptée. Tout un monde de rêveries s'anime dans des images qui unissent les pierres et les eaux, qui donnent aux eaux la puissance de secréter la pierre, qui donnent aux pierres la puissance de couler en stalactiques. L'eau blanchie d'écume appelle les images de la vitrification. L'eau, dit Francis Jammes, « s'effeuille vague à vague », « une neigeuse acanthe se forme à la crête ». Toutes ces gouttes d'eau « si elles se figeaient ne seraient que les capsules d'un madrépore » (Francis Jammes, *Champêtreries et Méditations*, p. 12). Il suffira de feuilleter l'album de José Corti pour avoir de beaux instantanés madréporiques (*Rêves d'Encre*). On les vivra si l'on suit la matière colorante dans son action *incrustante*, en réanimant les rêves de Bernard Palissy qui donnait la formation des pierres et des cristaux comme l'action d'une eau congélative, d'une eau qui concentre la terre et lui donne ses *valeurs d'encre*. Tout rêveur de la plume sera sensible à ces valeurs de l'encre noire sur la page blanche. En rêvant devant la minéralité des tableaux madréporiques de José Corti, il comprendra qu'on ait pu évoquer, dans la Chine antique, « les divinités de l'encre [115] ».

Mais on n'en finirait pas si l'on voulait étudier toutes les images qui se forment aux confins de deux éléments matériels. Pour un terrestre, toutes les sources sont *pétrifiantes*. Ce qui sort de la terre garde la marque de la substance des pierres.

---

115 Cf. Lafcadio Hearn, *Fantômes de Chine*, p. 188.

Et que d'images on trouverait si l'on voulait citer toutes les formes qui nous apparaissent comme des *mouvements arrêtés* ? Sous la plume d'un Lamartine revient par dizaines de fois l'image que les plis des [223] collines sont les vagues de la terre. D'un relief montagneux, Gerhardt Hauptmann écrit [116] : « La puissance élémentaire (de) cette gigantomachie figée. » Un poète qui garde partout la suprématie des images de la mer remettra en quelque sorte les vagues de la terre en mouvement. Devant « ces vagues de granit qu'on appelle les Alpes », Victor Hugo écrit : « Un rêve épouvantable c'est la pensée de ce que deviendraient l'horizon et l'esprit de l'homme si ces énormes ondes se remettaient tout à coup en mouvement [117]. »

Erckmann-Chalrian (*Hugues le loup*, p. 17) se sert de celle Image : « des montagnes ... des montagnes et puis des montagnes ! … flots immobiles qui s'aplanissent et s'effacent dans les brumes lointaines des Vosges ». Loti note de même (*Vers Ispahan*, p. 54) : « Au-dessus de nous, c'est toujours le vertige des cimes, la gigantesque houle pétrifiée, que l'on dirait encore en mouvement, qui a l'air de passer et de fuir... Et Francis Jammes écrit (*Champêtreries et Méditations*, p. 25) : « Le ciel avec des nuages, la mer avec ses flots, la montagne avec ses vallonnements se ressemblent ; mais c'est à la mer surtout que la montagne s'apparente et, à vrai dire, elle n'est qu'une mer plus solide dont les vagues sont infiniment plus lentes. » Aux yeux de l'Eternel, la montagne, nous confie Jammes, déroule « ses interminables marées ». Le poète contemple l'univers avec les yeux d'un dieu.

Mais toutes ces images sont si communes qui donneraient un sens vécu à la notion de « mouvement de terrains » qu'on n'a aucune gratitude pour le poète qui nous la rapporte. Toutefois, si un rare poète la renouvelle au point de lui donner – avec quelle science ! — toute sa nouveauté, toute sa fraîcheur, [224] nous sentons que l'imagination littéraire est vraiment une fonction première [118].

---

116 Gerhardt Haulpmann, *Le Mécréant de Soana*, trad., p. 187.

117 Victor Hugo, En Voyage, Alpes et Pyrénées, éd. 1890, p. 46.

118 Pierre Guéguen, *Jeux cosmiques*, p. 101.

Lourde nuit, sorcier noir, endors le mouvement
Du dodelinant Pacifique.
Transmute ses remous en rochers de cristal ;
Pétrifie une vague en verte Cordillière,
Et les poissons en des merveilles joaillières.
Donne à l'eau le repos du sommeil minéral !

IV

Les images d'un monde pétrifié, soit qu'elles se présentent dans ces contemplations des poètes sensibles aux beautés cosmiques, soit qu'elles se chargent du pessimisme des contemplations méprisantes comme dans l'œuvre d'un Huysmans, n'épuisent pas toutes les fonctions de l'imagination. En particulier, on peut trouver chez certains poètes une sorte de volonté de pétrifier. Autrement dit, il semble que le complexe de Méduse puisse avoir une double fonction, suivant qu'il est introverti ou extraverti. Parfois, le poète vit des puissances médusantes, il sait clouer au sol son adversaire. Dans *Le Kalevala*, d'Elias Lönnrot, un jeune héros proclame (trad. Jean-Louis Perret, éd. Stock, p. 46) :

J'enchanterai mes enchanteurs,
Je bernerai qui m'ensorcelle,
Je ferai du meilleur chanteur
Le plus mauvais des enchanteurs,
Il aura des bottes de pierre,
…….
Sur la poitrine un bloc de pierre,
On gros rocher sur les épaules,
Des mitaines de pierre aux mains,
Sur la tête un bonnet de pierre.

[225]

Il est rare que l'image soit aussi insistante. La volonté de méduser se dépense en un regard. Le plus souvent, un trait suffit pour la marquer. Dans un seul vers, Jean Lescure révèle cette sensibilité

> À la fureur immobile des pierres.
> *(« La Forme du Visage ». Fontaine, 56.)*

Mais l'image est ancrée dans bien des psychismes, elle nous ramène au temps où le regard d'un père nous immobilisait. Toute la vie, nous gardons le désir d'imposer l'immobilité de la pierre au monde hostile, à l'ennemi étonné. Le vers de Jean Lescure est d'ailleurs suivi d'une véritable profession de colère :

> Rage d'enfant, révolte d'homme
> ouvrières violant la nuit de l'injustice
> gorges de tous les cris qui font lever les pierres
> et parler une voix qui nomme la colère
> rassemblez sous mes yeux une lumière ouverte.

Un autre poète nous fait vivre en quelque manière le passage de la substance encore libre à la figure pétrifiée. D'abord

> La pierre grouille en nous autour de nous...
> (Sans trahir) sa terreur panique de statue [119].

119 Pierre Emmanuel, *Jour de colère*, p. 73.

et puis

> … Nos membres
> Se pétrifient en des postures de péché.
> Notre regard est un rayonnement de pierre.

Le lecteur, qui aura formulé un complexe de Méduse, comprendra la valeur synthétisante du poème d'Emmanuel.

[226]

On peut devenir si sensible à un visage qui se fige que d'anciennes frayeurs reviennent à la seule lecture des vers de René Char :

> Homme
> Je n'ose pas me servir
> Des pierres qui te ressemblent.
> *(Le Marteau sans Maître, éd. José Corti, 1945, p. 17)*

V

De ces frayeurs échangées où jouent les mythes de la pétrification, il faudrait rapprocher les nombreuses anecdotes littéraires où les statues se mettent à marcher, où les portraits, soudain, regardent avec un battement des paupières, où les personnages d'une tapisserie se gonflent, prennent corps et sortent de la muraille. La vie de la statue du Commandeur a été interprétée avec toutes les nuances de symbolisme sans qu'on souligne assez nettement le caractère profond de ce fantasme de marbre. Comme tout ce qui parait exceptionnel en littérature, la vie imaginaire de la statue a ses lois. Il suffirait de réunir assez d'exemples pour qu'on voie se dessiner ce type d'effroi.

Alors des récits comme *La Vénus d'Ille*, de Mérimée, prennent un sens. On y éprouve la méchanceté du bronze, son impitoyable dureté. Il est d'ailleurs assez frappant que le fantasme de la statue criminelle revienne, incidemment, dans une autre nouvelle de Mérimée : *Il vicolo di Madama Lucrezia* (*Dernières Nouvelles*, p. 139) :· « Il n'y a pas vingt ans qu'à Tivoli, un Anglais a été étranglé par une statue. — Par une statue ! m'écriai-je, et comment cela ? C'était un milord qui avait fait des fouilles [227] à Tivoli. Il avait trouvé une statue d'impératrice, Agrippine, Messaline, ... peu importe. Tant il y a qu'il la fit porter chez lui, et qu'à force de la regarder et de l'admirer, il en devint fou... Il l'appelait sa femme, sa milady, et l'embrassait, tout de marbre qu'elle était. Il disait que la statue s'animait tous les soirs à son profit. Si bien qu'un matin on trouva mon milord roide mort dans son lit. »

Dans cette page, Mérimée a donc mis sous « la couverture » de la folie une image qu'il avait développée plus oniriquement dans une de ses meilleures nouvelles. On peut voir par là tout ce qu'on perd de valeur onirique quand on veut légitimer des récits fantastiques sans prendre contact avec le fond même des images. Rationaliser une image par la folie de l'imaginant est sans doute un procédé commun en littérature. Mais ce procédé facile est finalement un obstacle à la participation à l'image. Il faut aller aux régions mêmes de la sincérité des images pour éveiller le jeu des valeurs qui s'échangent au niveau d'un complexe de Méduse. Nous projetons volontiers ce complexe, nous voulons immobiliser l'être craintif. Mais parfois, dans la contemplation de l'inanimé, nous sommes victimes d'une volonté inverse. La pierre, le bronze, l'être immobile dans le fond même de sa matière, prennent soudain une offensivité. L'antique statue retrouve ses maléfices. Prosper Mérimée, archéologue tranquille, se donne l'illusion de trembler.

Bien entendu, nous ne prétendons ici qu'indiquer, sous leurs formes littéraires, les mythes si nombreux de la *statue animée*, si souvent reproduits par le folklore. Notre tâche, répétons-le, n'a de sens que si elle est limitée. Elle revient à montrer que l'image qu'on croit singulière est souvent un très vieux mythe. Ainsi une statue, c'est aussi [228] bien d'être humain immobilisé par la mort que la pierre qui veut

naître dans une forme humaine. La rêverie qui contemple une statue est alors animée dans un rythme d'immobilisation et de mise en mouvement. Elle est naturellement livrée à une ambivalence de la mort et de la vie. Dans les *Études* de Maspéro sur la Mythologie et l'Archéologie égyptiennes, on trouvera bien des occasions pour rythmanalyser la contemplation de l'œuvre sculptée en profitant de cette ambivalence.

VI

Des images de la pétrification il serait très naturel de rapprocher tes images du gel, les images du froid. Mais il se trouve que l'imagination du froid est très pauvre. On s'en tire avec des raideurs et des blancheurs — neige et glace —, on essaie par le métal de donner un abord froid. Bref, on rejoint vite les métaphores morales, sans trouver des images simples et directes.

Pourquoi celte pauvreté ? C'est sans doute parce qu'il n'y a vraiment pas dans notre vie nocturne un réel onirisme du froid, comme si l'homme qui dort était vraiment inconscient du froid. Quand il m'arrive en rêve de boire du vin, il ne sent rien, il n'a point de goût, el, horreur pour un Champenois, le vin qu'on boit en rêve est chambré. Il est tiède — naturellement — comme du lait. Dans les rêves on n'arrive pas à boire frais.

Dans la vie éveillée, il est très rare que le froid soit conçu comme une *valeur*. Il est donc bien rarement une *substance*. Les corps chauds passent pour des corps *enrichis*, pour des corps qui ont reçu un supplément de substance. On donne plus difficilement [229] une positivité au froid. La pensée préscientifique a pourtant postulé des atomes de froid, l'atome de froid chez Gassendi a des pointes, c'est pourquoi l'hiver on éprouve le froid piquant. Plus substantiellement, au XVII^{e} siècle, on dit que le froid est un nitre. C'est pourquoi un médecin recommande de boire froid (Duncan, *loc. cit.*, p. 201) : « On se trouve mieux de boire froid que chaud, parce que le nitre qui fait la fraîcheur

et qui s'exhale par la chaleur, est fort propre à tempérer la bile, dont les soufres, embarrassant les levains de l'estomac, causent ordinairement les dégoûts. »

Mais toutes ces valeurs substantifiées sont exceptionnelles et l'on peut voir précisément du froid au chaud la différence entre une valeur occasionnelle, éphémère, irrégulière et les grandes valeurs constantes, générales, dignes d'être une *substance*, entraînant toutes les puissances de l'imagination. Au fond, seuls les poètes savent faire l'image — surtout les poètes du nouvel âge, les poètes de notre temps — immédiate, rapide, l'image qui en quelques mots donnait toutes les pétrifications, toutes les minéralisations du froid.

> Hiver ! Hiver ! tes pommes de cèdre de vieux fer ! tes fruits de pierre ! tes insectes de cuivre !
>
> (Saint-John-Perse, *Vents*.)

Mais de si belles notations sont rares. Nous nous contenterons donc des images du froid qui illustrent le problème de la pétrification.

Montrons tout de suite des images excessives du point de vue du sens commun, car une perspective d'exagération est bien propre à désigner la force d'une image. On en trouvera plusieurs dans le roman de Virginia Woolf : *Orlando*. C'est d'abord les oiseaux qui, gelés dam l'air, ne sont plus qu'une [230] pierre qui soudain tombe du ciel [120]. C'est la rivière gelée qui immobilise non seulement les poissons, mais aussi quelques êtres humains qui sont surpris et conservés dans une attitude de statue alors même que les eaux ont repris leur cours. Durant le grand hiver, conte la romancière (p. 31-32), « la violence du gel fut si extraordinaire qu'il produisit parfois comme une pétrification ; et l'on attribua communément le surcroît remarquable de rocs dans quelques parties du Derbyshire non pas à une éruption..., mais au durcissement de voyageurs infortunés soudain et fort exactement mués en pierre. L'Eglise ne put offrir, en l'occurrence, que de faibles

---

120 L'image est déjà dans Lucain (*La Pharsale*, liv. IX) :

E caelo volucres suhito cum pondere lapsae.

secours : quelques propriétaires, il est vrai, firent bénir ces restes humains, mais la majorité préféra les utiliser comme bornes..., ou bien encore, quand leur forme le permettait, les transformer en abreuvoir – tous usages qu'ils ont remplis jusqu'à ce jour, admirablement pour la plupart ».

Que chacun fasse sur ce texte l'examen de sa propre humeur. Il nous semble pour nous qu'il se partage pour moitié en fantaisie et en humour, avec ce rien de poésie qui peut s'ajouter aux deux moitiés d'une chose pour donner plus que la chose. Il nous semble aussi que cette page n'a pas les mêmes résonances pour un lecteur anglais et pour un lecteur français. D'ailleurs, pour dire toute ma pensée, je ne lis pas cette page toujours de la même façon. À tour de rôle je la trouve insipide et plaisante et il m'arrive de rire à la pensée qu'on rit de moi parce que je ris à la lecture de telles billevesées. Ainsi le texte de Virginia Woolf peut être donné en exemple d'un texte mobile, d'un texte *mobilisateur*. Sur un thème très simple, il manifeste une *variabilité* du [231] jugement non seulement pour des lecteurs de diverses orientations, mais pour un même lecteur qui a plusieurs climat de lecture.

Par le fait même de l'exagération du document indiscutable, il pose en toute virtualité, en pure virtualité, le problème de la psychologie de la légende. Il nous donne, débarrassé du réel, la légende d'un hiver terrible, une *légende pure* du froid mortel [121]. Finalement Virginia Woolf nous montre là que, non pas une rationalisation développée, mais le moindre prétexte de rationalisation suffit à justifier le départ d'une légende. Après tout, n'est-il point vrai que le gel immobilise l'être vivant ? N'est-il point vrai qu'on rencontre parfois dans les chaumes un lapin raidi par le froid ? Ce petit fait est alors une *permis-*

---

121 Qui voudra méditer sur ce froid absolu de la pierre et comprendre toutes les métaphores d'un élément maudit « dur comme la pierre » pourra relire la page de Bœhme (*Des trois Principes*..., t. II, p. 4) : « Une pierre n'est toutefois que de l'eau. Ainsi on peut considérer -combien ç'a été une grande colère que celle qui a ainsi coagulé l'eau si durement. » Pour Bacon (*Sylva Sylvarum*, I, p. 108, trad.), le froid des rochers est suffisant pour transformer l'air en eau, « car c'est parmi les rochers que les sources naissent le plus ordinairement ».

sion de rêver, une permission de commencer la pétrification d'un univers [122].

Cette notion de *permission de rêver* donnée par des expériences positives — si l'on pouvait systématiquement en chercher la trace à la base de toutes les rêveries littéraires — nous montrerait par quels artifices, conscients ou inconscients, l'écrivain prétend s'attacher au réel même lorsqu'il imagine. Parfois, [232] comme dans l'exemple de Virginia Woolf, l'écrivain n'est pas dupe de son artifice et il sait que le lecteur n'en sera pas dupe non plus. Mais l'auteur a quand même confiance dans *l'objectivité de la fantaisie :* il espère que le lecteur le suivra dans sa folle construction, mieux, il espère que le lecteur fixera dans sa mémoire cette légende d'une heure de lecture, cette *toute petite légende de littérature.*

---

122 Nombreuses sont les légendes qui voient dans les pierres dressées « le berger et les moutons pétrifiés ». Henri Massé relate dans son livre *Croyances et Coutumes persanes*, t. II, p. 316 : « Plusieurs rochers passent pour des géants pétrifiés par une force mystérieuse, ou bien pour des humains punis par Mahomet. Si le rocher est noir, il s'agit d'un nègre ou d'une négresse. »

[233]

La terre et les rêveries de la volonté

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE IX

LE MÉTALLISME ET LE MINÉRALISME

« *Like acid on metal : I start.* Comme un acide sur le métal, je travaille. »

(Cecil Day Lewis,
Le Pouvoir des Mots.)

I

Retour à la table des matières

Une œuvre comme celle que nous essayons d'accomplir, œuvre qui veut dégager et classer les images matérielles fondamentales, ne peut pas, comme on le souhaiterait, être entièrement objective. L'image matérielle, plus encore que l'image des formes et des couleurs, se refuse à une objectivité totale, car elle appelle de prime abord la participation intime du sujet. Quand quelqu'un vous parle de l'*intérieur* des choses, vous êtes sûr d'entendre les confidences de sa propre intimité. Par exemple, les bonnes âmes qui, contre tous les maux, enseignent la *vertu des simples*, exhalent les balsamiques souvenirs d'une lointaine jeunesse. La *simplicité* est archaïque. Il faut avoir vécu dans un vieux jardin pour dire avec foi toutes les *vertus* du lis et de l'arnica. Alors la substance est un songe de jeunesse ; la substance salutaire est une maladie consolée, une santé parlée. Pour la connaître sympathiquement,

il la faut vanter, il faut en écrire dans l'*exagération* [234] *naturelle* de l'imagination, avec les puissances d'une tradition sans cesse rajeunie dans celle étrange confiance qui saute une génération et qui unit le petit-fils et le grand-père. Il faudra se souvenir de l'archaïsme d'une telle confiance quand on voudra prendre la mesure de l'audace de la médecine spagyrique proposant des vertus médicales pour d'inhumains minéraux, pour des sels extraits directement du monde des pierres.

Si une substance, pour entrer dans les règnes des vertus, a besoin d'une telle confiance, d'une valorisation si explicite, on peut bien lui attacher son dithyrambe. Elle se double donc d'un véritable *fait littéraire*, elle est un *acte de littérature*. À côté du matérialisme raisonnable prend place un matérialisme passionné. À côté des expériences — embarrassant ou exaltant les expériences — prennent place les rêves, les poèmes, les images. Ce sont les *phénomènes littéraires* des substances réelles. Ces phénomènes littéraires méritent une étude particulière. Ils éclairent un peu les arcanes du cœur humain.

En d'autres termes, les images littéraires nous paraissent placées entre les images qui préparent à des connaissances et les images qui préludent à des rêveries. Elles pourront aussi bien, par des réductions successives, tendre à des connaissances raisonnables, aussi bien, par des exubérances, s'évaser en de lointaines métaphores. Sur les images littéraires qui vantent les mérites des substances, on peut donc mettre en évidence la dialectique du mot signifiant et du mot valorisant. La réflexion et l'imagination trouvent ici leur antithèse. Naturellement ces deux grandes fonctions ne se séparent pas définitivement. En particulier, l'imagination revient sur l'image que la réflexion aurait voulu désimaginer, et sur cette image désimaginée qui s'est chargée des traditions de l'expérience elle met son compte de rêves personnels. Nous [235] aurons l'occasion de montrer l'action d'une alchimie quasi naturelle, toujours renaissante, qui vient rêver sur les substances de la vie moderne, sans s'inféoder à la tradition alchimique.

Naturellement, il y a bien des inconvénients à suivre simplement comme nous le faisons dans ce livre, le destin littéraire des images et à fonder une enquête sur des documents littéraires. Que d'images importantes qui, entraînant l'esprit, restent tacites ! Des temps aussi peuvent venir qui négligent tout un domaine de la rêverie matérielle. C'est ainsi que les images du métallisme nous ont paru touchées d'une

anormale inertie dans la littérature contemporaine. Si l'on excepte quelques belles images nées des joies forgeronnes, quelques ivresses rythmiques du cuivre martelé, il semble que le métal ne parle plus à l'imagination moderne. Rien sur le plomb dans une époque où abondent les tendances saturniennes. Le plomb est introuvable dans la littérature moderne alors qu'il a laissé tant d'images dans le fond des langues. (Bien entendu nous ne tenons pas compte des poncifs, des formules toutes faites. Ces formules ont précisément perdu leurs rêveries matérielles, le sens même de leurs métaphores.) Rien sur l'extraordinaire et vie d'étain ! Rien non plus sur les métaux *légers*, les métaux volants, l'aluminium ou le magnésium. La littérature ne leur a pas donné leurs lettres de noblesse, leur brevet de métaux aériens. A voir tant de déficits on peut croire que notre imagination est décalcifiée. Les connaissances scientifiques vulgarisées ont-elles arrêté l'onirisme longtemps attaché au métal ? On nous a tant répété que le métal était un corps *simple* que nous ne rêvons plus à sa mystérieuse substance. L'industrie nous livre le métal avec une telle pureté — et surtout avec un tel politique l'objet métallique est tout de suite marqué de son signe substantiel. Les métaux sont ainsi devenus, pour une conscience [236] moderne, de véritables *concepts matériels*. Ils sont les éléments d'un simple *nominalisme* de la matière.

Et pourtant le métal a vécu dans l'imagination de nos ancêtres. Il suffirait de rendre leur poids de rêve aux premières techniques pour faire revivre l'onirisme qui accompagne la production du métal. On comprendrait vite que le métal est le rêve même du *paroxysme du feu*. Il est né non pas seulement dans le feu, mais il est né du feu et de la terre, du feu maintenu dans son excès, imaginé dans sa furie, livré à tous les dépassements de l'imagination. Les plus vieilles figures reproduisent souvent les souffleurs associés deux à deux pour nourrir le minerai bouillant d'un souffle sans repos. Comment ne pas sentir derrière ces figures d'excitation *mutuelle* des deux travailleurs ? Voilà l'élément humain d'une technique du paroxysme, voilà la rêverie de la volonté métallurgique. D'autres temps viendront qui connaîtront des métallurgies réglées. Mais avant de savoir, il faut vouloir, il faut vouloir plus qu'on ne sait, il faut rêver la puissance. Le métal est le prix d'un rêve de puissance brutale, le rêve même du *feu excessif*.

Comparés aux rêves métallurgiques, les rêves de l'alchimie sont plus couramment des rêves de patience et de mesure. En fait, chez

l'alchimiste, le feu lui-même a besoin d'être aidé par la *liquidité* d'un mercure pour *fondre* le minerai. Pour l'imagination matérielle, toute phénoménologie révèle une ontologie, tout phénomène a sa substance. Puisque le métal coule dans un feu violent, c'est que le feu a su libérer le mercure coulant, le principe liquide du métal. Il n'y a guère d'alchimie unitaire. Il faudrait donc un grand appareil dialectique pour explorer dans toutes ses finesses J'imagination matérielle de l'alchimiste. Mais l'alchimie, quoiqu'elle soit souvent [237] alléguée en littérature, ne donne plus guère lieu qu'à des rêveries qui s'enchantent des vieux livres sans jamais revenir aux images matérielles elles-mêmes. Baudelaire a noté ce qu'il y avait de conventionnel dans le tableau des antres alchimiques. On n'y montre que de bizarres objets, triomphe du pittoresque et de l'hétéroclite, intérieur hollandais d'ustensiles non usuels.

Pour retrouver les puissances qui imaginent le devenir minéral, il faudrait, pour le moins, vivre la *physiologie* de tous ces ustensiles et ne pas seulement s'amuser de leurs formes. Par exemple, on pourra rêver l'alambic *dans son excès*, dans sa cosmicité, en se souvenant que dans certaines rêveries préscientifiques, le monde est conçu comme un immense alambic ayant le ciel entier pour chapiteau et la terre comme cucurbite. L'alambic du distillateur sera alors un alambic du petit monde ; la plus simple des distillations sera donc une opération d'univers. En distillant le mercure des sages, l'alchimiste vit un rêve d'univers.

Mais cette histoire mêlée où interviennent des rêves et des expériences, ce long débat des images et des raisons demanderait un long ouvrage et pour l'écrire il faudrait une attention difficile aux deux puissances de l'homme : l'imagination et la raison. Nous n'en retiendrons, dans ce court chapitra, que quelques vues générales qui pourront nous aider à préciser le problème du métallisme imaginaire. Dès maintenant, l'on voit bien qu'à rêver un peu le métal métallurgiquement ou alchimiquement, il doit apparaître comme une matière étonnante. Mais cet étonnement qui donne les grandes images est un privilège des grands imaginants. Nous allons nous attacher à des images plus simples de manière à dégager les données immédiates de l'imagination du métal.

[238]

II

Si substantiellement divers que soient les métaux, si variés qu'ils soient par leur poids, leur couleur, leur sonorité, ils donnent cependant une image matérielle générique, l'image précise, claire, immédiate de l'existence métallique. Cette solidité métallique n'est pas un concept. Elle révèle une existence absolue, posant ce non-moi dur que nous avons déjà rencontré au début de notre enquête. En première impression, le métal, semble-t-il, matérialise un refus. Et ce refus multiplie ses images. Dans son essence, comme le dit Guillevic (*Exécutoire*, p. 29), le métal « se renfrogne ».

Par exemple, le métal est la substance même de la *froideur* et cette *froideur* s'offre à toutes les métaphores. Si Hermann de Keyserling écrit : « La froideur est la chaleur spécifique du métal [123] », c'est pour retrouver la vie froide de la terre, la vie de toute existence à sang froid, la vie qu'il estime être la vie de base de tout un continent.

L'hostilité du métal est ainsi sa première valeur imaginaire. Dur, froid, lourd, anguleux, il a tout ce qu'il faut pour être *blessant*, psychologiquement blessant. Hegel en dénonce — en bloc — l'odeur désagréable [124]. Dans le Cosmos musical d'un Alexandre Blok [125], on entend le minerai « hurler ». Le métal est une protestation matérielle. II faudra toute l'énergie des rêveries de provocation pour le « dompter ». De toute manière, sa froideur, son indifférence [239] obligent à

---

123 Keyserling, *Méditations sud-américaines*, p. 51.

124 Hegel, *Philosophie de la Nature*, t. II, p. 178.

125 Cf. Sophie Bonneau, *L'Univers poétique d'A. Blok*, p. 155. Guillevic dit aussi (*loc. cit.*, p. 48) :

> Le métal est au centre et hurle sans la rouille
> Et sous la rouille encore il crie...

quelque respect pour « ce fils ainé » des produits de la terre, comme disaient tant de vieux livres au temps où le mot *aîné* résumait la polyvalence de la domination.

C'est en vertu de cette unité première de l'image matérielle que les alchimistes ont pensé à la métallité générale de tout métal. Il est sans doute facile de plaisanter sur la vertu dormitive de l'opium en refusant de vivre les aventures de l'enracinement d'une qualité dans une substance. Mais que de rêveries fécondes, que de beaux réveils de la volonté on trouve en cherchant la métallité d'un métal, la vertu métallique du métal ! Comment n'aurait-on pas une vénération pour la *force métallique* d'un minerai qu'on a tant de mal à métalliser ! Et cette vertu métallique du métal donne tant de preuves de sa réalité, tant d'assurance dans sa dureté, tant de défis dans sa méchanceté qu'on ne voit guère comment l'humour pourrait arrêter de si passionnantes tautologies.

Si le métallisme imaginaire a une si grande unité dans ses images les plus variées, on comprend aisément que les siècles alchimiques aient pu voir dans les différents métaux les formes substantielles transitives d'une seule et même substance, la marque profonde d'une vie particulière, le destin du *règne minéral.*

Toute métallité se présente alors comme la puissance progressive d'une force métallisante. Le devenir métallique, dans une telle vision du monde matériel, n'est pas une vaine idée puisque ce devenir est le lien même de l'unité des métaux divers. Il ne faudra pas s'étonner non plus si l'on trouve dans des pensées alchimiques refroidies, comme sont les pensées métaphysiques des Schelling et des Hegel, des références plus ou moins précises à l'unité métallique.

[240]

Mais, encore une fois, si l'on veut bien juger la portée d'une telle unité de rêveries matérielles et quel étrange bien-être on éprouve à rêver *unitairement*, il faut rendre à l'imagination minérale toute sa cosmicité, il faut remettre le minéral à sa place dans le monde, dans la vie générale de l'univers. C'est en suivant l'axe du *devenir matériel* comme un élan vital qu'on comprend le mieux les principes directeurs de la pensée et de l'expérience alchimiques. Rappelons donc rapidement la portée de cette panbiologie, parcourons cette longue perspective de la vie *dure*, de la vie *lente*, de la vie *froide*. Elle est la vie la

plus directe, car elle se développe plus régulièrement que la vie fragile et accidentée des animaux et des végétaux.

III

L'univers sublunaire, pour l'alchimiste, est *exactement* divisé en trois règnes : le règne minéral, le règne végétal et le règne animal. Rien n'échappe à cette division. Les règnes ont des rapports étroits : *l'un nourrit l'autre*. Ainsi une circulation de nourriture donne un devenir très matériel à la nature entière. Parfois, moins en tant que substance qu'en tant qu'aliment, l'alchimiste mettra du lait, du sang, de la farine, de beau pain blanc dans la cornue où se préparent les substances minérales. *La cornue est un estomac.* Qu'une substance soit un *aliment*, voilà le signe d'une valorisation qui nous échappe, car le mot aliment est devenu pour nous, dans ce sens, un mot abstrait. L'imagination matérielle garde les valeurs concrètes.

Aucun des trois règnes n'échappe aux rythmes de toute vie. L'animal, c'est la vie quotidienne. Le végétal, la vie annuelle. Le minéral, la vie séculaire. [241] la vie qui compte par millénaires. Aussitôt qu'on rêve à la vie millénaire du métal, la rêverie cosmique entre en action. S'impose alors une sorte d'espace-temps de la rêverie métallique qui fait joindre à l'idée de la mine lointainement profonde, l'idée d'un passé démesuré. Le métal, pour l'alchimiste, est une *substance*-siècle.

Qu'on ne s'étonne donc pas que la quintessence métallique, celle qui produit l'or, soit une substance de jouvence. De l'homme centenaire, elle fait un jouvenceau. Les herbes ne font que rafraichir un teint, la corne de cerf qu'aiguiser un regard. La jouvence métallique donne seule le rajeunissement à grand rythme. On la rêve comme la ténacité de vie d'un principe enfouie dans la substance dure et profonde.

Cette vie métallique comment la réveiller, comment l'activer, comment l'exciter, comment l'enflammer, comment la faire mûrir ?

Pour un alchimiste, toutes les métaphores de la vie se révèlent ici valides, naturelles, évidentes. Ces métaphores, elles sont savantes ; et elles sont naïves. Etonnant privilège des pensées rêvées et des rêves pensés ! Ils produisent une sorte de langage homogène qui persuade par une image. Oui, pourquoi, au fond de la mine, l'or, ce bourgeon de l'élan métallique, ne recevrait-il pas tous les sucs du printemps ?

Et c'est ainsi qu'entrent en action toutes les rêveries de la germination. Ces rêveries sont profondément substantialistes ; elles relèvent de l'imagination matérielle. Ce que cherche l'alchimiste, c'est moins un germe désigné, spécifique, moins un germe dessiné dans des formes emboîtées, que la *matière de germination*, que la *force germante* dans sa puissance universelle. Où ira-t-il chercher cette matière « prolifique » qui doit faire germer le métal inerte, le métal vil ? Souvent dans le germe des fruits, souvent [242] dans l'œuf des oiseaux. Voici un exemple entre beaucoup d'autres. Le Trévisan fait cuire deux mille œufs de geline. Puis il sépare les blancs, les jaunes, les coques. Sur ces trois matières aux réalités substantielles si différentes, il travaille deux ans et demi. Il réunit ensuite les essences dominantes des matières primitives. II espère avoir obtenu ainsi la quintessence de la vie animale. Cette quintessence animale, mise dans la juste matrice minérale, doit provoquer avec la matière des métaux inférieurs qui souffre d'une métallité alentie la germination parfaite et rapide qui donnera enfin l'or pur. La poule aux œufs d'or est un apologue naïf qui joue à la surface des choses. L'imagination matérielle, beaucoup plus profonde, rêvant en profondeur, trouve le germe de l'or dans les principes de l'œuf. La puissance germinative des œufs de geline vient réveiller la puissance des germes de l'or.

On accuse souvent l'alchimiste d'immodestie. On croit qu'il veut créer quelque chose avec rien. Or il ne pense pas ses problèmes matériels dans le règne de l'*être* ; il les pense dans le règne du *devenir*. Dans ce domaine du devenir, il sait bien que rien ne peut *devenir sans germe de devenir*. Le germe est pour lui le schème temporel que la matière n'a plus qu'à suivre pour avoir un devenir productif régulier. Pour l'alchimiste, comme pour Hegel, « la graine est force [126] ».

---

126 Hegel, *Philosophie de la Nature*, trad., t. III, p. 101.

Dans le règne animal, la puissance germinative est en général confiée à des cellules spéciales. Mais cette puissance peut, au gré de la pensée préscientifique, être moins étroitement localisée. Ainsi Hemsterhuis écrit [127] : « Plusieurs individus, dans les trois règnes, contiennent des parties prolifiques dans bien [243] d'autres endroits que ceux qui nous paraissent uniquement formés pour la génération. Chaque particule du polype de la tremella, du vers solitaire, est semencé. Combien de plantes qui produisent leurs semblables par leurs oignons, leurs racines, leurs liges, leurs feuilles ! Tout le règne minéral est semence. »

Dans cette vue, la moindre partie d'un minéral est un germe de ce minéral ; la force germinative est *partout* dans le métal homogène. Ici plus de dessin, mais une force profonde. Tout est semence dans la substance pure. Une sorte d'acte de foi dans les vertus substantielles leur attribue non seulement la puissance de persévérer dans l'être, mais encore la puissance de porter leur devenir de perfection dans un être à la métallité hésitante. Que le philosophe du XVIII[e] siècle puisse penser à une substance aussi active, c'est bien la preuve que le mythe de la vie métallique est vivace.

Bien entendu, la mentalité de l'enfant accueille les mêmes images. L'enfant avoue — pas toujours facilement — les rêveries que les hommes taisent. Jean Piaget écrit [128] : « On trouve chez quelques enfants (pas tous, mais chez un grand nombre) l'idée que les morceaux de pierre « poussent » à la manière des plantes : « ce sont des graines de cailloux » et « ça donne des cailloux », « on les plante », « ça pousse », etc. Faut-il voir dans ces expressions de simples figures de style ? La suite montrera qu'il s'agit d'une véritable vie prêtée au caillou. »

Le devenir végétal — devenir moyen entre celui de .l'animal et celui du minéral — donne des rêveries d'analogie dont nous ne comprenons plus la puissance, mais qui ne peuvent laisser indifférentes une imagination terrestre, une imagination souterraine. [244] Ainsi Cardan

---

127 Hemsterhuis, *Œuvres philosophiques*, t. I, p. 180.

128 Piaget, *La Représentation du Monde chez l'Enfant*, p. 358.

demande [129] : « Qu'est-ce autre chose qu'une mine, sinon une plante couverte de terre ? » Une mine vient-elle à s'épuiser, à dépérir, il suffit de la recouvrir de terre, de la rendre à sa végétation tranquille ; un siècle plus tard, on la rouvrira et on la trouvera en pleine croissance. C'est là une intuition de la vie minière qui traverse les siècles. Bacon écrit encore [130] : « Quelques anciens rapportent qu'on trouve dans l'île de Chypre une espèce de fer qui, étant coupé par petits morceaux, et enfoui dans une terre fréquemment arrosée, y végète, en quelque manière, au point que tous ces · morceaux deviennent beaucoup plus gros. La fécondité des mines est un thème qui, dans de nombreux ouvrages, met en œuvre toujours la même érudition (Aristote, Théophraste, Pline). Que ce mythe subsiste chez un auteur comme Bacon, qu'on donne comme le créateur de la doctrine expérimentale, cela prouve assez que la rêverie forme toujours une nébuleuse autour de la pensée [131].

Naturellement, une mine peut vieillir. Un rationaliste dira qu'elle est épuisée parce qu'on en a retiré tout le minerai. Un rêveur de la vie minière rêvera à un *épuisement* plus profond, plus organique : « On dit que quand une mine vieillit, la matière des minéraux, ou des métaux, est tellement confondue avec celle des scories, que la séparation en est presque impossible, parce que l'esprit minéral qui devait la commencer s'y trouve en petite quantité, et dans [245] une extrême faiblesse (Duncan, *Chymie naturelle*..., 2e partie, 1687, p. 165).

Mais nous allons rappeler des images encore beaucoup plus précises qui vont nous révéler les grandes forces simples de l'imagination minérale.

Cardan conseille au maître mineur de chercher le « tronc de la mine » (p. 101). Le filon n'est qu'une forme, le *tronc* est une poussée, la

---

129 Cardan, *loc. cit.*, p. 108.

130 Bacon, *Sylva sylvarum*, trad., III, p. 153, § 797.

131 Non seulement chez Bacon, mais chez Schelling lui-même on retrouve cette croyance. Cr. *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. *Œuvres complètes*, t. II, p. 158. Buffon donne encore créance à l'opinion de Baglivi (Minéraux, I, p. 416) que le marbre végète et « se reproduit dans les mêmes carrières ».

poussée même de la force minérale [132]. Quel prodige de vision souterraine si un mineur inspiré trouve sous terre l'arbre entier de !a mine ! « Les matières métalliques sont aux montagnes, non autrement que les arbres, avec racines, tronc, rameaux et plusieurs feuilles » (Cardan, p. 106). Sans doute, un beau gypse en fer de lance nous fait songer maintenant à une feuille de la sagittaire. Le romantisme de la mine, de Goethe à Hoffmann, nous donnerait bien d'autres images pour un herbier minéralogique. Mais cet herbier ne serait pas plus, à nos yeux modernes, qu'un catalogue de *comparaisons*. Au contraire l'imagination vivante ne se contente pas de comparaisons. Elle ne se satisfait pas des couleurs en surface, d'une forme fragmentaire. Elle veut la *totalité de l'image et toute la dynamique de l'image*. Si elle trouve une feuille, elle veut tronc et racine, et toute la force du végétal dressé. Le vrai tronc, le *tronc droit*, s'il est souterrain, vient du centre de la Terre. Jusque-là vont les profondes racines connues des terrestres rêveurs. L'arbre de la mine est l'Ygdrasil souterrain.

Devant de telles images qu'on sent actives dans la minéralogie rêvée, le romantisme paraît bien timide. [246] Il est déjà d'une époque où les images cosmiques se meurent ou, du moins, se désagrègent. Parfois, on n'y voit plus qu'une métaphore timide. Ainsi, dans les pages où Florian chante son *Occitanie*, il écrit après avoir dit la fécondité d'une terre qui produit le raisin et l'olive : « Le marbre, la turquoise et l'or, sont produits par ton sol fertile » (« Estelle », *Oeuvres de Florian*, t. I, p. 252). Seule la sensibilité à l'ancienne image peut révéler qu'elle vit encore sous une forme discrète. Une expression négligente marque encore quelque fois la croyance d'une poussée *vers le haut*. Vera, le traducteur de Hegel, dit par exemple que les filons sont des coulées « injectées dans la roche ». Cette *injection* est un diminutif de la libre poussée. Elle en conserve cependant un peu le caractère dynamique. Ainsi détonalisées les images cosmiques ne croissent qu'à l'occasion d'images fragmentaires. L'homme moderne a brisé l'*Imago Mundi*. Il n'a plus que des élans *particuliers* d'énergie.

---

132 Parfois une inversion de l'image donne à l'image une vie nouvelle. Ainsi, parlant d'un arbre, Ponge l'appelle « le filon vert » (*Parti pris...*, p. 67). Un lecteur qui garde le goût de l'imagination cosmique rêve sans fin devant ce « filon vert », la vie souterraine est ici pour lui en continuité avec la vie de la forêt.

IV

L’image de *maturation* minérale ne fait que continuer l’image de la germination et de la croissance. Dans la terre, l’or mûrit comme la truffe. Il lui faut cependant quelques millénaires pour atteindre la maturité parfaite. Un minéralogiste qui se voue corps et âme il la vie souterraine estime que l’or des rivières ne vaut pas l’or des mines profondes. Cet or n’a-t-il pas été arraché avant l’heure à ses gîtes naturels ? L’or n’a pu, dans le lit de la rivière, achever sa croissance ni trouver la chaleur de sa pleine maturité. Le torrent a brisé « les vaisseaux naturels avant la parfaite coction », dit Philippe Rouillac, cordelier piémontais. Un incrédule à l’égard de l’alchimie, [247] comme Bernard Palissy, croit à la maturation des minéraux (p. 242). Comme tous les fruits de la terre, dit-il, les minéraux « ont autre couleur à leur maturité que non pas à leur commencement ». En d’autres termes les couleurs sont des âges. Les belles couleurs sont des signes de pleine maturité.

Inversement, nombreuses sont les images d’une décrépitude du métal qui a passé l’âge de la perfection. Chez un chimiste comme Glauber, on lit encore : « Que si le métal vient à sa dernière perfection et qu’il ne soit point tiré de la terre de laquelle il ne reçoit point de nourriture, il peut fort bien être comparé en cet état à l’homme vieux, décrépit... la nature garde la même circulation de naissance et de mort dans les métaux comme dans les végétaux et dans les animaux. »

Si le métal ne repose pas en sa juste matrice, il ne peut continuer sa vie perfective. Dans la terre arable, il peut même subir la pire des déchéances. Des monnaies païennes, dit Paracelse, longtemps enterrées deviennent *pierreuses*. Il n’en eût pas été de même si elles eussent retrouvé, dans un vrai gîte minéral, la matrice appropriée à leur vie métallique.

La Nature, pour l’alchimiste, est animée par un *finalisme matériel*. Si rien n’entrave ses efforts normaux, de tout métal la Nature fera de

l'or [133]. « S'il ne se trouvait point d'empêchements au dehors qui s'opposassent à l'exécution de ses desseins, la Nature achèverait toujours toutes ses productions... C'est pourquoi nous devons considérer les naissances des Métaux imparfaits comme celle des Avortons et des Monstres qui n'arrive que parce que la Nature est [248] détournée dans ses actions, et qu'elle trouve une résistance qui lui lie les mains, et des obstacles qui l'empêchent d'agir aussi régulièrement qu'elle n'a accoutumé de faire ... De là vient qu'encore qu'elle ne veuille produire qu'un seul Métal, elle est néanmoins contrainte d'en faire plusieurs. Seul l'or cependant « est l'Enfant de ses désirs. » L'or est « son fils légitime, parce qu'il n'y a que l'or qui soit la véritable production ».

II serait facile d'accumuler des citations qui prouveraient que, pour l'alchimiste, la vie métallique est la voie des perfections matérielles. L'or est le grand futur minéral, c'est l'espérance suprême de la matière, le fruit des longs efforts du règne de la solidité intime. C'est ici que la locution *le fruit d'un· effort* a son sens matériel plein. L'effort et son fruit sont ici, tous deux, concrets. L'or est donc estimé alchimiquement dans un jugement de valeur substantielle et de valeur cosmique. On est bien loin de ce jugement de valeur utilitaire que la psychologie classique met à la base de la vie ambitieuse des alchimistes.

Ce jugement de valeur matérielle paraîtra encore plus net si l'on en rapproche les jugements de mépris pour le métal impur. Pour Fabre, le plomb est un or « ladre, infect et corrompu ». Pour Locques [134] « l'esprit métallique ayant dans son commencement un corps vil et abject », la fonction de l'alchimiste est de le purifier.

Et toute l'alchimie est animée par· une dialectique de louanges et d'injures dont on ne peut soupçonner la richesse si l'on se borne à lire les études des historiens de la Chimie. En fait, les jugements objectifs sont écrasés sous les jugements de valeur.

---

133 *Bibliothèque des Philosophies chimiques*, 4 volumes, par M. J.M.D.R. Nouvelle édition, Paris, 1741. Préface, pp. XXVIII et XXIX.

134 Locques, *Les Rudiments de la Philosophie naturelle touchant le Système du Corps mixte*, Paris, 1645, t. II, p. 111.

[249]

II n’est pas impossible de montrer que cette dialectique de louanges et d’injures est solidaire d’une véritable sympathie pour la vie minérale. On voit des minéralogistes accuser la *chimie* de détruire les minéraux. Un Werner parle des minerais comme un bergsonien parle de la vie. Avec les mêmes revendications de connaissance intime, concrète, directe, ne vaudrait-il pas mieux connaître le minéral directement, pense Werner, en l’étudiant par les moyens naturels, par les cinq sens ? L’odorat, le goût, le tact en dira plus que la balance. Werner aimait sa collection de pierres comme une famille d’êtres vivants. Il avait reçu une *éducation minérale*. Tout jeune enfant, pour prix de son travail scolaire, il recevait des échantillons de cuivre, de plomb, de zinc... Ses jouets étaient de petits outils de mineur. Au lieu d’une bergerie, on lui donnait une petite installation minière. Ainsi il connut et il aima la vie souterraine [135]. Un minerai était pour lui un souvenir d’enfance.

V

Devant les fruits métalliques manqués, mal nés, mal nourris, mal mûris, mal cuits, que doit faire l’alchimiste ? Comme il se place dans un règne des *valeurs* plutôt que dans un règne des *faits*, il n’est pas rare qu’il se mette à jouer sur la dialectique fondamentale de toute valeur ; le bien et le mal. Ne vaut-il pas mieux, avant de tendre au bien, d’aller d’abord *au fond* du mal ? On suit alors la tentation d’accentuer le mal de la matière. C’est lorsqu’on aura connu à fond le *mal de la matière*, qu’on pourra avoir la certitude de l’éliminer dans sa racine. Alors on verra [250] la belle matière co-naître de la matière abjecte, pour parler comme un alchimiste claudélien.

---

135 Cf. Dürler, *loc. cit.*, p. 13.

C’est ainsi que se légitiment, aux yeux d’un rêveur, les nombreuses pratiques alchimiques d’*avilissement* de la matière, de corruption matérielle profonde, intime. Et nous retrouvons, en un sens plus profondément substantialiste que jamais, le processus dialectique : salir *pour* nettoyer — corrompre pour régénérer — perdre *pour* sauver — se perdre pour se sauver. *La vie morale est une pratique d’univers.* La valorisation, quel qu’en soit l’objet, ne peut avoir d’élan que si elle prend d’abord un recul. La valeur doit jaillir d’une anti-valeur. L’être n’a de valeur que s’il émerge d’un néant. « Pour savoir faire les métaux, il faut savoir les détruire [136] », déclaration qu’on comprend mal si l’on se borne à la traduire dans la dialectique moderne de l’analyse et de la synthèse. On aurait une meilleure mesure de la dialectique alchimique si on la référait à une dialectique platonicienne de la vie et de la mort. Et c’est ainsi qu’on vivra, au sens plein, le mot de *mortification* si souvent employé dans les œuvres alchimiques. On *mortifie* une substance pour la régénérer. On la mortifie en lui ajoutant une *substance de mort*, un sel de matière morte, une poudre de momie, ou, suivant le terme consacré, de la « mumie ».

Donnons quelques précisions sur quelques-unes de ces dialectiques alchimiques.

D’une manière générale, au cours des siècles préscientifiques, la corruption, la pourriture sont tenues comme des fonctions *positives*, indispensables à une germination normale. C’est aussi vrai du monde minéral que du monde végétal. « De même qu’un grain de froment étant semé en terre produit beaucoup d’autres grains s’il y pourrit et s’y mortifie ; et, au [251] contraire, qu’il n’y produit rien s’il n’y meurt pas ; de même aussi les semences de toutes choses, qui naissent et croissent sur la terre, se changent et se putréfient ; et si la corruption se met en elles, aussitôt elles germent [137]... » Mais comment un esprit moderne pourra-t-il réaliser la comparaison, s’il n’oublie la notion moderne de l’engrais ? En fait, le *fumier*, dans sa valorisation première, n’est pas à proprement parler un *engrais* pour la plante. Il ne sert pas *à nourrir*, à engraisser la graine et la plante. Il sert à faire *pourrir*

136 Locques, *loc. cit.*, t. II, p. 111.

137 Nicolas Flamel, *Bibliothèque des Philosophies chimiques*, t. II, p. 301.

la graine. La graine dans une terre comblée de fumier *participe* à la pourriture ou fumier.

Il ne faudrait pas croire que ces rêveries soient tout à fait périmées. Dans son livre, *Le Flâneur sous la Tente*, Constantin-Weyer écrit tranquillement (p. 12), en mettant en style moderne la vieille image des alchimistes : « Chose curieuse, cet arbre, si sain, est issu d'une pourriture. On sèmerait en vain la graine qui le produit, si elle ne se décomposait dans le sol. Amidon, fécule et albumine qui enveloppent le germe doivent périr et pourrir pour que naisse l'arbre. Telle est la Vie, fille de la Mort [138]. »

Dans certains textes, on donne une fonction encore plus spéciale un fumier : il attire à lui les impuretés de la graine, il aide ainsi la graine et la plante a se purger de leurs excréments. On voit là en action la *participation* si caractéristique de l'imagination matérielle. Toute matière conglomère ses qualités, elle attire à soi tout ce qui peut accentuer ses qualités. Le [252] fumier a ainsi une sorte de force attractive pour tout ce qui est impur, le fumier est un abcès de fixation pour l'impureté des graines. Si l'on réfléchit un peu à cette étrange intuition de la valeur de la substance malpropre, on comprendra mieux certains attraits pour la boue. Sous le couvert d'un jugement objectif, on pourra caractériser certains comportements subjectifs dont nous avons parlé dans un chapitre antérieur.

Mais peut-être qu'une dialectique moins valorisée, moins profondément engagée dans les valeurs humaines, fera mieux comprendre la pensée dialectique des alchimistes.

On rencontre souvent, en revivant le métallisme alchimique, un désir de *réincruder* une substance. Voilà une notion qui est vraiment disparue de la mentalité moderne. Rendre *cru* ce qui a été *cuit*, voilà une opération qui n'a plus aucun sens pour nous. Si la cuisson amène

---

138 Léon Bloy se sert de cette image et la place au centre d'un manichéisme apocalyptique. Il dit, la vierge sage de semer à genoux, car c'est Dieu qui seul qui féconde les graines. Mais « il n'y a que trois manières de semer : dans la pourriture, dans l'abjection et dans la faiblesse » (*Poèmes en Prose*, « Mars »).

des changements positifs, on ne voit pas comment on annulerait cette opération. Cuire n'a plus pour nous aucune dialectique active. Aucun cuisinier n'a jamais pensé à réincruder un gigot trop cuit. La cuisson excessive est, dans ce cas, une maladresse inexpiable. On peut encore remédier à une sauce qui, en termes de cuisine, s'est *décuite*. Mais la viande trop cuite ne peut plus guère « figurer » sur la table qu'en miroton.

Dans le règne du métal, comme la cuisson est déjà une métaphore, la pensée et les rêves sont plus libres. Prenons donc les choses de plus haut et attachons-nous à la cosmicité de la cuisson minérale. La lente « coction » du méta dans le sein de la terre est si bien faite qu'elle peut garder vivants les principes du *minéral cru*. Au contraire, la coction dans l'athanor a pu amortir l'élan qu'on voulait exciter. Il faut alors se méfier de la chaleur brutale. [253] détruire les violences imprudentes du feu et retrouver toutes les persuasions de la chaleur douce, en suivant les conseils d'un langage qui forme, sur chaque objet, les *doublets* du subjectif et de l'objectif. Alors naissent les principes d'une cuisson rythmanalysée, en réglant le tirage avec un *soupirail* qui *soupire*, avec des soufflets qui soufflent. Mais soupirail et soufflet doivent être unis dialectiquement en se plaçant au point de sensibilité de la cuisson. On soupire « en dessous », on souffle « au-dessus ». Avec tant de délicatesse imaginaire, comment ne retrouverait-on pas les finesses matérielles ! Ainsi on réincrude les germes. On recommence le devenir minéral L'espérance rythmique de l'alchimie trouve ici des raisons matérialistes. L'alchimie croit à une sensibilité printanière du minéral, à un renouveau du métal réincrudé. Le métal réincrudé retrouve les vitamines de la métallité.

Toutes ces dialectiques se font dans une atmosphère de passion, avec des incantations d'amour et des imprécations de colère, en un dialogue de mots injurieux et de mots tendres. Ce matérialisme parlé, exalté, invectivé est bien une dialectique de valeurs humaines. Il nous fait comprendre l'homme plutôt que les choses ou, pour mieux dire, il inscrit les choses au compte de l'homme. Jamais l'homme n'a été si sincèrement *au monde* qu'en ces temps des rêves alchimiques, car souvent une matière, par ses puissances de rêveries cosmiques, suffisait à mettre le rêveur *au fond du monde*. Preuve nouvelle du caractère « engagé » des rêveries de l'imagination matérielle. L'alchimie contient aussi d'innombrables leçons pour une doctrine de

l'imagination matérielle, imagination d'autant plus sincère qu'elle demande une adhésion totale à la vie de l'univers.

[254]

VI

On ne s'étonnera pas qu'une si grande puissance de vie minérale puisse concourir à conserver les êtres vivants les plus divers qui se trouvent bloqués dans les minières. Tout le monde a lu le conte célèbre de E.T.A. Hoffmann, Les *Mines de Falun* [139]. On se souvient que le corps d'un mineur écrasé dans la mine est retrouvé vingt ans après sa disparition. Il est intact comme s'il était mort d'hier. Hoffmann, suivant son génie propre, a mis autour de cette légende toute une atmosphère de songes et de souvenirs, il a suivi, en particulier, toutes les séductions de la vie souterraine. L'art du conteur est si grand, les rationalisations évoquées sont si habiles, qu'on peut sous-estimer le poids onirique des images. Pour vivre ces images dans toutes leurs fondions oniriques, il faudrait prendre une mesure d'un véritable mythe de la mine-sarcophage, mythe qui a eu une longue action dans la littérature allemande. Sans doute le conte a été écrit à une époque où l'image du fiancé « conservé » fidèlement dans la mine, par les forces vivantes de la mine, avait perdu toute créance et Hoffmann a été obligé, pour donner vraisemblance à son récit, de côtoyer les visions de la folie. Mais quel approfondissement recevra l'image qui est au centre du conte si l'on donne son préambule de légende, si l'on rappelle les aventures extraordinaires racontées par tant de voyageurs qui visitèrent durant un siècle les mines scandinaves ! Personnellement, j'ai relu avec d'autres yeux le conte de Hoffmann après avoir étudié les images minérales, les images de la minéralisation. Cette préparation [255] « imaginaire » permet de mettre en place des valeurs cachées.

139 Trad. rééditée aux Editions Colbert, t. I.

La critique littéraire se doit de connaître le passé des rêves aussi bien que le passé des pensées. Nous allons essayer de restituer ce préambule de légende devant le conte de l'écrivain.

Qu'on relise d'abord, par exemple, une œuvre sage, une œuvre sceptique comme celle de Bernard Palissy et l'on comprendra ce que peut être une endosmose de la légende et de l'expérience. Bernard Palissy croit que « l'homme, la bête et le bois peuvent se réduire en pierre » (*Œuvres*, p. 203). Il avoue cependant n'avoir pas constaté le fait pour l'homme. Il dit qu'il a connu un médecin qui avait vu dans le cabinet d'un seigneur « un pied d'homme pétrifié » ; un autre médecin a vu « la tête d'un homme aussi pétrifié ». De ces phénomènes, Bernard Palissy donne une explication qui est au centre de beaucoup de ses pensées : tout se fait par « la puissance congélative », par l'attraction des sels. En bien des pages de son œuvre, Bernard Palissy vit vraiment cette force contractante des sels, cette attraction du semblable par le semblable qui jouera un si grand rôle dans les intuitions de Bacon. « Le sel du corps mort étant en la terre fait attraction de l'autre sel (celui des pierres)... et les deux sels ensemble pourront endurcir et réduire le corps de l'homme en matière métallique. »

De cette attraction si profondément substantialiste, indice si clair d'une imagination matérielle, Bernard Palissy en voit une nouvelle application dans les souches de vigne qui, dans l'argile, se sont, dit-il, transformées en fer (p. 207), « sachant bien que le sel de la vigne que l'on nomme tartare a grandes vertus envers les métaux ».

L'action minéralisante est donc ici éminemment positive. On l'imagine comme agissant contre les forces habituelles de dissolution.

[256]

Plus on remonte dans le passé, plus actives sont ces forces légendaires. Dans son *Tirocinium Chymicum*, Jean Béguin parle du principe du sel gemme, de l'*Elixir minéral* qui a conservé « le corps de cette belle fille qui fut trouvé sous le Pape Alexandre VI dans un ancien tombeau aussi fraîche que si elle venait d'expirer, quoiqu'elle y fût depuis plus de 1500 ans [140] ».

---

140 Cité par Barba, t. I, p. 28.

Le folklore, comme les vieux grimoires, nous aiderait aussi à nous préparer à ce *matérialisme légendaire* qui travaille sans fin l'imagination. Aussi Paul Sébillot [141] note que le cuivre est, dans certains récits, « le sang minéralisé des hommes écrasés par les géants ». On sait, d'ailleurs, que la mythologie classique explique les géants légendaires par le fait que la terre recèle des ossements fossiles de grande taille. Boccace fait mention d'un géant pétrifié de deux cents coudées déterré en Sicile.

Si l'on a présent à l'esprit ces vieux souvenirs humains, lus dans de vieux livres, une sorte d'*onirisme de lecture*, d'onirisme formé dans la région mitoyenne des faits et des rêves, fait accueillir le conte nouveau avec plus de complaisance. On en accepte plus facilement les traits un peu exagérés comme celui-ci : les fleurs à la boutonnière du fiancé « ne portaient pas la moindre trace de destruction » (Hoffmann, *loc. cit.*, p. 120). Aller un peu trop loin dans un conte fantastique est une manière d'accentuer le caractère plausible d'un fantastique moins poussé. La fleur ? non, mais le visage, oui. N'avons-nous pas lu dans les livres le récit de ces merveilles ?

Mais nous sommes allé tout de suite au centre de l'image réaliste de la métallisation, puisque cette [257] image est l'enjeu du conte. À elle seule, cette image ne dit cependant pas toute la puissance minière. Il faut que nous y adjoignions des puissances plus vagues, plus sourdes qui sont des attraits de la vie minérale, de la vie souterraine. Ces puissances relèvent d'une imagination de la matière.

En somme, le conte, comme les doctrines songeuses de la mine, doit conduire le lecteur aux gites mêmes de la minéralisation. Il faut réveiller le tellurisme du lecteur, donner au lecteur les intérêts du monde minéral. L'attrait pour la mine est longuement décrit dans le récit de Hoffmann. La vie minérale attire sans limite l'être voué à la vie minérale, à la mort minérale. Et l'on arrive à des images complexes où la psychanalyse trouvera un beau matériel d'examen. Les symboles du retour à la mère et de la mort maternelle sont ici saisis dans leur synthèse. Jamais la synthèse n'est plus forte, plus serrée que dans celte image. Des âmes sensibles, plus aériennes, plus sollicitées par les vertiges de l'onde, reculeront devant cette synthèse de la mine-

141 Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, I, p .13.

mère-mort. Elles trouveront *macabres* certaines images du récit. Mais par cela même, le récit de Hoffmann deviendra facilement un test psychanalytique.

Qu'on regarde d'un peu près le mélange de l'humain et du tellurique, on comprendra la portée des images de la mort *enterrée* et de la mort *profonde*. La Reine souterraine veut prendre un fiancé à une fille de la terre. Elle le subjugue par l'hypnotisme des profondeurs. « En bas, en bas, auprès de vous ! » murmure le rêveur (p. 100), et Hoffmann commente : « Son moi *véritable* était descendu au centre de la terre, et y reposait dans les liras de la reine, tandis qu'il regagnait sa couche obscure à Falun », dans la demeure de sa fiancée vivante. Cette division de l'être du sommeil et de l'être de la veille, cette dualité de la vie du rêve et de la vie réelle sont présentées [258] avec une grande délicatesse psychologique. La verticalité du conscient et de l'inconscient est rendue très sensible par ce somnambulisme des profondeurs. À en suivre l'évolution, on comprend que Dürler ait pu dire [142] que la descente dans le sein de la terre est un des symboles les plus agissants pour étudier l'inconscient.

Malgré toutes ses qualités, le conte des *Mines de Falun* ne nous paraît cependant pas un conte parfait. Les déterminations par les images matérielles nous permettent en effet de faire des objections. En fait, le conte ne nous semble pas assez *métalliquement médité* ; son appareil social fait tort à lia puissance cosmique. L'image fondamentale du *mineur minéralisé* n'arrive qu'en fin d'histoire. Elle n'est pas préparée par les richesses sans nombre que l'auteur aurait pu trouver dans les légendes. À peine sorti de la mine, le corps minéralisé tombe

---

142 Dürler, *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik*, p. 110. On rattacherait facilement ce conte aux anciens mythes. Par exemple, de nombreux récits s'accordent à dire que Trophonius est « un fameux architecte qui, fuyant ses ennemis, ayant été englouti par la terre près de Lébadée, et qu'il vit maintenant dans son sein d'une vie éternelle, annonçant l'avenir à ceux qui descendent vers lui pour l'interroger » (Rohde, *Psyché*, trad., p. 95). Les récits modernes — type Hoffmann — mettent en évidence des instances matérielles qui n'apparaissent guère dans certains récits anciens, déjà très évhémérisés. C'est pourquoi nous ne faisons que citer en passant les références à des récits similaires qu'on trouvera étudiés dans le livre de Rohde (cf. pp. 102-103).

en poussière, comme pour interdire toute enquête positive sur le fait merveilleux, comme si l'auteur renonçait soudain à la somme des rêves de la minéralisation.

Un trait aussi a été oublié : un vieux livre disait que, sorti du sein de la terre, cinquante ans après son ensevelissement, le corps de l'homme tellurique [259] était encore *tiède*. Jean-Paul Richter, comme tant d'autres, a rencontré cette légende. Il maintient le trait légendaire. Chez lui, le cadavre de l'enfant retrouvé quatre-vingts ans après sa disparition dans l'abîme est encore *tiède*. Ainsi le veut l'onirisme terrestre de la minéralisation dans le sein de la terre. Par bien des côtés, cette minéralisation intime, douce, lente, survenant dans un paisible sommeil, surprenant l'être toujours endormi, est différente de la pétrification médusante. Elle ne donne pas une froide figure soudainement figée par l'effroi. De l'une à l'autre il y a précisément toute la différence d'une image des formes et d'une image matérielle. Nous verrons par la suite qu'une image vraiment intimiste garde trace d'une douce chaleur. Tout ce qui se forme lentement, dans le règne de l'imaginaire, conserve une douce chaleur.

On nous objectera peut-être que nous faisons ici une distinction bien artificielle. C'est qu'alors on arrêtera les participations qui sont la vie même de l'imagination des matières. Si l'on veut, au contraire, suivre les images matérielles dans leur profondeur, ou plus exactement dans la recherche jamais achevée de la profondeur substantielle, on ne pourra pas méconnaître le prestige des minéraux souterrains, comme si la profondeur dans la substance et la profondeur dans la mine multipliaient leur sens symbolique. Pour le rêveur, quand les minéraux affleurent, quand ils étalent leur être dans la lumière du jour, ils tendent à devenir des formes, ils ont achevé de pousser, ils sont alors inertes et froids. Dans le sein de la mine, ils ont tous les privilèges du devenir, toutes les possibilités du devenir. Les concepts négligent par fonction les détails. Les images au contraire les *intègrent*. Le métal achevé peut sembler froid, il peut donner une première impression de froideur qui fixe les idées d'un philosophe. [260] Mais par sa croissance imaginaire le métal intègre une chaleur de croissance. Les rêves de la substance *concentrée* lui rendent cette qualité de chaleur que l'expérience pourrait refuser.

VII

Toutes ces images seront plus claires si nous abordons le minéralisme avec les thèmes du volontarisme, en acceptant les images dynamiques de l'*énergie minière*. L'œil du marin est perçant parce qu'il est détendu et qu'il voit loin ; l'œil du mineur est pénétrant parce qu'il est tendu et qu'il voit bien. Le vieux mineur le dit, dans *Les Mines de Falun*, au vagabond des mers (p. 97) : « Qui te dit que si la taupe aveugle fouille la terre, guidée par un aveugle instinct, l'œil de l'homme dans les profondeurs les plus reculées de la mine, à la lueur des flambeaux souterrains, n'acquière pas insensiblement plus d'énergie, et ne parvienne enfin à saisir de ses perçants regards, dans les formes merveilleuses du règne minéral, le reflet de ce qui est caché là-haut par-delà les nuages ? » C'est plus qu'un reflet que le mineur doit voir, c'est la matière même des *influences* du ciel. Ces influences, elles sont plus cachées dans la matière que dans les astres, il faut donc que le mineur, dans les ténèbres de la mine, soit le plus lucide des voyants.

On devra donc lire dans l'œil du mineur le magnétisme du vouloir. Son regard indomptable est précis comme le levier qu'il enfonce entre les roches. Sous la paupière des gangues l'œil minéral regarde le mineur :

Wie rote augen drangen
Metalle aus dem Schacht,

[261]

dit Eichendorff. Si l'on ne *monte* pas la dynamique des images jusqu'à vivre le duel du magnétisme animal et du magnétisme minéral, on ne reçoit pas tous les bienfaits dynamiques de certaines pages de Hoffmann (cf. p. 108) : « C'est une antique croyance parmi nous que les puissants éléments, dont le mineur fait sa conquête, le détruisent, s'il

n'emploie tous ses efforts pour maintenir son empire sur eux, s'il s'abandonne à des pensées étrangères qui distraient les forces qu'il doit consacrer sans partage à ses travaux dans la terre et le feu. » Faut-il dire qu'un tel texte doit être pris dans son sens fort et direct et non pas dans le sens d'une énergie abstraite ? Le mineur doit .certainement boiser soigneusement les galeries, il doit barrer ou détourner les torrents souterrains, mais la véritable lutte est la lutte contre le minéral, doué de toutes ses puissances — réelles et imaginaires. Cette lutte implique des rêveries de la volonté, les rêveries d'une impérieuse puissance. Il faut dompter l'élément, dominer ses maléfices. Une fois de plus, nous voyons que le travailleur doit être le plus fort dans le règne même des images.

Nous venons de consacrer plusieurs pages au commentaire de la nouvelle de Hoffmann. Ce commentaire est nécessairement décousu ; pour qu'il soit complet, il faudrait le faire le livre en main. Nous n'avons voulu qu'attirer l'attention sur la possibilité d'en donner un commentaire *matérialiste*, en suivant dans leur attrait profond les *images matérielles*. C'est un point de vue que la critique littéraire gagnerait à considérer, car les rêveries matérielles enracinent l'homme-dans son univers. Dürler a consacré un livre intéressant (voir plus haut) à l'élude des mines de Falun à travers la littérature allemande. Parfois cependant le sens des intérêts pour la matière n'est [262] pas suivi d'assez près. On n'y détermine pas nettement ce qui distingue les images fondamentales, les images qui mènent le récit, d'une part, et, d'autre part, les images annexes, souvent fugitives, presque toujours contingentes, que les divers auteurs ajoutent au récit, troublant ainsi un peu *la nécessité des images matérielles*. Le rêve minéral est un rêve si profond, il suscite un si constant archétype, qu'un auteur capable de l'éveiller dans l'âme de son lecteur est sur de faire une œuvre attachante. Qu'on veuille bien lire deux fois le conte de Hoffmann, en méditant l'image matérielle qui le termine, on sentira à la deuxième lecture l'action de l'image minérale fondamentale. Notons d'ailleurs en passant que les images matérielles sont souvent des images de *deuxième lecture*. Seule la *deuxième lecture* peut donner à l'image-force ses véritables récurrences. Elle fait refluer l'intérêt. Elle constitue précisément tous les intérêts affectifs en *intérêt littéraire*. Il

n'y a *littérature* qu'en *deuxième lecture*. Or, par le temps qui court, les livres ne sont lus qu'une fois, pour leur vertu de surprise. Les images pittoresques doivent surprendre. Les images matérielles au contraire doivent nous renvoyer aux régions de la vie inconsciente où l'imagination et la volonté mêlent leurs profondes racines.

VIII

Parmi les puissances minéralisantes particulièrement valorisées par l'imagination, distinguons, d'une note rapide, la puissance du sel qui demanderait à lui seul une psychanalyse spéciale, car c'est une puissance insidieuse qui travaille aux confins de la terre et de l'eau. Le sel se dissout et se cristallise, il est un Janus matériel.

[263]

En suivant l'alchimie, on pourrait trouver bien des images de la puissance imaginaire du sel. Quand Paracelse a introduit le sel comme troisième principe à ajouter au mercure et au soufre (entendons à l'eau et au feu), ce fut comme le principe de la cohésion, comme le prii1cipe de la solidité. Le sel symbolise les liens qui constituent le *corps* [143], aussi bien le corps humain que le corps des pierres. Le sel est valorisé comme un principe de *concentration* active. Il appelle à lui, il tire à lui des sensations multiples. Le sel pourrait servir de thème matérialiste à ce conseil d'André Spire (*Poèmes d'ici et de là-bas*) :

> Et les mille mains de tes sens,
> Tends-les, deviens, fais-toi centre.

143 Cf. Herbert Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, p.77.

Le sel est un *centre* de la matière. « Fais-toi centre », voilà un impératif qui se lit géométriquement ou matériellement. Il obéit ou bien à la loi du cercle, ou bien à la loi du sel. C'est donc un test qui donne une bonne dialectique des caractères. Mais nous aurons peut-être une plus simple mesure de cette puissance si nous prenons des exemples où celle puissance est réduite pour ainsi dire à son caractère *central*. C'est le cas pour l'intuition matérialiste d'un Bernard Palissy.

Pour lui, le « sel n'est jamais oisif ». Il a pour fonction de déterminer et de maintenir la consistance des choses : « Le sel est la tenue et mastiq génératif et conservatif de toutes choses. » Il y a un sel qui entretient la terre « en son être ». L'être n'est pas posé dans une existence sans tension. Ce qui tend l'être vers son centre, c'est le sel. Le sel est [264] le principe de la concentration. On voit dans ces intuitions naïves les substances et leurs fonctions échanger leurs valeurs. Toute solution désire être concentrée. Le sel rappelle en quelque manière le solide à son existence condensée. Pour Jean Béguin, du sel « dépend la solidité de toutes choses [144] ».

Ceux qui feront, dit l'alchimiste, la difficile « anatomie du sel » verront qu'il est le « siège fondamental » de toute nature, « le point et le centre » de toutes vertus et propriétés, de tout principe e céleste et élémentaire ». On parlera du « sel central » de toutes choses. — C'est en quelque manière « un petit monde » du petit monde. Ainsi l'homme est un petit monde qui reproduit le monde en ses organes, mais en lui un sel vit et le spécifie encore. On rêve structure dans l'infiniment petit. Le sel est « le nœud des deux autres principes de corporification soufre et mercure et leur donne corps » (Fabre, *Abrégé des Secrets chymiques*, Paris, 1636, p. 34).

Pour l'abbé Pluche, « le sel est indestructible » (*Histoire du Ciel considéré selon les Idées des Poètes, des Philosophes et de Moïse*, 1708, t. II, p. 81). S'il y a des différences entre les cristaux c'est parce que le sel y est mêlé avec des huiles, des terres, des métaux. « La nature et la main de l'homme peuvent varier le sel, en changer les qualités, l'unir à de nouvelles matières et l'en séparer. Mais elles ne peuvent ni produire du sel, ni le faire périr. » Par le sel, la substance fait la preuve de son existence *centrale*, loin de tout gonflement, de tout

144 Jean Béguin, *Les Eléments de Chymie*, Lyon, 1665, p. 32.

renflement, de tout foisonnement. Rêver sel intimement c'est aller à la plus secrète demeure de sa propre substance.

Le *sel* est un principe de purification. Les aliments sont « excrémenteux », à peine la soixantième partie [265] en est bonne (dit Fabre), le reste doit être expulsé par la « faculté expultrice du mixte qui prend cet aliment ». Si l'on raille ce nouvel usage de l'aphorisme « l'opium fait dormir grâce à sa vertu dormitive », c'est qu'on ne vit pas d'imagination l'activité centrale du sel, qui expulse tout ce qui pourrait détendre « son nœud gordien ».

Qu'on veuille bien comparer les notions scientifiques évoluées de la concentration, de la cristallisation avec les images activistes ici en action, on comprendra le rôle cosmique attribué au sel par Bernard Palissy. Le sel est le doublet matérialiste de la contexture géométrique des choses.

Si les intempéries viennent à dissoudre ce sel intime, la pierre se détend, se délite. Elle tombe bientôt en poussière. Ainsi le vent du sud, dit Bernard Palissy, dissout le sel de certaines pierres qui sont pour cela dites « venteuses ».

Un autre auteur, Henry de Rochas, écrit [145] : si la terre était « destituée de tout son sel, elle deviendrait si légère que le moindre vent l'emporterait en poussière, comme des atomes ».

Le sel qui maintient les choses maintient aussi la vie. Dans certaines intuitions, il est germe de vie et, étant germe de vie, Il a une puissance génésique. Pour Blaise de Vigenère (*loc. cit.*, p. 265), « dans les bateaux chargés de sel s'engendrent plus de rats et de souris que dans les autres ».

Ces quelques notes montrent suffisamment ce que peut-être une imagination de la force contraignante du sel, une dynamique imaginaire du sel. Qu'on cherche un peu sous la phénoménologie gustative du sel, on trouvera ces images d'une ténacité intime. On verra alors que les rêveries matérialistes dépassent singulièrement les données de la sensation. Le sel [266] qui, après tout, est une donnée humaine assez insignifiante prend dans les rêveries matérialistes un rôle de grande importance. Les rêves ne sont pas à la mesure des choses.

---

145 Henry de Rochas, *La physique réformée*, 1648, p. 51.

IX

Parfois des intuitions philosophiques générales sont éclairées par des intuitions contraires. Du thème de la *vie des métaux*. on peut, en vue d'un effet de contraste, rapprocher les théories si extraordinaires d'un Lamarck. Pour le grand naturaliste, les formes les plus variées du monde minéral, l'argile comme la craie, l'amiante comme le schiste, sont des *résidus* de la vie végétale ou de la vie animale. Les marques d'organisation qu'on peut déceler dans la matière brute sont, pour Lamarck, les traces de la seule puissance d'organisation en action dans la nature : la vie. Après la mort de l'être vivant, les principes matériels accumulés par la vie, qui sont surtout *l'air* et *l'eau*, ont d'abord disparu. Le troisième principe matériel, le feu, s'est ensuite en partie dissipé ; toutefois une autre partie du feu vital peut se dissimuler et nous le retrouvons dans les pierres dures. Ces pierres dures, résidus condensés à l'extrême, sont donc des fossiles d'être vivant, des fossiles, non plus de la forme, mais de la matière même.

Ainsi la pierre, le cristal, le métal, voilà autant d'exemples de l'archaïsme de la matière organisée par la vie. Le lecteur qui aura la patience de lire, par exemple, les deux gros tomes des *Recherches sur les Causes des principaux Faits physiques* (An II) ira d'étonnement en étonnement. Il verra combien l'imagination vitaliste de Lamarck méconnaît tous les résultats de la chimie de son temps. Le principe régulateur de la chimie lamarckienne, c'est la tendance [267] qu'ont tous les composés de la nature à se *détruire* en partant de la matière vivante (t. II, p. 33). Une sorte de *systématique de la mort*, d'une mort intime, d'une mort de la matière, fait apparaître successivement les diverses matières minérales à partir des matières organisées par la vie. Lamarck résume toute cette évolution à rebours qui va des matières vivantes aux matières minérales dans un tableau (t. II, p. 360) auquel il tient beaucoup. Il le reproduit, plus développé, dans son livre de l'An

V où il réunit des *Mémoires présentant les bases d'une nouvelle théorie physique et chimique* (p. 349). Ce *tableau des corps bruts* part des « dépouilles des corps vivants. Le sang, la bile, la lymphe, l'urine, la graisse, la gélatine, la fibrine, les os, la corne donnent « le terreau animal des testacés » et « le terreau des cimetières ». D'un autre côté, les sels essentiels, le sucre, le mucilage, la gomme, l'huile, la résine, la fécule, le gluten, la partie ligneuse donnent « le terreau végétal des plaines » et « le terreau végétal des marais ». À partir de ces quatre *terreaux*, en quatre colonnes, Lamarck indique les minéraux fossiles.

Voici, à titre d'exemple, quelques-uns des minéraux fossiles du vivant, dans l'ordre de *destruction* de plus en plus accentuée. Venant des animaux, Lamarck indique, entre autres substances, la craie, le marbre, le gypse, le silex, l'agate, l'opale, le diamant. Venant des végétaux, l'argile, l'ardoise, la stéatite, la pierre de lard, le mica, le jaspe, les grenats, la tourmaline, le rubis, l'améthyste. Figurent aussi dans le tableau, à partir d'un certain stade de *destruction intime*, venant aussi bien de 1'animal que du végétal, d'abord les pyrites [146], ensuite les minerais des métaux, [268] enfin les métaux natifs eux-mêmes. Ainsi le plomb, le fer et l'or, dans la rêverie minérale du grand naturaliste, sont des chairs condensées, des sangs ou des sèves ultra-coagulés. Ces chairs fossiles gardent encore un peu du feu venant d'une vie immémoriale. C'est ce feu résiduel qui leur donne opacité et couleur. Vienne la mort totale et l'évolution régressive de la vie minérale donnera l'ultime matière, le dernier cadavre : le cristal de roche. Dans le cristal de roche, la terre « jouit entièrement de ses propriétés qui sont la solidité, la fixité, l'infusibilité et le défaut complet d'odeur, de saveur, d'opacité et de couleur » (*Recherches*... t. II, p. 369).

Les exemples les plus familiers prétendent donner des preuves de ce destin de destruction matérielle. (*Recherches*, t. Il, p. 357.) « Il suffit d'examiner, dit Lamarck, la substance de la plupart des cailloux pour avoir des occasions fréquentes de s'assurer du passage de l'état

146 Qui pense trop à la vie risque de penser l'inanimé dans une mauvaise perspective. Avant Lamarck, Buffon avait écrit : « Le pyrite est un minéral de forme régulière qui n'a pu exister avant la naissance des animaux et des végétaux ; c'est un produit de leur détritus. »

calcaire d'une substance à l'état de silex. L'extérieur de presque tous les cailloux est encore entièrement calcaire, et l'intérieur tout à fait silex ou vitreux pur... » Ainsi il ne s'agit plus d'une usure superficielle des pierres. La mort est à l'intérieur. Plus l'être est condensé, plus il est loin de la vie. Tout ce qui se condense, tout ce qui se dessèche et tout ce qui se ride, voilà les signes de la mort matérielle. Le plus lourd est le plus mort, le plus tassé, le plus enfoui. La terre entière, pour Lamarck, est ainsi une sorte de cimetière cosmique, de cimetière universel où tout est cadavre. C'est en s'appuyant sur cette systématique du cadavre des matières que Lamarck traite comme des vésanies toutes les théories alchimiques qui ont cru à la vie minérale, [269] à la maturation lente et régulière des métaux [147].

Peut-être que l'examen d'une imagerie aussi circonstanciée que la « géologie » de Lamarck, imagerie qui s'offre, dans tous ses détails, à une psychanalyse de l'instinct de mort, pourrait servir à juger des images plus discrètes. Une « géologie » de Maurice Barrès, sans doute plus fragmentaire, dessinerait cependant un axe spécial des rêveries de la terre. On lit, par exemple, dans *Le Jardin de Bérénice*, XII : « Les modifications géologiques sont analogues aux activités d'un être. » Barrès ne se rend pas compte que l'état de l'être fossile est un *état de déficit.* On ne peut le rêver comme une *activité*, puisqu'il est l'échec d'une *activité*, puisqu'il suit le destin lamarckien du cadavre. Seul le détour des rêveries qui font la terre vivante peut donner une activité aux profondeurs. Alors il faut méditer non plus sur des *sédiments*, mais sur des êtres surgissants, sur le minéral vivant, sur le minéral aux racines actives qui vont chercher au centre de la terre le secret de la vie verticale. Si l'on suit ces images on comprend qu'on ne saisit pas l'inconscient comme une réduction du conscient, mais que, si bas qu'on descende, il faut suivre l'inconscient dans sa force surgissante, dans la force qui cherche l'expression, bref, dans sa production. *Toute image est positive.* Toute image se développe positivement en augmentant d'éclat, en augmentant de poids, en augmentant de force. C'est pourquoi les thèmes de Lamarck, même dans l'ordre des rêveries cosmologiques, ne peuvent guère trouver d'échos. Faut-il souli-

147 *Recherches*, t. II, p. 378.

gner cette page qu'on lit dans *Mes Cahiers* [148] où Barrès dit qu'il voudrait être le poète des volcans. [270] Là encore la géologie barrésienne n'est pas positive. On y lit moins le conseil du feu surgissant que le modèle d'une terre sèche et âpre, d'une terre qui décline dans le sens lamarckien. Du volcan tel qu'il le rêve, Barrès ne valorise, comme il le dit explicitement, que l'aridité.

« *Idée d'un livre sur les volcans*. Si le chef de toute poésie me donnait à choisir mon domaine littéraire dans tout l'univers, je ne voudrais déposséder aucun des maîtres qui règnent sur l'océan, dans les plaines, auprès des lacs et parmi les bois. Je leur abandonne ces beautés. De toutes les formes de la Nature, la plus puissante, la plus émouvante, celle que je voudrais étudier et traduire, c'est le mystérieux, le brûlant, le stérile volcan. De cette fureur, de cette splendeur, de ce secret, de *cette aridité*, j'aimerais être le poète. Quel livre sous-humain, quel hymne antérieur je rapporterai, je le sens, de mes voyages aux volcans ! »

Le volcan de Barrès est un volcan éteint.

X

Si nous écrivions un livre sur l'histoire des *connaissances* des métaux, nous devrions ici donner de nombreuses indications sur les rapports de l'astrologie et de l'alchimie, en particulier sur les correspondances prestigieuses entre les métaux et les astres. Nous ne voulons considérer ici ces correspondances que sous l'angle de la valorisation. On comprend mieux cette valorisation si l'on considère qu'elle intéresse la vie humaine. Pour Paracelse les sept métaux servent de liaison entre le Cosmos et le Microcosme, entre l'Univers et l'homme. Voici

148 Tome III (1902-1904), p. 133.

cette [271] triple harmonie telle que l'indique Hélène Metzger, dans son livre sur les *Concepts scientifiques* [149] :

Soleil	or	cœur
Lune	argent	cerveau
Saturne	plomb	rate
Mars	fer	fiel
Vénus	cuivre	reins
Mercure	vif-argent	poumons
Jupiter	étain	foie

Les membres ne figurent pas dans ce tableau. Ils sont tenus pour des parties purement *animales*. Ils ne participent pas à des rêves d'intimité et à des rêves de substance. On voit l'utilité tout externe des membres, on en comprend les *accidents* mécaniques. Strictement parlant, les maladies des membres sont des accidents mécaniques. Elles troublent le mécanisme par lequel l'homme agit sur l'univers mécanique. Toutes ces maladies accidentelles sont sous le jugement (le la pensée claire. La médecine des membres est donc, sous ses formes préscientifiques, une médecine *extravertie*. Au contraire, la médecine des organes internes a été longtemps sous le signe de l'*introversion.* On ne s'en rend pas bien compte à notre époque où l'on désigne comme un fantasme toute entreprise d'autoscopie par laquelle les malades « se font des idées » sur l'état de leurs organes. Dans les siècles préscientifiques c'est toute la médecine qui était introvertie. La médecine invoquait l'univers comme responsable d'une rate ou d'un foie. Tout corps malade était *le centre* d'un [272] univers désaccordé. On ne doit donc pas s'étonner que l'histoire de la médecine contienne de si grands songes.

---

149 Il est à noter que dans son livre sur les doctrines chimiques Hélène Metzger donne les correspondances Mercure-foie et Jupiter-poumons. Les auteurs les plus attentifs se limitent souvent à l'idée générale de correspondances sans suivre les *rêves concrets*, rêves parfois difficiles à retrouver.

Si l'on voulait encadrer tous ces songes, il faudrait retrouver et unir les thèmes de l'astrologie et de la géomancie. On pourrait d'ailleurs y joindre bien d'autres procédés de divination. Par exemple, de la Chambre, dans son *Discours sur les Principes de la Chiromancie* (1653), met en rapport les différents organes du corps humain avec les doigts de la main. Comme les organes sont eux-mêmes en rapport avec les planètes, les doigts de la main ont un rapport avec le ciel, — la chiromancie est ainsi liée avec l'astrologie. L'annulaire, par exemple, a rapport avec le cœur, il a donc un rapport avec le soleil. L'annulaire est aussi le *doigt médical*, celui qui est le plus convenable pour mêler les mixtures et donner les remèdes bien tempérés. On le voit, la porte est ouverte pour un multidéterminisme extraordinaire. Le multidéterminisme n'est rien autre chose que cette surdétermination qui est en psychanalyse un des meilleurs symptômes de l'introversion. Pour en suivre le développement, il faudrait non seulement envisager le symbolisme des formes, mais accéder à un symbolisme d'idées abstraites. Ce n'est pas, présentement, notre sujet. Les rêveries de la matière dont nous nous occupons dans cet ouvrage restent toujours particulières. C'est parce qu'elles sont *particulières* qu'elles ont leur tonalité *matérielle*. Elles veulent des preuves concrètes aussi bien du côté de l'expérience que du côté de l'inconscient. Les transformations — sinon les transmutations — que la matière reçoit facilement sont des confirmations des grandes analogies oniriques. Quand on rêve sur les choses, il est facile de les apparenter. Au XVIII[e] siècle un auteur traduit par Diderot écrit encore : « Un vrai médecin doit être [273] en état de prononcer sur le corps de l'homme : voilà un saphir, voilà du mercure, voilà un cyprès, voilà des fleurs de violette jaune » (James, *Dictionnaire de Médecine. Discours historique*, p. CXIII).

Peut-être qu'un exemple pris dans un siècle qui abandonne l'alchimie pour la chimie exacte pourra faire comprendre, en une véritable parodie, la facilité d'un *symbolisme matériel*, d'une correspondance matérielle : le rationaliste Chaptal explique à sa manière, en quelques mots, les symbolismes les plus obscurs (t. II, p. 347) : « Les alchimistes désignent le cuivre sous le nom de Vénus, par rapport à la facilité avec laquelle il s'unit et s'allie aux autres métaux. » Ce cuivre prostitué est bien vite jugé, même du point de vue chimique. Mais l'exemple montre assez clairement le fonds inconscient qui subsiste

dans les esprits les plus clairs. Chaptal, sous un pauvre prétexte objectif, retrouve certaines images des noces alchimiques.

Mais nous allons aborder plus franchement les temps de l'incrédulité à l'égard des matières a1chimiques. Nous verrons comment subsiste un courant de rêveries métalliques. Dans l'exemple qui suit, on pourra voir dans le détail l'interférence des anciennes images et des pensées caractéristiques de notre époque.

XI

Dans son livre, *Entretien dans un Jardin*, E. W. Eschmann (trad. 1943, p. 26) écrit : « La roche, elle aussi, voudrait exister. Si nous connaissions ses instincts et les moyens propres à l'exciter et à la féconder, nous pourrions peut-être faire l'élevage de différentes espèces de marbre, comme nous faisons l'élevage des dahlias ou des chats siamois. Il est [274] certain que l'écrivain ne parle pas avec cette foi profonde qui animait les alchimistes il y a quelques siècles. Et cependant on se tromperait si l'on voyait là uniquement paradoxe ou ironie. Où la raison est récalcitrante, l'imagination s'engage. Toujours les images ont une atmosphère de sincérité. Nous en aurons une confirmation dès la fin de ce paragraphe. Mais le débat ne sera net que si nous classons d'abord les nuances. Voici les distinctions qui peuvent être faites. On peut distinguer quatre états de la croyance :

1. un psychisme qui croit sans discussion à la croissance des minéraux ;
2. un psychisme qui y croit peut-être, mais qui déjà plaisante sa propre croyance. Le ton de bonhomie d'un du Bartas permettrait peut-être de fixer cette nuance. On ne saurait d'ailleurs trop l'étudier si l'on veut engager une psychanalyse culturelle. Le sur-moi de culture refoule des rêveries qui mènent cependant

l'imagination dès que le rêveur est sûr de sa solitude, dès qu'il rêve vraiment pour soi-même ;

3. une affirmation métaphysique sur la *volonté* de la pierre et du minerai comme on en trouve dans la philosophie de Schopenhauer, avec une sorte de gêne qui interdit au philosophe de multiplier et surtout de préciser ses exemples. On affirme alors dogmatiquement des rêveries en les donnant comme des pensées. Le moi prétend à l'égalité avec les personnages du *surmoi* ;
4. enfin on peut mettre à part la certitude tranquille du savant moderne qui a désormais *la conduite de l'inanim*é et qui retranche facilement de sa culture toutes les vésanies de l'histoire.

Nous allons maintenant essayer de placer le document Eschmann à son rang psychologique. Il nous [275] invite à refluer vers l'imaginaire malgré les assurances de la conduite de l'inanimé et à préciser les images malgré les habitudes de la philosophie. Autrement dit, les interdits de la science et les prudences de la philosophie n'empêchent pas le jeu des valeurs imaginaires. Ils ne font que rendre ce jeu plus subtil, plus délicat et, quand on veut bien s'y soumettre avec Eschmann, plus stimulant. Cette pointe cristalline, le poète me la rend si fragile que je sens, comme un Salavin, la tentation de la casser. Mais ne repousserait-elle pas ? Dans son être, la pierre n 'apporte-t-elle pas la preuve matérielle manifeste d'une volonté d'être pointue, mieux encore, d'une volonté de piquer ? Il suffirait de trouver l'ennemi qu'elle craint pour comprendre son offensivité. Les images de l'animal lui vont si bien ! « Le spath calcaire de l'Andreasberg ; comme cela se hérisse tout écumant de bulles, frémissant encore du souille de l'énergie qui veut arracher à sa matière de nouvelles cellules pour les transformer. » Dans une autre pierre transparente l'imagination voit des blancheurs au travail. Ces traînées blanches, n'est-ce point là un chyle laiteux que la matière transparente assimile ? « Et devant un bloc de calcédoine d'Islande, on plonge directement le regard dans les entrailles d'un animal en train de mâcher lentement » (p. 27). Ainsi la vie minérale multiplie ses images en dépit des idées raisonnables ; les formes les plus stables se mettent à se déformer dès qu'on leur attache l'imagination du vivant. Mais — étran-

ge privilège trop peu remarqué — c'est l'imagination *littéraire* qui a le plus grand pouvoir de variation. Dans le règne de l'imagination littéraire, il suffit qu'une variation soit nouvelle sur le plus ancien des thèmes pour qu'elle retrouve l'action des rêves fondamentaux. On ne croyait plus que la calcédoine d'Islande *vivait* et cependant l'écrivain vient de nous [276] la montrer en train de *digérer*. Cette image si fausse formellement, si nettement refusée par un esprit clair, est *oniriquement vraie*. C'est cet onirisme psychologiquement vrai qui rend lisible la page d'Eschmann. Le lecteur qui ne veut pas vivre lentement les images littéraires, sur le rythme de lenteur où est sensible la digestion de la calcédoine, peut naturellement fermer le livre. Dans les grands livres littéraires, les histoires sont faites pour mettre en place les images. La lecture est du temps perdu si le lecteur n'aime pas séjourner devant les images.

XII

On peut donner des exemples où la rêverie métallique suscite une histoire. On tient dans la main un métal et l'on devient en rêve le prospecteur de la mine. Le métal, substance un peu rare, appelle aux aventures. N'est-il pas frappant de voir un Pierre Loti rester sous le charme d'un souvenir d'enfance aussi spécial qu'une *rêverie d'étain* ? On peut lire dans *Le Roman d'un Enfant* (pp. 276-277) : « Désœuvré, contrarié de cette pluie, j'imaginai pour me distraire de faire fondre une assiette d'étain et de la précipiter, toute liquide et brûlante, dans un seau d'eau.

« Il en résulta une sorte de bloc tourmenté, qui était d'une belle couleur d'argent clair et qui avait un certain aspect de minerai. Je regardai cela longuement, très songeur. » Malheureusement, Loti ne nous donne pas ses songes matériels. Mais les pages qui suivent sont cependant intéressantes, car le minéral contemplé détermine une *conduite d'explorateur*. « Le .lendemain donc, à mi-montagne, comme [277] nous arrivions dans un chemin, délicieusement choisi du

reste, solitaire, mystérieux, dominé par des bois et très encaissé entre de hautes parois moussues, j'arrêtai ma bande, avec un flair de chef Peau-Rouge : ça devait être là ; j'avais reconnu la présence des gisements précieux, — et, en effet, en fouillant à la place indiquée, nous trouvâmes les premières pépites (l'assiette fondue, que, la veille, j'étais venu enfouir).

« Ces mines nous occupèrent sans trêve pendant toute la fin de la saison. Eux (ses camarades), absolument convaincus, émerveillés, et moi, qui pourtant fondais tous les matins des couverts et des assiettes de cuisine pour alimenter nos filons d'argent, moi-même arrivant presque à m'illusionner aussi... »

Naturellement, on peut étudier ce document psychologique à plusieurs points de vue. La surcharge sociale qui désigne un précoce besoin de domination, un goût de commander militairement à une bande, finit par masquer un rêve matériel plus profond. Et puis il est bien apparent que les intérêts sont ici les intérêts mi-naïfs, mi-intellectuels de la « leçon de choses ». Ces « leçons de choses » sont bien souvent mal faites, le maître en est comme détaché, on n'enseigne guère *la matière* dans nos écoles. Mais, si démuni et inerte que soit cet enseignement, il laisse des traces inoubliable. Voir fondre l'étain ou le plomb ouvre des perspectives matérialistes profondes. Que chacun s'interroge qui a aimé les ateliers et les carrières ! L'encyclopédie des rêves matérialistes nous livrerait des détails psychologiques insoupçonnés. Mais nous nous habituons à désigner les objets par leurs formes et leurs couleurs sans nous confier les uns aux autres les impressions que nous recevons de la matière des objets. Il suffit cependant qu'un écrivain nous dise ses rêveries [278] de participation à une matière pour que nous prenions un intérêt inattendu aux choses les plus banales. Qu'on lise, par exemple, l'admirable article de Michel Leiris intitulé précisément *Leçons de Choses* (*Messages*, II, 1944). On y trouvera des notations très curieuses sur les noms de matières minérales et métalliques.

Voyons, par exemple, comment le rêveur vit *l'alliage* métallique. « Ce ne sont ni le bronze, ni l'airain (tous deux d'une trop antique rigidité), ni le mélange baptisé du curieux nom de « maillechort » (où

pointe un petit goût métallique [150], dû peut-être à la présence du chuintement succédant immédiatement à la mouillure, ce qui oblige la langue à une certaine contorsion ?), ce n'est pas non plus le vermeil (né du mariage rigoureusement logique de l'or et de l'argent, métaux nobles entre tous, et qui occupe entre ces deux derniers une position hiérarchique intermédiaire : « médaille de vermeil » venant au-dessous de médaille d'or, mais au-dessus de « médaille d'argent »)... ce n'est aucun de ces noms, dont le dernier, pourtant, était bien reconnu comme celui d'un mélange, qui me fit accéder à ce qu'il y a de troublant dans l'idée d'un alliage, union intime de deux ou de plusieurs solides, qui ont dû préalablement être mis en fusion, de manière à ce qu'ils puissent se totalement compénétrer, s'irradier l'un dans l'autre jusqu'à ne faire plus qu'un ainsi qu'il semblerait que, seuls, en soient capables des liquides tels que l'eau et le vin ou que le lait et le café. Ce qui
m'a permis d'accepter une pareille idée — de prime abord assez ahurissante — je suis tenté d'admettre [279] que c'est le mot « laiton » justement parce qu'en lui il y a, enrobée dans un vocable à la fois léger et pesant, celte image d'un « lait » (presque laitance ?) qui serait de nature métallique et non de provenance animale. »

Nous citons intégralement cette longue page parce qu'elle peut être donnée comme un type de complexité psychologique. De longs commentaires seraient nécessaires pour « l'analyser ». Elle est précisément située aux confins du nom et de la chose, de la rêverie et de la pensée, de l'impression et de l'enseignement. La notion claire de valeur sociale (médaille) confine à la rêverie de valeur alchimique (métaux nobles). La notion d'alliage prend les sous-entendus de la notion d'alliance. Un bon alliage doit éviter les mésalliances. Michel Leiris sentirait sans doute la douceur de cette notation prise dans *Le Psautier d'Hermophile* : « On ne lave le Laton que pour le rendre propre à embrasser la Latone. »

On appréciera peut-être mieux la somme de rêveries qui est nécessaire pour vivre cette notion de *compénétration* de deux substances

---

150 On aimera davantage encore cette étymologie sensualiste si l'on se souvient que le nom du maillechort a été donné par le mélange des noms des deux ouvriers qui ont inventé cet *alliage* (Maillot et Charlier).

solides si l'on voit un esprit qui ne peut la réaliser. Tel semble être le cas de Raspail. Raspail, rêvant et manipulant dans un laboratoire de fortune, prétend que le titane découvert par Henri Rose n'est pas un corps simple, mais « un alliage pour recouvrance » formé par des « étamages alternatifs qui se protègent les uns les autres contre leurs dissolvants respectifs ». Pour lui, « l'iridium, l'osmium, le rhodium, le palladium ne sont que tout autant d'alliages par recouvrance à base de platine ». Ainsi Raspail *pense* verni et étamage. Il est plus géomètre que fondeur. Il se défend par des images superficielles du rêve d'intimité. Notons d'ailleurs que les « alliages par recouvrance » sont, dans l'intuition de Raspail, des conches d'autodéfense, [280] des carapaces sécrétées par un métal *contre* les dissolvants [151].

On aura d'autres impressions matérialistes profondes à propos des expériences les plus banales si l'on veut bien noter, par exemple, avec quelle sincérité dans le détail Michel Leiris taille son crayon. Une longue page est là, disant tout, aimant tout, s'intéressant à tout. Il ajuste le couteau d'abord à la dureté du bois, puis à la dureté crissante de la mine. Rien n'y manque, ni les bruits, ni les odeurs. Voici donc un essai de phénoménologie de la matière : « Plus que toute expérience préparée de longue main que réussit ou manque un professeur de physique, ces actes d'une élémentaire simplicité nous font entrer en contact avec la matière minérale, ici comprise entière dans les limites ridiculement réduites de ce corps luisant, proche des pierres précieuses par son exactitude et sa délicatesse, plus proche encore du charbon par son opacité et sa coloration. »

Et la participation à l'intimité des substances est si profonde que Michel Leiris retrouve comme d'instinct les images de la vie minérale : « Au centre de l'enveloppe de bois, elle-même environnée d'effluves au parfum tonique, est enfoui le filon houiller de la mine, la mince lige rigide à section ronde ou polygonale qui l'enserre semble être, autant que la gaine protectrice, le milieu nourricier. Ainsi, dans les vraies mines de houille qu'on exploite aux profondeurs de la terre, l'humus végétal et les sédiments géologiques s'entassent au-dessus de

---

151 A. von Humboldt développe de même une chimie de l'enveloppement : « L'oxygène modifie les couleurs simplement parce qu'il change les surfaces des corps » (*Expériences sur le galtvanisme*, trad., p. 498).

la matière convoitée, comme des amas de vivres qui lui [281] permettraient de se repaître clandestinement et de toujours se reformer. »

Mais toutes ces pages sont à lire. Elles nous donnent accès à un intérêt salutaire pour les choses, pour les substances. Elles nous aident à nous remettre dans la nature, dans les matières de 1a nature, à l'occasion d'un acte devenu banal du fait de notre inattention. Il semble que Leiris nous redonne *notre premier crayon*. Quelle surprise aussi de sentir avec Leiris qu'il y a une sorte de *crayon cosmique* qui nous oblige à penser à la mine des profondeurs de la terre en aiguisant la mine de notre crayon. Les formalistes diront qu'il n'y a là qu'un *jeu de mots*. Une lecture sympathique des pages de Michel Leiris nous prouvera qu'il y a là, au contraire, un *jeu de choses*, un *jeu de matières*. Sur des expériences d'une pauvreté formelle évidente, naissent des rêveries qui nous attachent aux substances, qui nous rendent sensibles aux *valeurs* des substances. Je me sens soudain d'accord avec l'auteur pour aimer ou mépriser des substances. J'ai reconnu une de mes haines implicites quand j'ai vu noter par Leiris « cette répugnante invention qu'on appelle crayon-encre ». On a ici un rare exemple d'une *haine minérale pure*, bien indépendante du secteur des répugnances exploré par la psychanalyse.

Ainsi des sentiments, des intérêts, des connaissances, des rêveries, toute une vie foisonnante viennent occuper la plus pauvre des minutes dès que nous acceptons les images matérielles, les images dynamiques. Un véritable *impressionisme de la matière* dit notre premier contact avec le monde résistant. Nous y retrouvons la jeunesse de nos actes.

[282]

XIII

Nous allons grouper quelques remarques sur un roman de géologie imaginaire écrit par un écrivain sans doute trop positif, mais auquel s'imposent quand même des images minérales naturelles. D'ailleurs,

dans des études sur l'imagination, les tentations malheureuses gardent un intérêt psychologique. Feuilletons donc le roman *Laura* où George Sand a accumulé les *rêves minéraux*. Nous essaierons, suivant notre méthode habituelle, de commenter les images matérielles de George Sand en les rapprochant d'images semblables empruntées à d'autres écrivains.

Dès les premières pages, le lecteur de *Laura* pourra apprendre comment tout un univers minéral se lit dans le microcosme d'un cristal. Sans doute il manque à George Sand un véritable sens du rêve et l'on voudrait qu'en travaillant dans une pénombre onirique plus condensée, l'auteur fît saisir les univers minéraux en formation. Du moins, à leur terme, les rêves sont nombreux et prolixes. Par exemple, Laura, examinant à la loupe une « géode » brisée, y voit « des grottes mystérieuses toutes revêtues de stalactites d'un éclat extraordinaire... j'y vis des particularités de forme et de couleur qui, agrandies par l'imagination, composaient des sites alpestres, de profonds ravins, des montagnes grandioses, des glaciers, tout ce qui constitue un tableau imposant et sublime de la nature ».

Un personnage de Sacher Masoch, un talmudiste, brisant une pierre, nous donne le même agrandissement imaginaire des images : « Quel fut son étonnement, quand elle se rompit, de voir une petite cavité ressemblant à une grotte magique en miniature, sur les côtés et dans l'intérieur de laquelle [283] apparaissaient des colonnettes étincelantes et diaphanes comme des pierres précieuses ! Chacune d'elles avait six côtés. Un nouveau secret se présentait à lui et ce fut en vain qu'il s'efforça de le pénétrer... [152] » Ces quelques lignes sont un bon exemple d'un *problème de l'imagination* : par quel secret, par quel mystère la géode au creux d'une pierre peut-elle ressembler à la caverne au creux du mont ?

L'homographie qui unit le cristal pourvu des formes fines et dures et la montagne âprement dessinée sur le ciel bleu obéit au même principe fondamental de la rêverie. « Tout le monde a remarqué cela », dit George Sand. Elle est cependant la seule à l'écrire. « Cent fois j'ai comparé dans ma pensée le caillou que je ramassais sous mes pieds à

---

152 Sacher Masoch, *Le Cabinet noir de Lemberg, L'Ilau*, trad. 1888, p. 168.

la montagne qui se dressait au-dessus de ma tête, et j'ai trouvé que l'échantillon était une sorte de résumé de la masse. »

Bien des lecteurs sans doute resteront insensibles à ces « comparaisons » démesurées. Ils manquent d'une passion pour les pierres, ils trouvent de tels récits spécifiquement *froids*. Cependant, en cherchant un peu, on reconnaît que la psyché lithognomique n'est pas exceptionnelle. On la reconnaît, par exemple, chez un Ruskin qui écrit : « Le Snowden, dont l'ascension demeure pour moi à jamais mémorable ; c'est là que, pour la première fois de ma vie, j'ai moi-même trouvé un vrai « minerai », un morceau de pyrite de cuivre [153]. » Voilà donc *un souvenir de minerai* qui fixe un intérêt au monde.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs de la « froideur » des paysages projetés en partant de la contemplation d'une pierre ou d'un minerai ramassé au bord du [284] chemin, un philosophe qui se donne pour tâche de décrire et de classer tous les types de rêveries matérielles ne doit pas laisser de côté des pages aussi singulières que celles de Ruskin, de Sacher Masoch et de George Sand. C'est en participant à la rêverie pétrifiante, en désanimant un peu les paysages et les objets qu'on se rend compte que *le jeu amplifiant* qui va du caillou à la montagne n'est pas un simple changement d'échelle, une simple augmentation géométrique des formes. Il y a, en plus, une sorte de communication des substances. Ce jeu amplifiant minéralisé prépare des métaphores qui ne s'expliqueraient pas bien par de simples considérations formelles. Ainsi suffirait-il de quelques reflets de l'aurore sur les pics de la montagne pour qu'on dise, comme on le fait souvent, que ces pics sont *cristallisés* ? Cette *dureté* d'une chose si lointaine, cette hostilité contre le ciel bleu, cet horizon déchiqueté, ces monstres coupants, comment les sentirait-on si l'on n'avait pas longuement rêvé avec une pierre brillante et dure dans la main ?

Précisément un philosophe qui est aussi un ciseleur et un alpiniste nous propose cette notion d'une *dureté lointaine* : « Une fois l'attention éveillée, ce n'est plus seulement de tout près que l'on saura déterminer l'espèce d'une roche, mais c'est de très loin, par l'aspect de sa silhouette sur le ciel, par la famille de ses formes, qu'un massif nous dira s'il est éruptif, métamorphique, calcaire, ou autre.

---

153 Ruskin, *Souvenirs de Jeunesse*, trad., p. 103. Cf. pp. 79, 101.

« Et ainsi, les roches revêtent, selon leur dureté, une physionomie bien tranchée, c'est-à-dire, sous des apparences infiniment diverses, la répétition d'accents spéciaux, tant dans les traits du contour, — j'allais dire dans le dessin, — que dans les accidents de la surface, — j'allais dire dans le décor [154]. »

[285]

De cette précision sur la dureté lointaine, rapprochons une brillante image de la comtesse de Noailles [155]. Elle contemple « les Alpes, d'un bleu pur de porcelaine, légères, fragiles, sonores, semblait-il, qui tinteraient si on les touchait. » Et le poète John Antoine Nau voit aussi [156]

> Les pics d'albe perle ou d'onyx,
> Jaillir, crevant le ciel et menaçant le monde.

A méditer un peu cette curieuse image *de la dureté lointaine*, on y verra l'action d'une trans-sensibilité, d'une transcendance d'un sensible qui retrouve un autre sensible.

On n'arrivera à joindre des images d'origines aussi diverses que si on en détermine le noyau onirique, en en découvrant le caractère terrestre. La lecture de *Henri d'Ofterdingen* aidera à cette condensation des rêveries. En suivant Novalis dans son monde souterrain, on comprendra que le même rêve fait la pierre et la montagne. Devant ces grottes parées de diamants, de cristaux rutilants, dans ces asiles baignés d'une lumière rendue terrestre par sa condensation, répétée en mille reflets, travaillée d'ombres légères et de transparences azurées, nous pouvons croire à des spectacles d'un autre monde. Mais nous ne devons pas oublier que ces spectacles sont évoqués dans la maison du mineur et que nous découvrons ces splendeurs en tenant un cristal dans la main. Rien ne nous empêche de suivre le récit sur le *modèle réduit*, comme sur une carte de la matière. Aucune exploration souter-

---

154 Monod-Herzen, article du *Mois*, 10 mai 1911, p. 580.

155 *La Domination*, p. 113.

156 John-Antoine Nau, *Hiers bleus*, p. 80.

raine n'est nécessaire pour que le rêveur animé par la psyché *lithognomique* voie dans le creux de la pierre un monde cristallisé, une terre [286] creusée pour qu'y vivent les gemmes. Nous avons tous eu entre les mains, comme George Sand avec la pierre de la route, le palais des fées. Mais on nous a bien vite sevrés de la fonction fabulatrice. On a ridiculisé tous *les augmentatifs de l'imagination*. Privée de son sens de la grandeur, la métaphore a perdu sa vie et sa témérité. Revenons donc à l'aspect un peu formel du grandissement et voyons comment sur ce thème appauvri l'imagination matérielle continue quand même à travailler.

George Sand, avec une insistance rapidement lassante, développe donc, dans tout le cours de son récit, la comparaison du cristal et de la montagne (p. 28) : « Le vallon de l'améthyste n'est... qu'un des mille aspects de cette nature inépuisable en richesses... » Bien entendu, ce vallon se lit à l'intérieur de la pierre contemplée et le texte continue : « Voici plus loin les vallées où la sardoine couleur d'ambre s'arrondit en collines puissantes, tandis qu'une chaîne d'hyacinthes d'un rouge sombre et luisant complète l'illusion d'un incommensurable embrasement. Le lac... c'est une région de calcédoines aux tons indécis... »

Mais la vision grandissante va plus loin, elle dépasse toute borne. L'homologie imaginaire de la géode et de la terre s'exprime en une réciproque : la terre entière est une immense géode, un caillou creux (p. 60). « Notre petit globe (est) une grosse géode dont notre écorce terrestre est la gangue et dont l'intérieur est tapissé de cristallisations admirables... » Nous comprendrons mieux cette admiration pour ce qu'on ne voit pas quand nous aurons réfléchi, dans un chapitre ultérieur, sur les valeurs d'intimité. Puisque le globe terrestre est enfermé dans une écorce, il tient cachées des richesses, des splendeurs. « C'est ce monde que nous appelons souterrain qui est le véritable monde [287] de la splendeur ; or, il existe certainement une vaste partie de la surface encore inconnue à l'homme, où quelque déchirure... lui permettrait de descendre jusqu'à la région des gemmes et de contempler, à ciel ouvert, les merveilles... vues en rêve... J'ai la conviction que celle déchirure ou plutôt cette crevasse volcanique... existe aux pôles, qu'elle est régulière et offre la forme d'un cratère de quelques centaines de lieues de diamètre et de quelques dizaines de lieues de profondeur, enfin que l'éclat des amas de gemmes apparentes au fond de ce bassin est l'unique cause des aurores boréales ... »

Cette inattendue théorie *géologique* des aurores boréales peut nous servir à mesurer à la fois la folie scientifique du rêve et l'audace de ses synthèses. En effet, cette « explication » de l'aurore boréale peut être taxée de « mauvais goût » par un esprit scientifique, car l'esprit scientifique, lui aussi, a ses « jugements de goût ». Mais la cosmicité de l'imagination est moins sévère. Elle accepte cet agrandissement d'image, car cet agrandissement a, pour le moins, une valeur de nouveauté. Le ciel est ici le reflet de la terre ; l'aurore boréale est une projection lumineuse des splendeurs cristallines du centre de la terre. Cette fois, ce n'est plus simplement la montagne qui est cristallisée, c'est toute la lumière du ciel. *Tout le ciel devient minerai*. Le ciel est « de gypse rose », il est frangé « d'améthystes ». Cette immense lumière pétrifiée enferme la terre et le ciel dans une même unité. Et c'est la lumière minérale de la terre qui colore le ciel. La contemplation *terrestre* d'un minerai caché sous la croûte terreuse d'une géode a mis son signe sur tout l'univers.

Et maintenant c'est tout le passé du globe terrestre que la rêverie minérale va lire dans le caillou brillant. « Le cristal, vois-tu... n'est pas ce que pense le vulgaire ; c'est un miroir mystérieux qui... a reçu [288] l'empreinte et reflété l'image d'un grand spectacle. En contemplant le témoin minéral, on rêve le drame cosmique de la genèse du monde solide. À la cosmologie des éléments s'ajoute la cosmologie minérale, la cosmogonie du monde stable. C'est la cosmogonie telle que pourrait la rêver un maitre verrier : « Ce spectacle, continue l'écrivain, fut celui de la vitrification de la terre. » Pour George Sand comme pour Buffon, le centre de la terre est un immense creuset de verrier. Le rêveur de *Laura*, vivant une vitrification colossale, affirme que dans le sein de la terre « la moindre pierrerie dépasse la dimension des pyramides de l'Egypte, la tourmaline en gros cristaux (atteint) le volume de nos plus grosses tours ».

La croûte terrestre n'est que crasse et scories. La beauté est à l'intérieur.

[289]

La terre et les rêveries de la volonté

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE X

LES CRISTAUX.
LA RÊVERIE CRISTALLINE

« ... Ils se hélèrent de gemme en gemme. Et subitement
la montagne perdit ses bagues d'émeraude. »

(Makhali-Phal, *Nârâyana*, p. 212.)

I

Retour à la table des matières

Les images ne se laissent pas classer comme les concepts. Même lorsqu'elles sont très nettes, elles ne se divisent pas en genres qui s'excluent. Après avoir étudié, par exemple, les pierres et les minerais, on n'a pas tout dit sur les cristaux ; après avoir rêvé de nombreuses pétrifications, on n'a pas vraiment suivi les rêveries cristallines. Du moins, tout est à redire avec une nouvelle tonalité. Nous élevons donc consacrer un nouveau chapitre à l'imagination du cristal.

Comme nous l'indiquions dans notre livre *L'Air et les Songes*, il ne va pas de soi que la contemplation des belles formes cristallines trouvées dans la terre ou minéralisées par de longues manipulations alchimiques soit une contemplation nécessairement *terrestre*, désignant

par son choix une imagination *terrestre*. Au contraire, à propos des cristaux et des [290] gemmes qui sont les solides les plus naturels, les mieux définis, les solides qui ont une dureté en quelque manière *visible*, on peut faire la preuve de l'étonnant foisonnement des images les plus variées. Tous les types de l'imaginaire viennent ici trouver leurs images essentielles. Le feu, l'eau, la terre, l'air lui-même viennent rêver dans la pierre cristalline. Par le fait même qu'une rêverie intense les personnalise, une classification complète des cristaux et des gemmes fournirait une psychologie générale de l'imagination de la matière. Aussi nous nous exercerons, par la suite, à parcourir sur un même cristal des lignes d'images qui nous feront passer d'un élément matériel à un autre. Nous pourrons ainsi mesurer les mobilités extrêmes de l'imagination. En particulier, nous montrerons qu'on peut traiter le même objet, le même cristal, d'une manière terrestre et d'une manière aérienne. Devant ce merveilleux objet qui est la cause occasionnelle d'une si libre activité imaginaire, nous apprendrons alternativement à briller et à durcir, dégageant toutes les puissances de la clarté pure et solide. Nous verrons se réunir, dans une synthèse extraordinaire, les images de la terre profonde et les images du ciel étoilé ; nous trouverons l'étonnante unité de la *rêverie constellante* et de la *rêverie cristalline*. Comment mieux prouver qu'on doit se déprendre des intérêts de la *description objective* si l'on veut suivre dans leur indépendance toutes les activités du *sujet imaginant*, en plaçant les images à leur rang, au rang des phénomènes primitifs ?

Former des images vraiment *mutuelles* où s'échangent les valeurs imaginaires de la terre et du ciel, les lumières du diamant et de l'étoile, voilà bien, comme nous l'annoncions, une démarche qui va à l'envers du processus de conceptualisation. Le [291] concept chemine de proche en proche, unissant des formes prudemment voisines. L'imagination franchit d'extraordinaires différences. En unissant la pierre précieuse à l'étoile, elle prépare « les correspondances » de ce qu'on touche et de ce qu'on voit et ainsi le rêveur porte en quelque manière ses mains dans les amas d'étoiles pour en caresser les pierreries. Contemplant des terrassiers au travail, un Mallarmé peut s'écrier (*Divagations. Conflit*, p. 53) : « Quelle pierrerie, le ciel fluide. » Quatre plans de rêve sont réunis dans ces cinq mots : la pierre, le ciel, l'immobilité et la fluidité. Un logicien peut y trouver à redire, un poète n'a qu'à admirer.

Et si alors on rêve de telles images mutuelles en se laissant aller à la séduction des origines, descendant en quelque manière vers le gîte des pierres précieuses et en montant en quelque sorte jusqu'à la sphère des astres, on donne tout son prix à la parole de Novalis qui voyait dans les mineurs « à peu près des astrologues renversés » (*Henri d'Ofterdingen*, trad., p. 128). Les gemmes sont les étoiles de la terre. Les étoiles sont les diamants du ciel. II y a une terre au firmament ; il y a un ciel dans la terre. Mais on ne comprend pas cette correspondance si l'on n'y voit qu'un symbolisme général et abstrait. Comme nous aurons l'occasion de le montrer, il s'agit bien d'une correspondance matérielle, d'une communication des substances. On lit dans la *Royale Chymie* de Crollius (Lyon, 1624, p. 112), livre abondamment cité au cours des siècles : « Les pierres précieuses sont les étoiles élémentaires. Les pierres précieuses tirent leur couleur, forme et teinture des métaux par la formation des astres. » Un auteur plus critique, Alphonse Barba (*Métallurgie ou l'Art de tirer et de purifier les Métaux*, trad., 1751, t. I, p. 82) écrit : *«* Il semble en effet que les Pierres précieuses soient destinées à représenter en raccourci l'éclat des Astres [292] et qu'elles en soient encore une image, par leur finesse et leur durée. » Dans cette correspondance, soit réelle, soit symbolique, on peut saisir la valeur *synthétique* de l'image. Enclore la lumière, c'est préparer les voies pour la vie. Pic de la Mirandole (cité par Guillaume Granger, *Paradoxe que les Métaux ont Vie*, ch. XIV) nous apprend que les corps « qui sont lumineux de leur nature sont remplis de toutes les vertus participantes même de la vitale. Non qu'il croie que la lumière de soi donne la vie, ou vive, mais du moins qu'elle prépare et dispose à la vie le corps qui en est capable par la disposition de sa matière, d'autant, dit-il, que de telles lumières ne sont pas sans être accompagnées de quelque chaleur, laquelle ne provient ici ni du feu, ni de l'air, mais simplement du ciel, lequel a cela de particulier qu'il conserve et modère toutes choses. Enfin tout ainsi que l'âme est une lumière invisible, la lumière aussi est une âme visible, selon la doctrine des Orphiques et d'Héraclite. »

II

Mais avant d'insister sur les influences astrales, montrons d'abord, d'un trait rapide, que les *cristaux* illustrent fort clairement la double polarité des intérêts pancalistes. Indiquons ces deux pôles :

À l'un des pôles, l'âme rêvant s'intéresse à une beauté immense, surtout à une beauté familière, au ciel bleu, à la mer infinie, à la forêt profonde — à une forêt abstraite si grande, si fondue dans l'unité mystérieuse de son être qu'on n'en voit plus les arbres. Et la nuit étoilée est si vaste, si riche en lumière d'étoiles, que, de même, on n'en voit plus les astres.

À l'autre pôle, l'âme rêvant s'intéresse à une [293] beauté exceptionnelle, surprenante. Cette fois l'image merveilleuse n'a pas la grandeur d'un monde, c'est une beauté que l'on tient dans la main : jolie miniatures, fleurs ou joyaux, œuvres d'une fée.

D'un pôle à l'autre, il y a normalement une telle opposition que certaines locutions en sont écartelées : le langage semble changer de signification en changeant de dimension, même quand l'étymologie paraît imposer un lien indestructible. Il en est ainsi des deux mots féerie et fée. La fée est une beauté en miniature, la féerie est la beauté d'un monde. La fée, c'est le petit qui crée le grand. Elle est le rêve de puissance de l'écrivain muré dans sa mansarde. Inversement, le féerique, en sa vie monstrueuse, domine et défie l'imagination. Il s'impose par des richesses prodiguées. Devant la féerie, il n'y a plus de centre de contemplation, donc plus de contemplateur. La féerie, par essence, déborde toute intuition. Elle déplace sans cesse l'admiration. Elle lasse l'imagination elle-même.

C'est dans cette dialectique du grand et du petit que s'échangent sans fin les rêveries les constellations et les rêveries cristallines.

III

Naturellement, c'est autour de la beauté rare et profonde d'un cristal isolé qu'il nous faut chercher la racine de la rêverie cristalline. Une fois prise dans la leçon du cristal, l'imagination transportera cette rêverie partout. Un chimiste du XVII^e^ siècle, Guillaume Davisson. « étend le principe de la cristallisation non seulement aux sels et à des substances minérales, mais encore aux alvéoles des ruches et à certaines parties des végétaux, telles que les [294] feuilles et les pétales de fleurs [157] ». Mais de telles cristallisations sont en quelque sorte externes, c'est en profondeur que la rêverie cristalline pancalise son objet, cherchant l'intimité des gemmes. L'œil rêveur — curieuse attitude — se tend vers le *centre* de la pierre précieuse. Le rêveur rêve *avec attention.*

Sans doute, l'imagination s'intéresse parfois à un cristal très gros, mais ce n'est là pour elle qu'une monstruosité. Tel est, par exemple, le cristal de roche exposé à Berne, « le géant de Berne » ou celui du Muséum au sein duquel se gonflent des nuées blanches. En fait, on ne rêve jamais à un cristal qui grandit. Dans le rêve, on verrait plutôt un cristal qui s'épure. C'est une lueur qui se rassemble, une limpidité qui s'enferme :

> Belle lumière qu'un orfèvre
> Voudrait entourer d'une pierre.
> (Rilke, *Poèmes français*.)

157 Hoefer, *Histoire de la Chimie*, t. II, p. 235.

Ainsi le cristal éveille un matérialisme de la pureté. Comme le dit Victor Hugo (*Les Travailleur de la Mer*, éd. Nelson, t. I, p. 226) : « Le cristal voudrait se tacher qu'il ne pourrait. »

Dans ce resserrement, dans cette condensation de la limpidité, il semble que la pierre ait aussi atteint la solidité absolue. On imagine que le marteau serait incapable de briser cet atome de rêverie dure. D'où la légende que le diamant peut résister « aux coups de la main forgeronne » (Remi Belleau).

Un rêve de dureté est ainsi attaché au cristal. On trouverait de nombreux textes au XVI[e] et au XVII[e] siècle où l'on dit encore que le cristal de roche est une eau congelée [158]. En affirmant avec force [295] cette vieille image, en lui donnant l'énergie d'une métaphore morale, il semble qu'on la remette en vie. Dans *L'Homme qui rit* (t. II. p. 42), Victor Hugo écrit : « Le cristal est de In glace sublimée et... le diamant est du cristal sublimé ; il est avéré que la glace devient cristal en mille ans, et que le cristal devient diamant en mille siècles. » De même, il suffit de vouloir de toutes les forces de l'être la pureté, la limpidité du cœur pour voir le bien s'y cristalliser. Il faut remarquer que Victor Hugo ne croit plus à l'image traditionnelle, mais l'imagination morale n'abandonne pas *les traditions de l'image.*

Pour tout rêveur, le cristal est un *centre* actif, il appelle à lui la matière cristalline. On dit couramment qu'un cristal se nourrit dans son eau-mère. Un auteur inverse l'image et dit que la digestion est une cristallisation. Il semble aussi que les rêveries de cristallisation soient automatiquement des rêveries de solidité excessive, de prise de dureté. Le cristal passe aussi pour une sorte de forme fondamentale, de forme parfaite, de forme bien constituée dans son *unité*. C'est pourquoi Laméthérie peut dire : « La cristallisation est un des plus grands phénomènes de la nature. » Il ajoute : « Chaque sel, chaque pierre, chaque métal a une forme appropriée... Portant nos vues plus loin encore, nous n'avons pas craint de dire que la reproduction des êtres organisés, des végétaux et des animaux est également une véritable cristallisation... Les semences du mâle et de la femelle en se mêlant produi-

158 Cf. Sénèque, *Questions naturelles*, Ed. Garnier, p. 356.

sent le même effet que les deux sels : le résultat est la cristallisation du fœtus. On sent bien que de telles intuitions ne sont que des *valeurs imaginaires* réalisées. Si le cristal n'avait pas une valeur imaginaire insigne, on n'en ferait pas le *germe* d'un enfant.

Mais on objectera que le rêve n'est pas toujours [296] centré sur la pierre isolée et qu'il n'est pas rare de rêver à une caverne remplie de gemmes, à des richesses cristallines qui jettent des feux de toutes parts. Il faut remarquer que lorsque les gemmes sont ainsi trouvées en rêve dans la grotte illuminée, elles sont toujours de couleurs multiples et très variées. Elles sont innombrables ; elles ont pour ainsi dire cette étrange couleur onirique de la multiplicité bigarrée qu'on pourrait appeler *la couleur de l'innombrable.* Elles dispersent l'enchantement. Alors le rêveur, comme si tant de lumières divisaient sa vision, comme si tant de couleurs décoordonnaient sa vie nerveuse, perd le fil de son rêve. En fait, quand ils sont transcrits dans la littérature, ces *rêves bigarrés* de la grotte ou du coffre pleins de pierres précieuses sont finalement très monotones. La peinture littéraire de ces richesses *prodigieuses* est alors un poncif et le lecteur saute les pages pour voir ce que va devenir le héros qui vient n'acquérir une aussi fabuleuse richesse.

Mais il est des auteurs qui s'y complaisent. Qu'on songe à la scène d'*Axel* où Sara [159] découvre le trésor enfoui dans la montagne. Pour faire tourner les rochers sur leurs gonds, Sara utilise le procédé si commun dans les contes, procédé qu'un psychanalyste caractérisera facilement : « Joignant les mains sur le pommeau de son poignard, elle paraît rassembler toute sa juvénile force, et appuie la pointe de la lance entre les yeux de l'héraldique Tête de mort. » Alors toutes les portes s'ouvrent : « De la fissure cintrée de l'ouverture — à mesure que celle-ci s'élargit plus béante — s'échappe, d'abord, une scintillante averse de pierreries, une bruissante pluie de diamants et, l'instant d'après, un écroulement de gemmes de toutes les couleurs, mouillées de lumières, [297] une myriade de brillants aux facettes d'éclairs, de lourds colliers de diamants encore, sans nombre, de bijoux en feux, des perles. Ce torrentiel ruissèlement de lueurs semble inonder brusquement les épaules, les cheveux et les vêtements de Sara : les pierres

159 Villiers de l'Isle-Adam, *Axel*, éd., pp. 226-227.

précieuses et les perles bondissent autour d'elle de toutes parts, tintant sur le marbre des tombes et rejaillissant, en gerbes d'éblouissantes étincelles, jusque sur les blanches statues, avec le crépitement d'un incendie. » Cette page peut être donnée comme un témoignage de la paranoïa des richesses. On songe que le père de Villiers de l'Isle Adam a passé sa vie à chercher des trésors. Quel écho d'une vie imaginaire peut rendre le bruit des « tonnantes et sonnantes cataractes d'or liquide » qui « se profluent au pied de la ténébreuse advenue ? »

De la même manière, une rêverie négligente se désintéresse rapidement des aspects cristallins trop mobiles, trop nombreux du kaléidoscope. C'est peut-être la raison pour laquelle le mot *kaléidoscopique* est employé — avec quelle légèreté ! — dans un sens presque uniquement péjoratif. Je n'aime pas, pour ma part, à médire d'un jouet qui m'a tant diverti. Il peut nous enseigner les beautés de l'instant, tous les beaux changements brefs des lumières cristallines. Mais ce sont là des expériences que la plume ne sait pas décrire. Pour faire rêver son lecteur avec toutes les puissances de l'imagination matérielle, il faut que l'écrivain donne plus de soin à la véritable rêverie cristalline, à la rêverie devant « un solitaire ».

Il faut d'ailleurs encore prendre garde que l'inconscient *social*, qui accumule l'avidité pécuniaire, ne vienne pas contaminer l'inconscient *naturel* et qu'on n'aille pas désirer un diamant selon l'arithmétique des carats. Dans le rêve fondamental de la [298] pierre brillante — rêve qui paraît un des plus primitifs chez tous les peuples, au point que la pierre précieuse peul être mise au rang des archétypes de l'inconscient — le rêveur aime une richesse qu'on ne vend pas.

Il est d'ailleurs extrêmement intéressant de constater que le rêve profond ne vend jamais ses biens. Il les perd *puisqu'il* vit dans la hantise de les perdre. On les lui *prend*. Il les *donne* parfois — très rarement, le rêve n'est pas offrant. Il ne les *vend* pas. Il semble que le rêve profond — c'est-à-dire le rêve qui quitte le plan social pour le plan cosmique — n'ait pas *la catégorie du troc*. « La presque totalité de mes sujets, dit Robert Desoille (*Le Rêve éveillé et la Psychothérapie*, p. 86), ne manifestent aucun désir d'appropriation lorsque apparaît l'image très fréquente des pierres précieuses », et il note, comme une exception, un cas « d'acquisivité » où un sujet, très marqué par une fixation anale, s'approprie un diamant qui s'offre à sa rêverie.

Nous rencontrons ici une dialectique de la richesse qui oppose en quelque manière les certitudes du compte en banque et les convictions intimes du talisman.

D'un côté, une richesse bien chiffrée, socialement claire, elle réjouit le capitaliste conscient de sa puissance sociale. Une telle richesse est si éminemment échangeable qu'on guérit un peu un avare en lui conseillant de payer ses dettes par un jeu de chèques plutôt que par échange effectif des billets de banque. Il signe ; il ne compte pas ; la douleur est moins claire, donc moins vive.

D'un autre côté, une condensation incroyable de la richesse, une, richesse mystérieuse et cependant évidente, une richesse qui s'attache à tous nos rêves. Tandis que *l'argent nous rend socialement puissants*, *le bijou nous rend oniriquement puissants.* Monnaie [299] et bijou n'appartiennent sûrement pas à la même couche psychique. On comprend que vendre un bijou auquel « on tient » puisse réclamer une psychanalyse.

Si la pierre précieuse touche les régions inconscientes et profondes, faut-il s'étonner qu'elle puisse concentrer toutes les forces cosmiques des rêveries de la puissance humaine ? Tout ce qu'un homme peut souhaiter : la santé, la jeunesse, l'amour, la clairvoyance, il est des pierres précieuses pour accomplir ses souhaits. Un cristal porte chance, un cristal fait aimer, un cristal préserve des dangers. Ainsi le cristal se présente comme une sorte de *talisman naturel*, sans l'intervention de quelque nécromant. Comme le dit le poète Charles Cros [160] : toutes les gemmes sont « des talismans sans limites [161] ».

---

160 Charles Cros, *L'Alchimie moderne*, apud *Poèmes et Proses*, p. 262.

161 II nous eût été facile de grossir le présent chapitre en rappelant quelques-unes des vertus astrales ou talismaniques souvent évoquées dans les livres de la Renaissance. Nous n'y avons fait que de rares allusions pour ne pas verser dans un sujet qui n'est pas le nôtre et que devrait traiter une symbolique des pierres précieuses. Notre tâche précisément se distingue du symbolisme transcendant. Elle revient à établir une sorte de symbolisme immanent, une sorte de symbolisme naïf en montrant que des images très simples peuvent susciter des rêveries coordonnées, véritables, sceaux oniriques qui marquent profondément le rêveur.

Mais prenons le moins érudit des rêves et voyons comment pour un simple rêveur le cristal apparaît comme un petit morceau de *l'espace-temps onirique.*

Sur son passé, il déclenche des rêves infinis. D'où vient-il ? Quelle est son histoire ? Quels souvenirs garde-t-il des âges disparus ? Quelles intimités recèle-t-il des êtres qui ont rêvé par lui ?

Dans le présent, le bijou est une présence, un gage et un gardien de la fidélité.

[300]

Si elle a un passé si lourd, la pierre précieuse n'a-t-elle pas un avenir ? À quel monde nous voue-t-elle ? La littérature est pleine d'histoires de pierres maudites, de pierres criminelles.

Mais ces remarques rapides doivent paraître bien banales. Elles sont banales parce qu'elles sont vagues ; mais tout observateur pourra trouver sans peine des âmes où elles jouent des rôles précis et des rôles décisifs. Nous allons emprunter à un vieux livre un document, extrêmement circonstancié, où la temporalité appliquée à la pierre précieuse reçoit un développement extraordinaire. Porta écrit : « Les pierres reçoivent et attachent leur plus grande vertu du ciel, si elles sont taillées à temps et heures déterminées… car alors elles s'animent davantage, et leurs opérations deviennent plus vigoureuses, et plus naïvement aussi les figures des astres s'expriment en icelles [162]. »

Deux rêveries puissantes viennent donc se réunir ici : d'abord la rêverie des *influences* matérielles qui marquent une substance en correspondance avec une planète particulière, ensuite la rêverie des aspects mathématiques du ciel qui marquent une substance en correspondance avec l'ensemble des astres. De même qu'on tire l'horoscope d'un être humain au moment où la naissance lui donne sa physionomie, il faut tirer l'horoscope du bijou au moment où le tailleur de gemmes lui donne sa forme géométrique. L'ouvrier doit rêver à la fois à la clarté de la gemme et à la clarté du firmament. Il doit unir les pro-

---

162 Jean-Baptiste Porta, *La Magie naturelle,* trad., Lyon, 1565, p. 487.

fondeurs de la substance et les profondeurs du ciel. Il doit conjoindre les signes du ciel et la signature de la substance [163].

[301]

Dans de tels songes infinis, comment ne pas sentir en action les surdéterminations de l'inconscient ? D'une manière très précise, il y a ici *surdétermination astrale* ; les astres agissent pour ainsi dire deux fois par leur matière individuelle et par leur groupement. Un joaillier qui donne à son métier toutes les valeurs cosmiques choisira la pierre précieuse d'après la planète dominante et il la taillera d'accord avec les *aspects régnants*. Il y a bien synthèse du constellant et du cristallin. La mathématique des facettes et la mathématique des constellations viennent ainsi « symboliser », viennent s'unir comme s'unissaient déjà la matière d'une planète et la matière d'une pierre [164]. La pierre précieuse travaillée [302] au juste temps par un grand

---

163 C. G. Jung a souligné l'importance, chez Paracelse, du parallélisme des forces psychiques et des forces matérielles. Il montre que l'alchimie est une ascèse morale. Et précisément il montre l'attitude d'un esprit qui se *constitue* dans une étude de l'univers. La notion paracelsienne de « confirmamentum » n'est pas sans rapport avec le *firmament*. Jung traduirait volontiers le mot de « confirmamentum » par l'expression « adaptation (*Angleichung*) au firmament ». (C. G. Jung, *Paracelsica*, Zurich, 1942, p. 90).

164 Si l'on poursuivait avec quelque attention les recherches de psychologie onirique, les explications si rapides d'un Georges Sorel sur les tailleurs de gemmes apparaîtraient bien insuffisantes. « Je crois. dit Georges Sorel (*De l'Utilité du Pragmatisme*, p. 198), que les polyèdres réguliers ont été inventés par des tailleurs de pierres dures qui auront voulu produire des formes que l'intelligence pût regarder comme les plus parfaites de celles qu'on peut tirer des matières particulièrement nobles ; leurs tâtonnements ont évidemment précédé de beaucoup les raisonnements des géomètres ; on ne voit pas quelles raisons auraient pu avoir ceux-ci de se poser des problèmes aussi difficiles et aussi inutiles que le sont ceux que traite Euclide en son XIII^{e} livre s'ils n'avaient eu à expliquer des découvertes illustres. » Sorel ne pense qu'à l'artificialisme de l'intelligence humaine ; il rejette ainsi aussi bien la pensée géométrique pure que les puissances oniriques. Il avait pourtant écrit lui-même : « Les pierres dures étaient entourées elles-mêmes d'une telle vénération qu'on disait que ce serait un sacrilège de tailler le corindon. » Il est d'ailleurs très frappant de voir le credo de Sorel enregistré rapidement comme *un fait indiscutable* : quelques pages plus loin, il écrit sans la moindre preuve : « Les tailleurs de pierres fines ont inventé les polydres réguliers… »

ouvrier de la gemme est donc vraiment une pierre astrologique. Elle est de l'astrologie taillée dans une matière dure, un nœud du destin bien serré au moment même où le destin se lie à une naissance, quand l'artiste dégage ·la gemme de sa gangue. La pierre immobilise un horoscope. Elle s'assure par sa taille astrologique la puissance de transmettre un horoscope. Elle est ainsi une synthèse de l'horoscope et du talisman. Curieuses rêveries où une matière cristalline est à la fois un instant et une éternité ! La comtesse de Noailles rêvant dans un musée égyptien écrit (*La Domination*, p. 238) : « Les divins scarabées sont des gouttes de siècles bleues, de tièdes turquoises taillées. »

Mais la page de Porta reste exceptionnelle et c'est surtout par les *influences matérielles* que les alchimistes établissent une participation des astres aux vertus des pierres. C'est dans ce sens d'une imagination vraiment matérielle que nous développerons les remarques suivantes.

IV

Voyons donc maintenant en détail comment des imaginations de types variés, touchées par les autres éléments de l'imagination matérielle, peuvent interférer avec l'imagination terrestre de la matière cristalline. Nous reconnaîtrons qu'il n'y a pas de pierre précieuse vraiment et uniquement terrestre. Dans le règne des rêves, les cristaux sont toujours influencés par des participations aux autres éléments, au feu, à l'air, à l'eau.

En effet, dans les rêves du psychisme *terrestre*, [303] la terre est sombre et noire, grise et terne, la *terre est terreuse*. L'adhésion imaginaire à une matière réclame d'abord de l'imagination une affirmation en quelque manière tautologique reliant immédiatement le substantif et l'adjectif. Il faut que la substance réalise *sa* qualité, qu'elle nous fasse vivre la possession de sa richesse propre.

Celle richesse doit être activement conservée, intimement concentrée. Un chimiste du XVII^{e} siècle rêvant à la vie des pierres précieuses estime cette vie toujours en danger. Pour Guillaume Granger (*Para-*

doxe que les Métaux ont Vie, 1640, ch. III), les pierreries ont « leur façon de se conserver par la richesse des choses amies et l'aversion des ennemies ». Le plus solide des cristaux doit maintenir activement sa solidité.

Si l'on veut bien comprendre la notion d'*influence matérielle*, il faut la considérer dans toutes les puissances de son *activisme*. En particulier, il faut bien remarquer que l'*influence* des astres n'est pas reçue *passivement* par ces belles et fortes matières que sont les pierres précieuses. *Le minéral attire vraiment l'astral*. Cette attraction imaginaire ne fait que réaliser la volonté d'enrichissement. Elle est une loi fondamentale de l'imagination de l'avoir, l'imagination de l'avoir dépassé systématiquement la positivité de l'avoir. Et l'avoir n'est qu'une ombre s'il n'a pas la positivité des illusions. Toute doctrine de l'avoir se condense dans la conviction que toute richesse appelle la richesse, que toute richesse capitalise activement sur me mode des *intérêts composés*, les plus diverses puissances.

L'avantage des études sur l'imagination matérielle, c'est qu'elles présentent ces thèmes ingénument. Ainsi, pour Berkeley, la résine *attire* les rayons le soleil ; elle n'est pas simplement sous l'influence du soleil ; elle en emmagasine activement toutes les [304] influences, toutes les valeurs. C'est là une rêverie normale, dont on donnerait facilement de nombreux exemples. La résine a beau couler, elle est un être du feu. Et non pas seulement parce qu'elle brûle avec des odeurs infinies, mais parce qu'elle est un être de l'été, une puissance du soleil, un or végétal, avatar de l'or solaire et de l'or terrestre. Toutes ces puissances capitalistes resteront dans l'eau de goudron, panacée matérialiste du grand adversaire de l'idée de matière.

Mais c'est peut-être précisément sur les matières dures que l'activisme de l'imagination dynamique des influences astrales est le plus caractéristique. Ainsi, pour Porta, les influences astrales entrent difficilement dans les pierres précieuses. Mais, du fait même de cette difficile entrée, une fois reçues, les influences s'y maintiennent plus solidement que dans toute autre substance (*loc. cit*., p. 4 71) : « Et combien qu'elles semblent dures à recevoir les présents favorables du ciel, toutefois quand elles les reçoivent, elles les retiennent et conservent plus longuement ; ce qui me semble plaire à Jamblicus. »

On comprendra peut-être mieux cet emmagasinement des influences dans une matière dure si l'on donne une image littéraire de la *dureté acquise*. On ne saurait trop multiplier le parallélisme des images matérielles et des images morales. L'imagerie de la volonté retrouvé naturellement les images matérielles. C'est ainsi que Nietzsche écrit dans *Aurore* (§ 541) : « Comment il faut se pétrifier — devenir dur, lentement, lentement comme une pierre précieuse — et finalement demeurer là tranquillement, pour la joie de l'éternité. »

Mais sans plus insister sur celte tendance du rêve matérialiste à prendre définitivement — pour l'éternité — des valeurs, nous allons étudier la prise de possession des valeurs les plus diverses.

[305]

V

Pour que les pierres précieuses s'éclairent si vivement, pour qu'elles reçoivent de si pures lumières, il faudra, dans le style même de l'imagination, que les pierres précieuses participent aux plus rêveuses puissances, aux trois autres éléments qui sont plus proprement oniriques, qui sont plus proprement onirisants. Nous allons examiner ces participations dans l'ordre air, feu, eau, pour commencer par la plus difficile. Nous nous placerons d'ailleurs le plus souvent au point de vue d'une imagination moderne, ne citant que des textes que l'imagination peut actuellement revivifier. Pour étudier le problème dans toute son histoire, il faudrait écrire une encyclopédie alchimique.

À peine ouvert l'écrin qui cachait le saphir, l'imagination aérienne s'envole vers le ciel bleu. Il semble que c'est tout le bleu du ciel qui vient s'absorber dans cette pierre. Le *bleu* est en effet primitivement une couleur aérienne. Dans l'ordre des images, elle appartient au ciel avant d'appartenir à un autre objet. Le bleu du ciel venant dans le sa-

phir, il semble qu'un immense espace se glisse, s'enferme dans une sorte d'espace sans dimension ou, suivant la belle expression de Luc Dietrich, « dans une profondeur sans espace ». Aussi le saphir nous paraît la plus vaste des pierres précieuses.

Les vers de Lanza del Vasto et le beau commentaire qu'en donne Luc Dietrich vont tout de suite nous faire vivre la participation du ciel à la pierre précieuse si étroitement limitée [165] : « Le joyau est le point où s'abolit l'opposition de la matière à la lumière. La matière reçoit la lumière jusqu'à son cœur [306] et cesse de jeter une ombre... Le morceau de charbon que la magie du feu et la longue patience souterraine transforment en diamant atteint à la limpidité d'une source et d'une étoile. L'âme y voit briller la perfection où elle tend ; un problème humain s'y résout en des similitudes astrales :

> Astre prochain, lumière que je touche,
> Pierre qui vit, réponds à mon regard,
> O cri secret, concrète extase, couche
> Où le jour sombre et médite à l'écart,
> Rappelle, exalte, abolis ce qui passe
> Et contiens-moi, profondeur sans espace.

L'espace du ciel et l'espace intérieur se fondent l'un dans l'autre. La lumière est corporisée. L'adjectif *céleste* est, par cette rêverie, attaché à la matière. Un rêve concret a, en quelque manière, effacé l'antithèse de l'ombre et de la lumière.

De ces rêveries poétiques ne peut-on rapprocher les efforts de la dialectique hégélienne ? Le cristal, pour un hégélien, est un corps qui accepte l'extérieur en son intérieur. La lumière immense du bel espace est d'abord refusée par le corps opaque. Le corps opaque ne veut rien dévoiler de son intimité. Mais il semble que la cristallisation, en expulsant des gangues, institue un être qui n'a plus rien à cacher [166] : « Le corps individuel est, il est vrai, d'abord obscur, parce que c'est là

---

165 Luc Dietrich, *Ciselures et Dessins*, apud *Pyrénées*, p. 540.

166 Hegel, *Philosophie de la Nature*, trad., Véra, t. II, p. 17.

en général la détermination de la matière abstraite qui est pour soi. Mais dans la matière façonnée, et par suite individualisée par la forme, on voit disparaître cette obscurité. » Le cristal, du fait même de son individualité formelle, devient ainsi « un milieu pour la lumière ». Grand modèle d'une union des images et des idées. Il semble que la lumière du jour et la lumière de l'esprit viennent s'unir dans la pierre claire. Le cristal [307] nous aide à *comprendre* la matière. Nous trouvons — abstraitement et concrètement — la pierre *lumineuse*. Tant de clarté intime nous donne l'*intelligence* de la matière. Nous voilà à un centre où les idées rêvent et où les images méditent. Le rêve sait alors faire, lui aussi, des abstractions. Il fait ici l'abstraction de ln couleur pour ne retenir que la pureté. Un ciel pur et grand s'étend dans le saphir qui rêve.

Quand la lumière de la pierre est moins douce, quand la pierre scintille, c'est la participation *stellaire* qui se précise et non plus la participation *céleste*. Le lien est si fort que, pour certaines rêveries, il est impossible d'admirer le diamant sans penser à la nuit. Sur le plan des rêveries, la scintillation est un phénomène de l'ombre. Le diamant, dans le style de Julien Gracq, est « un beau ténébreux ». Il est le modèle d'une volonté de domination. Le diamant est un regard qui hypnotise. C'est une pierre de la force du regard. Nous reviendrons d'ailleurs sur ce point quand nous étudierons la participation du feu. Ne pensons en ce moment qu'à la force universelle du diamant, à sa valeur d'hypnose.

Pour être créé, le diamant a concentré les forces de la terre et du ciel. Remi Belleau met en vers la lutte de l'aimant et du diamant, qui sont rêvés comme deux contraires. Bel exemple d'un jeu imaginaire entre la métaphore et la réalité : le diamant attire les regards et l'aimant attire le fer. La légende fait de ces deux « magnétiseurs » des puissances ennemies.

Dirai-je la chose non croyable,
Chose vraiment épouvantable,
De la force du Diamant,
Opiniâtre à son contraire,
Combattant comme un adversaire
La force et la vertu de l'Aimant.
(Remi Belleau, p. 44.)

[308]

Mais qui pense encore que Diamant et Aimant ont été tenus, non seulement par l'étymologie, mais par l'imagination des forces, comme de violents contraires ? [167]

Ce thème de la *force cosmique* du diamant, d'une pierre qui condense les forces d'un univers, pourrait fournir les éléments pour une étude de· la zone psychologique moyenne entre expérience et imagination. Mais le problème est difficile à bien saisir parce que l'excès même des métaphores a usé les convictions naïves. Ainsi un auteur du XVII' siècle rapporte, après tant d'autres, la légende suivante (René François, *loc. cit*., p. 177) : « Le diamant qui résiste aux plus grandes forces de l'univers, le fer et le feu, plie, dit Pline, le gantelet, et cède au sang de Bouc, pourvu qu'il soit tiré de la bête et tout chaud. » Mais l'auteur ajoute : « On s'en moque à Paris, aussi est-ce un conte, et ne le faut pas dire en bonne compagnie. » Cet avertissement devrait sans doute nous convaincre qu'il y a aussi incongruité à l'écrire. Le monde est ainsi fait qu'on interdit volontiers le sourire à un philosophe étudiant tour à tour la raison et les images : s'il est rationaliste, ne se doit-il pas au sérieux, à la rigueur, à la raideur de la raison et s'il veut étudier l'onirisme, comment ose-t-il se détacher de l'enthousiasme et quitter le ton inspiré ? Et pourtant il y a tant de pro-

167 Agrippa (p. 39) prétend que « le diamant empêche l'aimant d'attirer le fer ». Un poète rêve sur une autre étymologie. Victor-Émile Michelet écrit du diamant : « Nulle matière ne le peut rayer, nulle émotion ne semble pouvoir le pénétrer. Il vit dans l'intellectualité pure, mort à toute sensibilité... Indomptable, l'appelaient les Anciens, *Adamas*. On l'appelle aussi solitaire » (*Les Portes d'Airain*, p. 125).

blèmes mitoyens ! La rationalisation est souvent l'envers de la rationalité et l'imagination va souvent du ton convaincu au ton plaisant. Dans [309] l'exemple rapporté, un préjugé chargé de résonances intimes s'extravertit en plaisanterie. Si c'était notre dessein d'accumuler des exemples de celle sorte, nous pourrions montrer qu'un rire sans méchanceté a toutes les vertus de la psychanalyse. Même dans le domaine de la connaissance rationnelle, on comprend mieux quand on a ri sincèrement de ses propres erreurs.

VI

Pas d'image plus commune que l'image des feux du diamant, pas de participation matérielle plus aisée que celle de la pierre précieuse au feu élémentaire. Il nous semble inutile d'en donner des exemples sous la forme simple. L'image du cristal qui « jette des feux » est en quelque manière une *image naturelle*. Nous nous contenterons donc de montrer comment cette image est travaillée par les métaphores, combien elle est exaltée par l'imagination au point de dépasser toute mesure.

Il semble d'abord que l'imagination qui ne se fatigue pas de la richesse de ses objets surcharge aisément de bijoux ses héros. L'imagination littéraire prodigue les parures. On porte encore plus de bijoux dans les romans que dans la vie. Voici une « étoile » de cirque vue par Gustave Kahn [168] : « Un serpent d'escarboucles s'écrasait contre ses seins ; une énorme opale à son cou reflétait des aurores dans le lait du brouillard matinal sur les fleuves, et un brasier clair et lointain figurait un fond comme l'âme de la pierre. » Bel exemple d'adjectifs cosmiques accumulés : eau, lait, brouillard, feu. Bel exemple aussi des contradictions chères aux richesses imaginaires : un

168 Gustave Kahn, *Le Cirque solaire*, p. 50.

fleuve et un brasier. Tout cela sur la [310] poitrine d'une écuyère ! Le symbolisme voyait grand.

Les pierreries peuvent devenir les images d'une gerbe de feux multicolores. Dans son livre *L'Arche*, André Arnyvelde participe en ces termes à une gerbe de flammes et d'éclats, dans une « kermesse cosmique [169] » : « Ivre et illimité, jonglé dans cette marée de feu, jonglant, lumière, avec cette tempête de pierreries, je me sentais ruisseler, flamboyer, resplendir dans une orgie démiurgique de rayons, de couleurs et d'espace... » Que le rêveur soit jonglant et jonglé, lançant et lancé, voilà bien la preuve qu'il participe au jet des flammes sortant des pierreries. N'oublions pas que c'est par *son mouvement* que le feu vaut surtout dans ces images. C'est un accélérateur, aussi bien dans l'imaginé que dans l'imaginant. Le mot *ardeur* parle à tous les sens.

Comme tout assemblage de couleurs vives et nombreuses, les pierreries assemblées prennent des mouvements, des élans. Ils semblent, ces mille feux immobiles dans les pierres précieuses, préparer déjà l'image de l'oiseau-mouche, du paradisier, si souvent comparés à des bijoux volants. Jules Duhem [170], rapporte la légende des sages de l'Inde qui s'élèvent par la vertu des pierres précieuses et il ajoute : « Les Malais vénéraient autrefois le petit paradisier… à qui ils attribuaient la mission de conduire et de protéger les troupes de paradisiers émeraude. » Enfin « les plumes donnaient le pouvoir du vol au devin qui les portait ». Les légendes se groupent et s'attachent à une simple réalité : les couleurs de feu volent. Elles *crépitent*. Dans de nombreuses images, le bengali semble en volant briser des cristaux. André Breton renouvelle cette image : [311] « Un diamant divisible en autant de diamants qu'il en faudrait pour se baigner à tous les bengalis [171]. » Pour le poète, le cristal est aussi une sorte de prise sonore sur l'univers. Pierre-Jean Jouve qui sait écouter dans le tranquille silence des vers, écrit :

---

169 André Arnyvelde, *L'Arche*, p. 38.

170 Jules Duhem, *Histoire des Idées aéronautiques avant Montgolfier*, p. 44.

171 André Breton, *Le Révolver à Cheveux blancs*, p. 143.

La chose tremble et l'on entend
Les forêts de cristaux se former...
Les musiques jamais entendues se mettre au travail.
(Le Paradis perdu. Mouvement, p. 20.)

Ces bruits cristallins, la· contemplation paisible les entend. Il semble que, pour certaines âmes *tendues*, le cristal soit senti dans ses *tensions*, comme une matière qui va éclater, qui tient un feu brisant dans ses cellules. Pour un d'Annunzio, un cristal est comme une douleur claire prête à briser le cœur [172]. Dans *Forse che si, Forse che no* (trad., p. 270), des schistes brillent tellement qu'ils paraissent « crépiter comme des éteules en flammes..., des galets calcinés resplendissent d'une blancheur aiguë comme un cri bref ».

Par bien des côtés, le *phénix*, l'oiseau du feu, est un bloc de *pierreries volantes.* Un auteur le décrit « en sa livrée de pourpre surdorée ». L'image reçoit de l'inconscient une *surcoloration* pour obéir à la loi de *surdétermination* des richesses. Il ne suffit pas de donner la couleur, il faut *l'éclat*, cet éclat et ce feu condensés dans les gemmes.

Pour prouver notre rapprochement : pierreries-paradisier-phénix, indiquons comment un auteur parle du paradisier [173] : « Jouet éternel des vagues de l'air, l'oiseau de paradis ne trouve d'autre asile [312] que le souffle des vents, d'autre nourriture qu'une céleste rosée. La nature, qui l'avait paré des reflets de l'émeraude et des rayons dorés de la topaze, ne lui avait donné que des ailes, comme pour l'inviter à de célestes amours que la terre ne devait jamais souiller... Sous ses riches ailes dorées la nature avait creusé un doux nid de plumes, et ce fut dans les airs qu'il ne devait plus quitter, si ce n'est pour mourir, que le jeune oiseau se joua, comme le phénix, aux premiers rayons du soleil. »

---

172 D'Annunzio. Cf. *La ville morte*, acte III, trad., p. 190.

173 Ferdinand Denis, *Le Monde enchanté*, p. 150.

Ainsi les pierreries sont des flammes multicolores, des flammes mouvantes, des flammes volantes. Un feu intime les anime, préparant les métaphores de la vie.

Une étude complète des *feux imaginaires* dans les pierres précieuses devrait parcourir tout le spectre depuis la pâleur jusqu'aux éclats, depuis « les topazes, glaçons de vieux vins dépouillés », comme dit Charles Cros [174], jusqu'aux rubis flamboyants. Mais c'est à propos des rubis qu'on mesure le mieux la vigueur des impressions du feu. Le moindre palissement est immédiatement un jugement péjoratif, un éclat un peu brillant appelle au contraire des louanges sans limite. Donnons un peu d'extension à ces jugements de valeur, à ces jugements d'ardeur.

Quand nous aurons, dans notre second ouvrage sur *la terre*, développé nos vues sur la *tonalisation* des qualités il faudra revenir à toutes les impressions qui donnent du prix aux pierres *précieuses*. Mais voyons en action, dès maintenant, le jeu de valeurs qui conduit alternativement à surestimer et à dénigrer les gemmes. En particulier, l'imagination qui leur donne un sexe prétend simplement en mesurer l'ardeur et le feu [175]. Un auteur commente ainsi [313] les *forces de radiation* du rubis [176] : « Le rubis mâle a plus de lustre, et un vermeil plus vigoureux que la femelle qui est noirâtre, morne, pâle, et d'un vermeil affaibli et languissant. » On saisit en action la *tonalisation* des flammes rouges du rubis. Libre à un lecteur moderne de lire les adjectifs *vigoureux* et *languissant* comme s'ils correspondaient à des états désignés par des métaphores sans vie. En évitant la participation, une telle lecture s'interdit la connaissance des valeurs oniriques, des qualités tonifiantes. Comme l'alchimiste travaille jusqu'à obtenir une *belle* couleur, le rêveur du bijou a besoin d'un rubis *vigoureux*. En fait, les valeurs oniriques d'un rubis doivent se juger dans une dialectique de

---

174 Charles Cros, *L'Alchimie moderne*, apud *Poèmes et Proses*, p. 262.

175 Toutefois, il est des cas où l'imagination va jusqu'au bout de ses images On lit dans Guillaume Granger (*loc. cit.*, chap. I) : « Rucus, docte Médecin, confirme encore cette vertu diamantique par le récit qu'il fait de deux Diamants, lesquels M^me^ de Heure, sertie de le maison do Luxembourg, avait en sa puissance, et qui étaient héréditaires en sa maison. Ces Diamants produisaient visiblement de temps en temps d'autres Diamants semblables à eux. »

176 René François, *loc. cit.*, p. 174.

la vigueur et de la langueur. Il faut l'éprouver en tonalisant ou en adoucissant — du côté mâle et du côté femelle.

Qui contemple en participant, dans le sens de la dynamique de brillance croissante, voit les flammes du rubis *sortir* de la pierre [177]. Notre auteur ajoute : le rubis balais (*Baleno* en italien veut dire éclair) « se reconnaît quand une flamme violette s'élance hors comme un éclat de foudre en pointe, et un éclair cramoisi ». Même dans un livre uniquement descriptif comme celui de Rambosson : *Les Pierres précieuses et les principaux Ornement*s (Paris, 1884) on trouvera cette impression d'une *profondeur insondable* [314] du diamant (p. 29) : « On dirait que les jets de lumière qui s'en échappent arrivent d'une source profonde et insondable. Ses feux jaillissent comme recueillis dans leur essor : ils s'élancent parce qu'ils ne peuvent plus être contenus. » Ainsi la lumière est rêvée comme une agitation intime. Le diamant a une impatience de briller. Dans le sens inverse, quel dégoût dans ce jugement : « Le grenat est un petit bâtardeau, salement ombreux, brunissant d'une nue épaisse sans aucun trait vigoureux, quoiqu'il contrefasse le rubis [178]. »

Faut-il souligner la volonté de maudire ce malheureux bâtard « salement ombreux » ? Sa « qualité » n'est pas ici un placide attribut dit avec la placide indifférence du géologue moderne parlant d'un quartz enfumé. L'imagination ne *désigne* pas ses objets. Elle les vante ou elle les déprécie. Il ne lui suffit pas non plus de *désigner* des valeurs, il faut qu'elle s'y passionne dans le bien et dans le mal, en « qualifiant » ou en « disqualifiant ». Le vers de Remi Belleau *contre* le grenat nous apparaîtrait alors comme une disqualification toute sportive de la *volonté de briller*.

Les écrivains de la Renaissance reviennent sans cesse sur cette idée : les pierres précieuses sont un défi au monde des ténèbres. Les escarboucles, dit un auteur, « font honte aux charbons les plus vifs ». Devant elles, « les ténèbres les plus obscures, n'en pouvant cacher ni ternir seulement la vivacité, sont contraintes de se cacher elles-

---

177 Les légendes ne sont pas rares où la chambre est éclairée par une pierre précieuse, sans autre lumière que la lumière dont on rêve la projection partie de l'intimité de la pierre.

178 « Le grenat salement ombreux » est un vers de Remi Belleau (*Le Rubis*).

mêmes ». Etranges images des ténèbres repoussées dans leur tanière, du noir se cachant dans le noir, de l'ombre repoussée par la lumière. On dira que ce ne sont là que figures de style. Mais c'est oublier que la valorisation [315] des choses réclame des *valeurs oratoires*. Les pierres précieuses sont des condensés d'ostentation. Elles permettent à qui les porte de participer à leur volonté de briller. Parfois une pierre unique suffit pour donner issue à cette volonté de briller. Une héroïne de George Sand, Césarine Dietrich, veut qu'on sache qu'elle ne porte qu'un seul bijou, qu'une seule pierre étincelante, mais alors quelle pierre ! Quelle pierre *dominante* !

Comment alors, dans l'enthousiasme d'une participation, s'arrêterait-on devant une exagération ? La valeur s'accroît sans limite. Une page de George Sand va nous donner un exemple de cette folle exagération, de cette participation inconditionnée au feu du diamant. Dans *Laura,* quand Nasias montre à son neveu le diamant légendaire, le diamant [179] « d'une blancheur, d'une pureté, d'une grosseur si prodigieuse..., il [me] sembla que le soleil levant entrait dans la chambre... Je fermai les yeux, mais ce fut inutile. Une flamme rouge remplissait mes pupilles, une sensation de chaleur insupportable pénétrait jusqu'à l'intérieur de mon crâne. » Ainsi les radiations du diamant agissent sur les yeux fermés. Il y a plus. Frappé du doigt, le *diamant littéraire* de George Sand projette une pluie d'étincelles, un jet de flammes. Aucune qualité *adoptée* par le rêve ne peut rester passive. La plus légère chiquenaude contre l'objet déclenche des offensives. L'image du rayon dardé reçoit toutes les images du dard, d'un dard aigu qui traverse la tête du rêveur.

Et comme rien n'arrête l'auteur qui imagine, l'impression de chaleur, déjà si exagérée, est portée au niveau cosmique : le diamant de Nasias est capable de fondre les glaces du pôle. Emporté dans un voyage au pays du cercle polaire, il y répand « une [316] chaleur aussi douce que celle d'un printemps d'Italie [180] ».

---

179 *Loc. cit.*, p. 70.

180 Un sujet de Desoille qui part du rêve d'un *diamant* s'exprime ainsi (*Le Rêve éveillé et la Psychothérapie,* p. 336) : « Je réussis à m'en approcher et je pénètre dans une région qui pourrait être constituée de l'éclatement du soleil. L'impression est de chaleur davantage que de lumière... sentiment de puissan-

Il suffit d'ailleurs de passer de la réalité à la métaphore pour que des images aussi excessives cessent de choquer le bon sens. Jean Cocteau écrit dans *Prière mutilée* :

> L'âne et le bœuf réchauffent un diamant surnaturel,
> Surnaturel. Regardez ! mais regardez-le !
> Regardez, il éclaire la neige et les mondes,
> Il dissimule un mécanisme d'arcs-en-ciel.

Saisissons ·l'occasion d'images aussi lourdement exagérées pour souligner le besoin d'exagérer que l'on sent dans les mots mêmes quand on les écrit en les imaginant, c'est-à-dire avec la conviction de l'imagination, bref quand on accepte d'avoir de l'imagination littéraire. Il faudra, par exemple, admettre au départ que si la pierre est froide, *le brûlant est chaud*. Le sentira tout lecteur qui voudra bien vivre l'activisme imaginaire du verbe *briller* : en donnant au *brillant* son verbe actif, il se chargera de ln fonction de briller, il éprouvera ce léger bonheur, celle tonique ardeur de tout être qui détend ses forces. Le brillant brille et fait briller le regard : notation si commune qu'elle s'impose au romancier, même lorsqu'il veut peindre un caractère aussi désintéressé que la pauvre Tess d'Urberville, Quand, le soir des tristes noces, elle ouvre l'écrin contenant les diamants : « Ses yeux étincelèrent un instant autant [317] que les pierres [181]. » Hegel dit en somme la même chose que la malheureuse servante : « Le cristal typique est le diamant, ce produit de la terre, à l'aspect duquel l'œil se réjouit parce qu'il y voit le premier-né de la lumière et de la pesanteur. »

Naturellement, une fois engagé dans la tonalisation, tout augmente, tout s'exagère : désirer le diamant, le regarder dans l'hypnotisme du désir, n'est-ce pas le faire briller davantage ?

Un autre philosophe de la nature n'hésite pas à donner aux pierres précieuses la conscience de briller. J.-B. Robinet (*De la Nature*, 3e

---

ce cosmique, d'une force étrange, quelque peu redoutable. » Insistons sur ce fait que le rêve est ici en quelque manière normal, naturel, comme le veut la méthode de Desoille.

181 Thomas Hardy, *Tess d'Uberville*, trad., t. II, p. 50.

édition, Amsterdam, 1766, t. IV, p. 190) écrit : « Parce que nous avons certains organes combinés en façon d'œil, nous avons la faculté de voir. Pour une autre combinaison d'organes, l'escarboucle a la faculté d'être lumineuse. ». « La faculté d'être lumineuse, ajoute notre rêveur (p. 191), est sûrement quelque chose de plus parfait que celle de voir la lumière. Elle suppose plus de pureté dans la substance, plus d'homogénéité dans les parties, plus de délicatesse dans la structure. On a appelé l'âme une lumière invisible, on a appelé la lumière une âme visible. » « L'escarboucle, le diamant, l'émeraude, le saphir et toutes les autres pierres mises au rang des phosphores naturels, tant celles qui jettent de la lumière sans aucun préalable que celles qui n'en donnent qu'à l'aide du frottement, ne jouissent-elles pas à leur manière de l'exercice d'une si belle propriété ? N'en ont-elles aucune sorte de conscience ? L'exercent-elles sans le moindre sentiment de satisfaction ? » (p. 192). « La pierre que l'on frotte pour la rendre lumineuse comprend ce qu'on exige d'elle, et son éclat prouve sa condescendance. »

Mais le philosophe du XVIII[e] siècle force la note. [318] Il donne un exemple de plus de l'exagération maladroite : il pense par paradoxe au lieu de rêver avec bonne foi. Sa naïveté est douteuse. Il n'atteint pas ce plan de rêverie qui est celui des poètes ou des savants ingénus des siècles antérieurs [182].

En somme, en nous parlant de choses, en nous parlant de faits, il faut qu'on suscite des rêveries, il faut qu'on confirme et qu'on exalté des *rêveries naturelles.* Donnons un exemple de cette augmentation du réel. Dans *Héliogabale* (p. 40), Antonin Artaud écrit : « La statue porte sur la tête un diamant appelé Lampe. Il jette durant la nuit une lueur si vive que le temple en est éclairé comme par des flambeaux... Il y a encore dans cette statue une autre merveille ; si vous la regardez de face elle vous regarde ; si vous vous éloignez son regard vous suit. » Dans une telle page, le diamant, regard et lumière, dit assez sa force de fascination. Une sorte de braidisme de l'imagination aide à fixer les légendes. Les légendes transmissibles, les légendes auxquel-

182 Cf. Victor-Emile Michelet : « La science vulgaire... a constaté, en minéralogie, que les cristaux sont sexués. Il est des cristaux mâles, des cristaux femelles, et tous sont soumis à la loi d'amour » (*Les Portes d'Airain*, p. 62).

les on peut donner un intérêt ont un noyau onirique permanent. Le diamant fascine — au propre et au figuré.

Que de fois, dans nos recherches sur l'imagination, nous avons surpris cette inversion de la beauté contemplée : soudain c'est ce qui est beau qui regarde. Le diamant, comme l'étoile, appartient au monde du regard, il est un modèle du regard étincelant [183]. La beauté cristalline nous renvoie les feux de notre regard concupiscent.

[319]

Rimbaud, dans une seule phrase, dit l'instant de cette vision reflétée :

> ... et les pierreries regardèrent.

L'image est toujours là, même quand elle se nie, même lorsqu'elle retient son élan — privilège de l'imagination qui est aussi claire en se cachant qu'en se montrant :

> Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient, — les fleurs qui regardaient déjà.
>
> (Rimbaud, Les Illuminations. Poèmes en prose
> Après le Déluge, p. 163.)

De même, Jules Supervielle écrit :

> Un trésor dans le feuillage
> Chuchote ses pierreries.
>
> (*À la Nuit*, p. 47.)

---

183 Le docteur Jean Gero, dans sa thèse de médecine : *Les Pierres précieuses en Thérapeutique* (1933), rapporte que « le diamant Régent du Louvre était placé à l'origine dans la cavité orbitaire d 'une statue divine indienne ».

Et Guillaume Apollinaire, écrivant en 1913 un article sur Picasso (*Les Peintres cubistes*, p. 31), rencontrait la même image et la même inversion : « Ses yeux sont attentifs comme les fleurs · qui veulent toujours contempler le soleil. » Dans un conte lyrique de Victor-Émile Michelet on lit : « Des fleurs jaunes, violettes et rousses » révèlent leur beauté dans une communion du regard : « Peut-être le reflet constant de ces fleurs solaires se perpétue-t-il encore dans les prunelles de topaze de Léna » (*Contes surhumains*, p. 9).

Le regard commun, le regard rendu, est alors un véritable échange qui a parfois le sens d'un échange substantiel. De l'émeraude, un vieil auteur écrit : « Son vert gai surpasse toute verdure, car il remplit pleinement l'œil et remet en nature la vue travaillée, tant plus on regarde les émeraudes, tant plus [320] elles s'agrandissent, car elles font verdoyer l'air tout autour. » Au lieu de ce commerce de matière douce et foisonnante, le girasol échange avec l'œil une matière ardente : il « contre-darde le soleil, lui renvoyant ses rais, mais un peu blêmes à mode d'un autre soleil : son feu est comme la prunelle de l'œil ».

On le voit, toutes les métaphores changent de centre, elles vont alternativement du désir à l'objet, de l'objet au désir et l'imagination fait son œuvre loin de toutes les fonctions de la surveillance, que cette surveillance soit celle de la raison, de l'expérience ou du goût. N'importe lequel de ces trois principes suffirait pour critiquer la folle histoire d'un diamant qui fait fondre toutes les glaces du pôle. Mais *la critique littéraire* n'a pas pour fonction *de rationaliser la littérature.* Si elle veut être à la hauteur de l'imagination littéraire, elle doit étudier aussi bien l'expression *exubérante* que l'expression *retenue*. Faute de considérer ces deux lois dynamiques, la critique littéraire peut juger à contretemps. Elle ne nous prépare pas à cette rythmanalyse qui nous ferait vivre ces grandes images où le poète de génie a su inscrire une retenue dans l'exubérance ou bien, suprême bonheur, un élan nouveau dans une image apaisée, une vie nouvelle dans une image endormie dans le langage. De toute manière, la critique littéraire doit connaître les excès de l'expression délirante. C'est pourquoi nous avons accumulé dans ces pages les *rêveries de la volonté de briller.*

Le jeu des valeurs engagées dans la contemplation d'un diamant peut atteindre les valeurs morales, elles peuvent aider à la moralisation d'un psychisme troublé. Robert Desoille suggère souvent, dans ses exercices de rêve éveillé, la contemplation d'un pur diamant. Cette

contemplation éveille une pure sérénité. Or sérénité et angoisse, dit-il, sont des sentiments [321] qui se chassent l'un l'autre (Il, p. 26), quelles que soient les raisons et la réalité de ces sentiments : c'est en ce sens qu'une image peut guérir, qu'un diamant imaginé peut détendre une angoisse. Il semble qu'un cristal rêvé dans sa gangue conseille à l'être de sortir de ses embarras et de revivre au centre de sa propre lumière (cf. II, p. 27).

VII

Nous avons déjà rencontré plusieurs fois, dans ce livre et dans un ouvrage précédent, la notion d'*image littéraire pure.* Répétons que nous entendons par là une image qui reçoit toute sa vie de la *littérature*, ou du moins une image qui reste inerte si elle ne reçoit pas une expression *prolixe*. Souvent, si l'on considère la simple et plate réalité, elle n'a aucun des traits qui se *transfigurent* dans l'image littéraire. La pauvre alouette est un oiseau invisible en son vol, et son chant reste bien monotone. Mais elle est comme le centre cosmique d'une si grande exaltation qu'elle donne — comme tant de littératures en font foi — un signe à la fois à un état d'âme et à un univers ensoleillé. L'exemple de l'alouette en littérature nous permet d'affirmer que l'image littéraire pure est la véritable *réalité de la littérature*. De même, le *paradisier* est une image littéraire pure de l'exotisme.

Si l'on pouvait étudier systématiquement des images littéraires pures, on pourrait ensuite s'en servir comme moyens d'analyse pour la psychologie de l'imagination littéraire. Il serait intéressant alors de saisir cette *réalité littéraire* dans ses rapports avec une *réalité matérielle* bien définie. Il nous semble que la pierre précieuse permet précisément d'étudier ces rapports d'une matière réelle et d'une matière [322] imaginée. On peut prendre les pierres les plus objectivement sûres de leurs qualités, les rubis et les diamants, ils seront tout de suite saisis dans le filet des métaphores qui *multiplieront les significations* au point que les premiers signes n'auront plus de sens. Des pierres

plus douces auront alors d'incroyables qualités d'âme. Charles Cros, en préface à ses réflexions scientifiques sur la création artificielle des gemmes, rappelle « les pudiques turquoises qui meurent parfois d'un contact insolent » (*L'Alchimie moderne*, apud *Poèmes et Proses*, éd. Gallimard, p. 262). Même devant la pierre précieuse la mieux spécifiée, on sent que la réalité n'est rien et que l'imagination est tout, dès que l'imagination a commencé à parler. L'image littéraire actuelle est en quelque manière saisie par l'onirisme traditionnel de la pierre. Aussi assimile-t-elle les rêves alchimiques les plus variés. C'en est au point qu'on peut parler d'un Cosmos imaginaire attaché à une pierre précieuse particulière : un monde est en puissance dans un atome dur et coloré. Comment développer tant de significations sans écrire ? L'image de la pierre précieuse *s'écrit*. Elle s'écrit plus qu'elle ne se voit. A-t-on seulement besoin de voir, d'avoir vu ? On embarrasserait bien des poètes si on leur demandait la description *objective* des gemmes qui brillent dans leurs poèmes. Mais des images sont en puissance dans l'âme humaine. Makhali Phal écrit [184] : « Avait-on besoin de regarder une émeraude pour se prouver à soi-même l'existence du fantôme de l'eau ? » D'instinct, un rêveur qui voue sa vie aux images de l'eau sait bien que l'émeraude est un songe de la rivière, que l'émeraude est un grand étang d'eau fanée.

[323]

On pourrait d'ailleurs aborder le problème de *l'image littéraire pure* de la pierre précieuse par une tout autre voie. D'accord avec la critique littéraire classique, on examinerait l'art des poètes qui prétendent « ciseler » des vers, qui fondent des Emaux et gravent des Camées, qui assemblent des diadèmes. Les mots alors sont des brillants. Leur syntaxe dépend de l'orientation de leurs facettes.

On trouvera dans le beau livre de Jacques Scherer sur Mallarmé [185] des notations importantes sur cette poésie de diamantaire. Par exemple, Scherer écrit justement (p. 162) : « Les mots, ces pierreries, doivent pour faire œuvre de poésie, non se laisser emporter par un courant impétueux, mais briller dans une immobilité hiératique, paren-

---

184 Makhali Phal, *Nârâyana*, p. 225.

185 Jacques Scherer, *L'Expression littéraire dans l'Oeuvre de Mallarmé*, 1947.

te de ce silence que Mallarmé a tant aimé, et où ils peuvent, s'ils sont bien placés par la magie du poète, s'allumer de feux réciproques qui constituent leur signification et leur valeur.

Et Jacques Scherer rappelle que, dans sa préface aux *Fleurs du Mal*, Théophile Gautier avait écrit : « Il y a des mots diamant, saphir, rubis, émeraude, d'autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte, et ce n'est pas un mince travail de les choisir. »

Dans bien des vers mallarméens, on voit se constituer « une mosaïque de joyaux » (Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 227). On n'a pas le *Traité des Pierres précieuses* que Mallarmé se proposait d'écrire en 1866 (cf. Mondor, p. 222), mais les mots sont traités avec tant de sensibilité dans leur échange d'éclat qu'une phrase mallarméenne se transforme comme un kaléidoscope délicat quand un lecteur, [324] l'ayant lu, se met à la relire. Qui pourra mesurer la contingence des lumières dans une phrase comme celle-ci : « Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dire leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence [186]. »

186 Mallarmé, *Divagations*, p. 290.

[325]

La terre et les rêveries de la volonté

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE XI

LA ROSÉE ET LA PERLE

« Et tu ne sauras pas si c’est le cristal d’eau qui de la terre monte au ciel, ou si c’est le ciel qui jusqu’à ton ombre incline son espace de cristaux. »

(Adam Mickiewicz, *Lettre 8*,
trad. O. de Milosz.)

I

Retour à la table des matières

Nous allons consacrer un petit chapitre à la rosée et à la perle, parce que leurs images nous suffiront pour caractériser la participation à l’eau de bien des rêveries cristallines. On pourrait, certes, réunir bien d’autres images sur l’*eau d’une pierre précieuse*, sur la limpidité cristalline attribuée à une *eau fondamentale*. Mais, pour être bref, on peut s’en tenir au thème central : la rosée, du point de vie imaginaire, est le vrai cristal de l’eau. *Le Bestiaire de Thaon* décrit ce long changement de la « rosée en gemme ».

Dans la littérature contemporaine, innombrables sont les images de la rosée cristalline, qui met ses pierreries sur le jardin matinal. Mais ces images sont le plus souvent inertes. Elles ont perdu le sens de

l'imagination de la matière. Nous serons donc forcé, dans ce chapitre, de faire appel à des images [326] oubliées, comme il s'en trouve tant dans la littérature alchimique.

Et d'abord, allons à l'origine de la substance. La rosée vient du *ciel* par le plus clair des temps. La pluie tombe des nuages, elle donne une eau grossière. La rosée descend du firmament, elle donne une eau céleste. Mais qu'est-ce que le mot céleste pour une âme d'aujourd'hui ? Une métaphore morale. Il faut, pour comprendre la rosée céleste en sa substance, se souvenir que l'adjectif céleste fut un adjectif de matière. L'eau pure imprégnée de la matière céleste, voilà la rosée. Elle est, dit le poète, « l'eau miellée du ciel et le lait des étoiles » (Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, p. 284).

Pour de Rochas [187], la rosée est « l'humide radical de toutes choses » que le vent porte « dans son ventre », venant de la sphère céleste, de la Lune, « lait que les cieux envoient sur la terre ». Elle suit la vie des saisons, elle aide au renouveau (p. 256) : « Les laboureurs estiment plus la Rosée de Mai que les pluies des autres saisons ... C'est le principal aliment des semences » (p. 259). « Elle est si parfaite en sa composition, que la moindre petite quantité est toujours capable de faire des merveilles. » Ce dernier trait marque assez la rêverie de puissance qui s'attache toujours à l'action du petit sur le grand. Pendant des siècles, on vante avec sincérité « la prolifique rosée ».

Pour un médecin comme Duncan, c'est par une vertu d'insinuation que la rosée agit : elle prépare les voies de la fécondation : « La douce rosée ouvre le sein de la terre, la dispose ù mieux recevoir l'esprit de l'air, qui la rend en quelque sorte grosse de [327] mille productions, ou qui du moins excite les germes assoupis dans les semences qu'elle cache » (*loc. cit*., p. 78).

C'est parfois sur les plus insignifiants et les plus chimériques exemples qu'on peut apprendre le plus clairement les leçons philosophiques. Rêver à la rosée comme germe et semence, c'est participer du fond de son être au devenir du monde. Alors on est sûr de vivre l'être-dans-le monde puisqu'on est l'être-devenant-le-devenir-du-

187 Henry de Rochas, *La Physique reformée contenant la Réfutation des erreurs populaires et le triomphe des vérités philosophiques*, Paris, 1648, p. 255.

monde. L'alchimiste vient aider le monde à devenir, vient achever le monde. Il est un *opérateur* du devenir du monde. Non seulement il cueille la rosée, mais il la choisit. Il lui faut la « rosée de mai ». Et cette rosée de mai, l'univers ne la livre pas encore assez pure. Alors le rêveur paradoxalement la concentre pour l'exalter, il la distille et la cohobe pour qu'elle rejette ce qui reste en elle de superflu, pour qu'elle devienne germe pur, purement germinative, force lue [188]1bis.

Que la rosée descende vraiment du ciel, ou plus exactement des cieux les plus élevés, c'est ce dont un médecin alchimiste comme de Hochas ne doute pas. La pluie, dit-il, vient de la condensation des vapeurs, « mais les (eaux vraiment) célestes viennent en forme de Rosée, que les vrais philosophes appellent sueur du Ciel et la salive· des Astres : le Soleil en est le père, et la Lune en est la mère ». Nous voilà ainsi tout de suite mis en présence des caractères cosmiques d'une substance d'univers. L'éducation moderne nous détourne de telles images. Il déplaît parfois à des gens cultivés qu'on rappelle le succès évident de ces images au cours des siècles. Mais qui veut connaître l'imagination doit aller à l'extrémité de toutes les lignes d'images. Notre auteur continue : « Ceux qui sont si heureux de pouvoir [328] analyser cette précieuse liqueur savent bien la différence qu'il y a entre elle et la pluie et l'eau commune. Tout le monde sait que les végétaux qui sont arrosés avec l'eau des fontaines, de puits, ou même de rivière, ne sont jamais de si belles productions en leurs fruits, comme ceux qui sont humectés, ou alimentés par la rosée. :. Un esprit rationnel comprendra mal que la pluie ait en quelque manière besoin *du ferment de la rosée* pour arroser la terre. Il est bien détaché des liens étymologiques qui unissent les mots *rosée* et *arroser*. Le langage ne fait plus rêver. Le langage sert à exprimer des pensées. Mais le rêveur qui valorise des substances et qui aime les mots primitifs suit d'instinct les impressions de jeunesse puissante de la rosée du matin. Il admet que, mêlée de rosée, qu'*élémentée* par la rosée, « la pluie est très abondamment pourvue de l'esprit de vie ou universel ». Pour l'*Encyclopédie* elle-même, la rosée correspond encore à « la panspermie de l'atmosphère ». Bien entendu, l'imagination matérielle ne perd

188 Cf. Christophe Glaser, *Traité de la Chymie*, 1670, p. 387.

pas ses substances. Dans le végétal la rosée subsiste. On doit la retrouver jusque dans les cendres du végétal et l'artiste qui pourrait extraire de la plante cette rosée céleste aurait, dit un alchimiste en son vigoureux langage, « un médian et un ventous » capables d'attirer à soi toutes les vertus des simples.

De nombreuses panacées étaient faites jadis avec cette rosée céleste. C'était une *médecine universelle* parce qu'elle apportait une teinture d'univers. Elle réunissait toutes les vertus germantes parce que ces vertus venaient des *astres dominateurs*. À bien des égards, panacée et thériaque sont antithétiques : la thériaque est un mélange de médicaments terrestres, la panacée une union des plus douces substances élémentées par les vertus du ciel. La rosée est une *substance générale*, une substance d'univers. Fabre s'exprime ainsi (p. 310) : Tous les jours, la nature [329] fait « une gelée très délicate de la quintessence de tous les éléments, et du plus pur des influences célestes qu'elle mêle ensemble, et en fait une liqueur propre à nourrir toutes choses. La rosée est une liqueur élémentaire qui enferme en soi les vertus et propriétés de toute la nature ». (Cf. Fabre, p. 312.) Ce pantrophisme, comment ne serait-il pas efficace sur le petit monde, sur l'homme ? La Nature, dans ce vaste alambic qu'est le monde, prépare pour le sage ses élixirs.

Quand on a laissé l'imagination se convaincre que la rosée est une substance du matin, on admet qu'elle est vraiment *de l'aube distillée*, le fruit même du jour naissant. C'est dans l'eau de la première rosée qu'on dissoudra les simples. On ira la quérir dans une aurore d'avril, à la pointe des feuilles dépliées dans la nuit, émerveillé par ce cristal rond qui décore le jardin. Voilà le beau remède, le bon, le vrai. La rosée de Jouvence est la plus puissante des eaux de Jouvence. Elle contient le germe même de la jeunesse.

Mais l'alchimiste veut aider la Nature, remplacer la Nature. Si la rosée est une puissance céleste qui contient le germe de tous les germes, ne faut-il pas, ici-bas, lui préparer une matrice ? A ce cristal qui se forme au firmament ne faut-il pas préparer un gîte cristallin ? Et le grand rêve de l'alchimiste sera de faire *descendre* la rosée dans un minerai bien préparé. Avec l'image de la rosée germe des êtres, comme ce texte du *Dialogue d'Eudoxe et de Pyrophile* est clair (p. 261) :, Le moyen de faire descendre cette eau du Ciel est certes merveilleux ; il est dans la Pierre qui contient l'Eau centrale, laquelle est véritable-

ment une seule et même chose avec l'Eau Céleste ; mais le secret consiste à savoir convertir la Pierre en un Aimant qui attire, embrasse et unifie à soi cette Quintessence Astrale, parfaite et plus que parfaite, [330] capable de donner la perfection aux Imparfaits. »

On ne lira pas bien ce texte si l'on ne se souvient pas que la Pierre qui devient la matrice de la rosée céleste est la pierre limpide entre toutes, le cristal qui tient en son sein la plus belle des eaux, le cristal de la clarté parfaite qui se trouve, dans cette vue, une sorte de cristallisation mutuelle des principes du ciel, de la terre et de l'eau. Condensation de toutes les grandes substances. Nous n'en vivons plus les convictions parce que nous nous habituons à n'imaginer que les formes. L'alchimiste menait un grand rêve de substances.

· Mais le texte d'*Eudoxe et de Pyrophile* nous présente aussi sous un jour extrêmement curieux l'activisme de la pureté et apporte ainsi une importante contribution à la psychologie des valeurs imaginaires. En effet, la substance pure est ici une *activité de purification ;* et une activité triomphante ! L'expérience commune nous défend de mêler le pur à l'impur. Elle nous apprend que dans ce mélange le pur est infailliblement détruit. Mais combien inerte est cet idéal raisonnable d'une pureté qui ne se défend pas, d'une pureté qui est ouverte à toutes les injures ! Au contraire, prise dans toute la force d'une longue et opiniâtre rêverie, la pureté imaginée est en réalité une *volonté de purification*. Une telle pureté ne craint rien, une telle pureté *attaque* les impuretés. Dans l'ordre des valeurs, qui attaque ne craint plus. Il s'agit non pas d'une dialectique de deux contraires, mais bien d'un duel de substances. Une goutte de rosée purifie un cloaque. Cette absurdité dans le règne de l'expérience claire et raisonnable ne gêne en rien l'imagination dynamique de la ·pureté substantielle. A nous, pour comprendre une âme, de ne pas la juger comme un esprit. Plaçons-nous devant les images matérielles [331] de la substance élémentée par un cristal de pureté et nous comprendrons que ce cristal de pureté propage une cristallisation de la pureté. L'alchimiste a confiance dans un magnétisme de la substance pure. Dans la terre, il sait bien que les pierres précieuses « astralisent », c'est-à-dire qu'elles attirent et concentrent les *influences* des astres. Avec la rosée céleste soigneusement recueillie ou retrouvée dans la pierre philosophale, il espère obtenir une astralisation de la pureté. Comment toutes les matières

pures du monde ne viendraient-elles pas nourrir le germe pur, puisque l'or solaire vient nourrir l'or germant dans le plus caché des filons ?

À vivre sincèrement ces images qu'un esprit positif et expérimenté peut sans doute juger comme des pensées folles, on est bien obligé d'en reconnaître la *cohérence*. Elles ont précisément la cohérence de l'imagination *matérielle*, d'une imagination qui ne se laisse pas détourner par les images diverses de la forme et de la couleur, mais qui rêve à la substance, aux forces profondes de la substance, aux vertus du monde concret. On pourrait alors se demander ce qui reste de la tradition des vieux livres ou ce qui appartient à un grand songe naturel dans une notation discrète comme celle de Mary Webb (*Le Poids des Ombres*, trad., p. 182) : « Quand chaque feuille couverte de rosée n comme une lueur de connivence avec les étoiles humides, ne descend-il pas sur nous une douceur plus grande que le parfum des fleurs ? » Il semble que, chez les poètes, la rosée soit, matériellement parlant, un esprit de finesse cosmique, qui pénètre toute chose :

> ... la rosée nocturne émeut la terre,
> Rendant légers les murs et poreux les humains.
>
> (Pierre Emmanuel, *Le Pâtre et le Roi.*
> *Poésie* 46, n°35.)

[332]

II

Bien entendu interviennent aussi, sur le thème de la rosée, des images moins uniquement aériennes et aquatiques. Souvent la circulation de vie universelle qu'on imagine par la rosée rend plus solidaires encore le ciel et la terre. Pour un auteur du XVII^e^ siècle, les esprits et les huiles des végétaux donnent des exhalaisons qui retombent sur la terre après s'être imprégnées d'esprit céleste « et fertilisent la terre

sous la forme d'une rosée grasse ». Cette notion de rosée *grasse* est courante dans la littérature préscientifique. Rien ne légitime cette notion, sinon l'imagination de la richesse nutritive, de l'aliment concentré.

C'est dans cette voie que le miel est bien souvent imaginé comme une rosée solide, avec toutes les participations du ciel et de la terre [189]. Pour l'abbé Rousseau, le miel est un levain universel : « Le miel est de cette nature, parce qu'il n'est qu'un esprit universel de l'air..., lequel est corporisé avec la rosée qui tombe et qui s'attache sur les fleurs... où les Abeilles le recueillent... C'est un commencement de mixtion des Eléments supérieurs avec les inférieurs, du Ciel avec la terre... Et cet Etre, quoique composé des Eléments, n'a encore aucune spécification parfaite, jusqu'à ce qu'il soit animé et engrossé par des semences particulières. C'est donc un commencement de corporisation et de coagulation des esprits de l'air et de l'eau qui s'unissent dans la plus basse région de l'air avec les Vapeurs de la terre ; lesquelles lui communiquent cette première coagulation [333] onctueuse, qui sert d'aliment aux végétaux, et qui leur donne le premier mouvement de fécondité. » Ainsi nous retrouvons encore, sous une forme enrobée, les mêmes images matérielles activistes que nous suivions à la trace dans l'imagination intime du cristal. Le miel n'est pas un simple et inerte butin que l'abeille trouve au creux d'un calice. C'est une substance qui a déjà aidé à la végétation, qui a suivi l'élan vital des germes dans la graine même quand il a été apporté par la rosée prolifique ; mais il ne s'est pas laissé emprisonner par le végétal, il est monté jusqu'à la fleur. Aussi garde-l-il encore des valeurs germantes (p. 84) : « Le miel est un esprit universel, non encore déterminé tout à fait au règne végétable. »

Les psychanalystes sont amenés souvent à étudier de véritables nodosités psychiques où se sont nouées des notions de la sphère nutritive et de la sphère de ln génération. S'ils portaient leur attention à la formation des connaissances objectives, ils reconnaîtraient dans les textes que nous citons une même confusion de ce qui nourrit et de ce qui engendre. Toute substance intimement rêvée nous ramène à notre

189 Cf. E. Gilson, *Etudes sur le Rôle de la Pensée médiévale dans la Formation du Système cartésien*, Vrin, 1930, p. 117.

intimité inconsciente. En fait, le texte que nous citons n'est pas une exception, on pourrait en fournir bien d'autres spécimens qui donneraient toujours la même impression de physique et de chimie *inconscientes*. Faut-il souligner aussi nécessité, pour avoir tous les rêves matériels, de replacer les substances dans la nature ? Une enquête psychologique sur la consistance du miel pris avec une cuiller et étendu sur le pain ne nous dira rien de son mystère intime ; il ne transmettra pas à nos songes sa puissance cosmique et nous en connaissons bien mal les *valeurs sensibles* si nous n'avons pas su les réveiller par les *valeurs imaginaires.*

Une matière aussi valorisée que le *miel* n'est naturellement [334] pas, dans la pharmacopée, une matière indifférente aux substances qu'on peut lui associer. Mêlé à des poudres végétales, le miel suscite leurs puissances. L'abbé Rousseau dit encore : « Le miel fait avec un simple ce qu'aurait fait la rosée en terre avec lui, puisque le miel n'est autre chose qu'une rosée épaisse et plus cuite que celle qui vole imperceptiblement dans l'air supérieur. » Le miel ne vient donc pas simplement pallier une amertume, « dorer une pilule » ; il *exalte* le médicament qu'il enrobe. On peut d'ailleurs être sûr que l'imagination entièrement soumise au règne des valeurs substantielles réalisera une sorte d'*exaltation mutuelle* qui multipliera sans fin les puissances associées.

Un autre auteur écrit [190] : « Le miel est composé de soufre et de rosée. C'est pourquoi nous le disons non pas la résine de la terre, mais du ciel. » Avec le soufre, avec ln résine, c'est par tonte la participation du feu qu'il faudrait vivre l'ardeur du miel, comme s'il était fait d'un

---

190 Si nous nous donnions pour tâche d'étudier toutes les valeurs traditionnelles des substances, il nous faudrait à propos du miel rappeler une littérature mythologique considérable. On trouvera de nombreux renseignement, dans un article d'Usener, *Milch und Honing* (*Hermès*, LVII, 1902), sur l'usage liturgique du miel. Franz Cumont qui donne cette référence (*Les Mystères de Mithra*, p. 132), montre lui-même l'action purificatrice du miel dans les initiations.

Dans toute l'alchimie, le miel est le symbole de la coction la plus patiente, la plus lente, la plus profonde. Il semble que la longue quête de l'abeille soit pensée substantiellement, comme si toutes les fleurs venaient mûrir et *surmûrir* dans un *surréalisme* de la substance. On n'est pas loin de faire ainsi du miel une substance du temps. Le miel, c'est du temps.

or écrasé. Pour beaucoup de rêveurs de substances, le miel est en effet une rosée solaire, une rosée d'or vivant. Ainsi peu à peu toutes les valeurs s'agglomèrent. L'imagination matérielle [335] n'en a jamais fini d'amasser les puissances sur les substances qu'elle a élues.

Mais, dans nos temps de pensée rationnelle, nous apprécions mal l'échelle de toutes ces synthèses, nous nous écartons de toute rêverie cosmique. Nous voulons bien nous replacer « dans le monde », mais nous avons « du monde » retranché les substances. Cependant, quelques rêveries solitaires devant les belles substances de l'univers — des rêveries que nous n'avouons guère et que nous n'écrivons pas — nous inclinent toujours à ces participations. Nous retrouverions toutes ces synthèses si nous rendions en sincère et poétique hommage « aux biens de la terre ».

III

Pas d'images plus communes chez les poètes pour traduire les beautés de la rosée que la *perle*. Notre tâche n'est pas ici d'accumuler des exemples de cette métaphore banale. Nous voulons tout de suite aller fond de rêve et voir comment a pu se créer la légende des perles produites par la rosée du ciel. Cette légende singulière abonde dans les livres d'alchimie. Donnons-en quelques exemples.

« Tous les bons auteurs nous laissent par écrit que les perles se font et se composent de la rosée : les mères-perles dans leurs coquilles, qui sont les mines ; où ces pierres précieuses se forment et s'engendrent, prennent à la pointe du jour la rosée, lorsque cette divine liqueur tombe du ciel, et montent à la superficie de l'eau, et là ouvrent leurs coquilles, afin de donner entrée à cette rosée qui les remplit et les engrosse de sa pure substance ; après, elles se ferment vont dans leur gîte ordinaire au fond de la mer, où par leur chaleur naturelle cette rosée est [336] cuite et digérée, et par leur industrie naturelle formée et faite perle, qui s'attache aux côtés de leur coquille. »

René François dit de la même manière : « La Nacre est enceinte des cieux, et ne vil que du Nectar céleste, pour enfanter la perle argentine, ou pâle, ou jaunâtre selon que le Soleil y donne, et que la rosée est plus pure. Recevant donc la rosée à écaille béante, elle forme de petits grains qui se figent, qui se durcissent et se glacent, peu à peu la nature leur donne le poli à la faveur des rayons du soleil, enfin ce sont des perles orientales. Si la rosée est grande elles sont plus grosses, s'il tonne, la coquille fait le plongeon, et selon le tonnerre aussi se font les avortons des perles bossues, plates, contrefaites ou vides comme vessies. »

Chaque auteur apporte, semble-t-il, un trait de plus à la légende, un rêve matériel de plus. L'un insiste sur la lente action de la « mère-perle ». Si pure que soit la substance de la rosée, la mère-perle en rejette les parties « excrémenteuses ». Oubliant que la coquille a été le premier gîte de la rosée, il dit maintenant que ce sont les parties excrémenteuses exsudées qui forment la coquille. C'est bien là une inversion caractéristique des rêves : la coquille fait la perle ; la perle fait la coquille. Le rude et le poli sont là tout près pour une dialectique dans les deux sens. Le rêve joue avec la valeur et l'antivaleur.

Un auteur, reprenant toujours le même thème, insiste sur la lenteur de la formation. La mer Noire [191] « nourrit des coquilles qui montent et s'ouvrent à la surface, où elles reçoivent la pluie du ciel ; elles s'enfoncent ensuite et élaborent ces gouttes de pluie pendant cent ans... Les perles qui ne sont pas de saison [337] puent comme charogne... Il ne faudrait pas croire que n'importe quelle pluie se transforme ainsi en perles ; c'est seulement celle qui tombe à certains jours et sous certains signes ». Et nous retrouvons toujours la pensée sourde de la détermination astrologique. Pour des rêveurs attachés à la cosmicité, la moindre Perle, marquée par sa perfection, doit être formée à sa juste place, dans son juste temps. Elle aussi doit être « dans le Monde ».

Bien entendu, la cosmogonie de la perle vaut aussi bien pour la cosmogonie de la pierre précieuse, car c'est partout la même rêverie des influences qui commande. Aussi, *Le Bestiaire de Philippe de*

191 Langlois, *loc. cit.*, t. III, p. 27.

Thaon, publié par Langlois [192], parle d'une « pierre qui est la lumière de toutes les autres ». Elle est ainsi le principe de toutes les pierres précieuses. « On l'appelle Unio. Elle naît dans l'ile de Tapné de la rosée du ciel. Ces pierres sans défaut et sans suture s'entr'ouvrent, reçoivent la rosée et se referment ; elles engendrent ainsi à la façon des créatures vivantes. »

René François dit de son côté : les rubis ne s'engendrent pas dans « les flancs de la terre, mais ce sont les larmes sanguines du ciel qui sur le sable des Indes deviennent rubis, c'est-à-dire une rosée privilégiée du ciel ».

Ainsi nous venons encore de nous donner sans retenue à des pensées folles, sans même bien peser ce qui revient dans ces auteurs à la naïveté et au désir d'étonner. Mais, précisément, avec de telles images nous vivons des temps où l'écrivain travaille à la limite de la naïveté, forçant en quelque manière à l'extrême les images. C'est pourquoi, malgré les excès, de telles images doivent déceler des forces de l'imagination.

[338]

Nous allons d'ailleurs suivre ces images à la trace et essayer de saisir le moment où, s'amortissant un peu, elles deviennent des métaphores.

Par exemple, l'image des perles cabossées par le tonnerre, image qui a sans doute apprêté à rire *sous la plume d'un vulgarisateur alchimiste*, trouve place dans l'œuvre de saint François de Sales : « Les perles qui sont conçues ou nourries au vent et au bruit des tonnerres n'ont que l'écorce des perles, et sont vides de substance... » Le lecteur trouvera de lui-même le contexte moral de cette image. Il se surprendra à rêver un peu les métaphores morales. Il comprendra alors qu'une imagination qui s'engage dans ses images peut en recevoir une certaine force de persuasion, persuasion bien naïve sans doute, mais qui ne manque pas de délicatesse. Pour montrer qu'une âme vigoureuse et constante peut « vivre au monde sans recevoir aucune humeur mondaine », saint François de Sales écrit dans un autre chapitre (p. 4) : « Les mères-perles vivent emmi la mer sans prendre aucune goutte

192 *Ibid.*

d'eau marine. » René François écrit en 1657 : « La mère-perle dédaigne les appas de son hôtesse la mer... elle a toute son alliance avec le ciel. » Les deux textes se touchent. On pourra lire le texte de René François *moralement*, comme une leçon que le monde des choses donne au cœur de l'homme, pour lui prouver que, lui aussi, il doit faire « toute son alliance avec le ciel ».

Réciproquement, on pourra lire le texte de saint François de Sales *physiquement*, comme une preuve que la morale a une réalité physique.

Comme nous ne participons plus à la réalité oniri-que de toutes ces images, nous disons volontiers que le langage de saint François est « fleuri ». Mais nous ne nous rendons pas compte que ces « fleurs » sont en quelque sorte *naturelles* puisqu'elles sont produites [339] par la poussée d'un onirisme en accord avec la pensée consciente.

Mais assourdissons encore d'un degré les résonances lointaines des voix naïves, retrouvons dans l'œuvre d'un écrivain moderne l'image de la perle née d'une rosée pure ; Thomas Hardy, où il y a tant de scènes du réveil matinal de l'univers, écrit [193] : « Le brouillard suspendait de minuscules diamants humides aux cils de Tess et mettait sur sa chevelure des gouttes pareilles aux semences de perles. » Ces semences de perles, d'où viennent-elles ? Thomas Hardy a-t-il lu des vieux livres ? Et quel lecteur, fidèle à la lente lecture, soudain éveillé aux principes d'une double lecture qui demanderait qu'on lût à la fois sur le plan des significations et sur le plan des images, quel lecteur s'arrêtera ici pour rêver ?

Quant à toutes les images prodiguées qui disent perle pour larme, perle pour rosée, diamant pour les eaux tremblantes du matin, c'est fini. Elles ferment la porte des songes. Elles ne l'ouvrent plus. Pour rendre aux mots leurs rêves perdus, il faut revenir naïvement vers les choses.

[340]

---

193 Thomas Hardy, *Tess d'Urberville*, trad., t. I, p. 205.

[341]

La terre et les rêveries de la volonté

TROISIÈME PARTIE

Retour à la table des matières

[341]

La terre et les rêveries de la volonté

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE XII

LA PSYCHOLOGIE DE LA PESANTEUR

« L’allure morale de l’homme ressemble à son allure physique, laquelle n’est qu’une chute continue. »

(J. P. Richter,
La Vie de Fixlein, trad., p. 28.)

I

Retour à la table des matières

Dans notre livre *L’Air et les Songes*, nous avons présenté quelques images de la chute et de l’abîme qui relèvent de toute évidence de l’imagination terrestre. Ces images nous étaient alors nécessaires pour faire comprendre la dynamique inverse de l’envol. On s’envole *contre* la pesanteur, aussi bien dans le monde des rêves que dans le monde de la réalité. Réciproquement, il nous faudrait maintenant évoquer toutes les images aériennes pour bien apprécier le *poids psychique* des images terrestres. Impossible de faire *la psychologie de la pesanteur*, la psychologie de ce qui fait de nous des êtres lourds, las, lents, des êtres tombants, sans une référence à la psychologie de la légèreté, à la nostalgie de la légèreté. Nous nous permettrons donc de renvoyer le lec-

teur à notre ouvrage précédent où nous [342] avons commencé l'étude de l'imagination dynamique.

On se tromperait cependant si l'on se bornait à une simple juxtaposition des images du *haut* et des images du *bas*. Ces images qui suivent une géométrie sont en quelque manière trop claires. Elles sont devenues des images logiques. Il faut se déprendre de leur simple relativité pour vivre la dialectique dynamique de ce qui va en haut et de ce qui va en bas. On comprendra mieux le réalisme psychique de cette dialectique de l'ascension et de la chute si on lit, avec une âme pleine de songes, ces notes [194] de Léonard de Vinci : « La légèreté naît de la pesanteur, et réciproquement, payant aussitôt la faveur de leur création, elles grandissent en force dans la proportion où elles grandissent en vie, et elles ont d'autant plus de vie qu'elles ont plus de mouvement. Elles se détruisent aussi l'une l'autre au même instant, dans la commune vendetta de leur mort. Car la preuve est ainsi faîte, la légèreté n'est créée que si elle est conjonction avec la pesanteur, et la pesanteur ne se produit que si elle se prolonge dans la légèreté. »

Sans doute, on pourrait donner de ce passage obscur un commentaire scientifique, qui montrerait comment, placé par l'histoire entre Aristote et Galilée, le savant italien se représente la chute des graves dans une atmosphère agissante conçue comme un milieu plein. Mais cet éclaircissement du côté des idées ne nous rapprocherait pas du foyer des convictions où la science du précurseur est encore rêvée. Pour aller au foyer même des convictions premières, il faut nous mettre au centre même des images. C'est dans une sorte de nébuleuse psychique que se forment le noyau de notre lourdeur ou la vie [343] toute florale de. notre légèreté. Nous nous sentons devenir lourds ou devenir légers dans « la vendetta » des décisions contraires. Pris de vertige, nous sentons que nous aurions pu *monter*. Mille impressions font varier notre *poids psychique* qui est vraiment un *poids imaginaire*. Si nous pouvions entrer dans une étude minutieuse de nos expériences oniriques, nous aurions bien vite des mesures de l'extrême sensibilité pondérale de nos impressions. Peut-être pourrions-nous nous éduquer pour combattre notre lourdeur, pour nous guérir de nos lourdeurs. Une pédagogie de la pesanteur doublerait alors une psycho-

194 Léonard de Vinci, *Carnets*, trad., t. I, p. 45.

logie de la pesanteur psychique. Quelle volonté de hauteur il y a dans ces deux vers d'Essenine (Rais, *Anthologie de la Poésie russe*) :

> Je ne veux plus de ciel sans escalier,
> Je ne veux plus que la neige tombe.

La verticalité est une dimension humaine si sensible qu'elle permet parfois de distendre une image et de lui donner, dans les deux sens, vers le haut et vers le bas, une étendue considérable. Tout rêveur qui aime la verticalité fumera sa cigarette avec d'autres songes s'il médite le double mouvement de cette image empruntée au beau livre de Ribemont-Dessaignes, *Ecce Homo* :

> Il battit des ailes, alluma une cigarette,
> Et la fumée monta vers le ciel,
> Et la cendre tomba sur les pieds de l'enfer.

II

Des images très passagères, très peu insistantes peuvent parfois nous donner une sorte de conscience de vertige, réanimer en nous un vertige [344] assoupi, engramme profond de l'inconscient. Il n'est pas rare en effet qu'une vie entière ait été marquée par le vertige d'un jour.

Pour engager notre problème sur un cas précis, nous allons apporter un document personnel.

Un des grands malheurs de ma vie inconsciente est d'être monté jusqu'à la lanterne de la flèche de Strasbourg. J'avais vingt ans. Jusque-là, je ne connaissais que les modestes clochers de la campagne champenoise. Que de fois j'avais profité d'une porte négligemment ouverte pour gravir à l'intérieur de la tour du clocher, vivant sans

crainte dans un monde d'escaliers et d'échelles. J'ai passé près de l'auvent des cloches bien des heures à regarder la belle rivière, les collines, les coteaux. La vue sur la colline que nous appelons, à Bar-sur-Aube, la montagne Sainte-Germaine donne un monde circulaire bien clos dont le clocher est le centre. Quel décor pour y rêver l'impérialisme du sujet sur le spectacle contemplé ! Mais, à Strasbourg, l'ascension est *brusquement inhumaine*. En suivant le guide dans l'escalier de pierre, le visiteur est d'abord gardé à main droite par les fines colonnettes, mais *subitement*, très près du sommet, ce réseau ajouré des colonnes s'arrête. À droite, c'est alors le vide, le grand vide au-dessus des toits. L'escalier tourne si vite que le visiteur est bien seul, loin du guide. Alors la vie dépend de la main sur la rampe...

Monter et descendre, deux fois quelques minutes d'un vertige absolu, et voilà un psychisme marqué pour la vie...

Plus jamais je ne pourrai aimer la montagne et les tours ! L'engramme d'une chute immense est en moi. Quand ce souvenir revient, quand cette image revit dans mes nuits dans mes rêveries éveillées elles-mêmes, un malaise indéfinissable descend dans mon être profond. En écrivant cette page, j'ai souffert, [345] en la recopiant je souffre comme d'une aventure neuve, réelle. Dernièrement, lisant un livre où je ne m'attendais guère à retrouver mon histoire, ce souvenir m'a empêché de poursuivre ma lecture. Je transcris ce passage [195] : « La plupart des étrangers s'arrêtent à la plate-forme, mais les fanatiques, les gens à longue haleine et les ingambes pénètrent plus haut dans les quatre tourelles conduisant à la base de cette pyramide octane, très hardie et très légère, qui constitue la flèche. Vous qui n'êtes pas affligés de trop d'embonpoint et ne craignez pas les étourdissements, vous pouvez encore gravir, au-delà des tourelles, les huit escaliers tournants qui rampent aux huit angles, jusqu'à la lanterne. Goethe exécuta plus d'une fois cette ascension, précisément pour s'aguerrir contre le vertige. Il a gravé son nom sur la pierre des tourelles... » Je ne comprends guère l'architecture décrite par Depping, elle n'évoque rien dans mes souvenirs clairs. Je suis tout entier à ma souffrance. Dans un style malebranchien, je dirais volontiers qu'une telle

195 Guillaume Depping, *Merveilles de la Force et de l'Adresse*, Paris, 1871, p. 167.

sensibilité qui trouble ma lecture vient d'une *imagination blessée*. Des psychanalystes chercheront peut-être des raisons morales à une telle sensibilité. Mais rien n'explique à mes yeux que de si nombreuses impressions de vertige se soient liées à ce *souvenir-là*, si clairement précis, si nettement défini, si isolé dans mon histoire. À peine redescendu sur terre, la joie de vivre m'est revenue sans mélange. J'ai bu le vin du Rhin et les vins de Moselle avec, je pense, le sens délicat des hommages qu'ils peuvent recevoir d'un Champenois. Mais toutes ces joies n'ont pas empêché le malheur psychique de se constituer en moi. Ma chute imaginaire continue à tourmenter mes rêves. Dès qu'un cauchemar [346] angoissé revient, je sais bien que· je vais tomber sur les toits de Strasbourg. Et si je meurs dans mon lit, c'est de cette chute imaginaire que je mourrai, le cœur serré, le cœur brisé. Les maladies ne sont bien souvent que des causes supplémentaires. Il est des images plus nocives, plus cruelles, des images qui ne pardonnent pas.

Alexandre Dumas semble avoir souffert d'une même infortune. II écrit dans *Mes Mémoires* (t. I, p. 276) : à dix ans, mon « éducation physique allait son train : je lançais des pierres comme David, je tirais de l'arc comme un soldat des îles Baléares, je montais à cheval comme un Numide ; seulement je ne montais ni aux arbres ni aux clochers. J'ai beaucoup voyagé ; j'ai, soit dans les Alpes, soit en Sicile, soit dans les Calabres, soit en Espagne, soit en Afrique, passé par de bien mauvais pas ; mais j'y suis passé parce qu'il fallait y passer. Moi seul, à l'heure qu'il est, sais ce que j'ai souffert en y passant. Celle terreur toute nerveuse, et par conséquent inguérissable, est si grande que, si l'on me donnait le choix, j'aimerais mieux me battre en duel que de monter en ha ut de la colonne de la place Vendôme. Je suis monté un jour, avec Hugo, en haut des tours de Notre-Dame ; je sais ce qu'il m'en a coûté de sueur et de frissons ». Malgré un étalage de vaillances, qui forment autant de couvertures qu'un psychanalyste n'aura pas de peine à soulever, on sent bien que « cette terreur toute nerveuse » désigne un psychisme étrangement sensibilisé par l'engramme d'une chute imaginée. Quelques pages avant (p. 273), Alexandre Dumas avait fait des confidences qui doivent nous aider à trouver dans la toute première enfance les traces d'un trouble si persistant : « Comme la nature, j'avais horreur du vide. Aussitôt que je me sentais suspendu à une certaine distance de terre, j'étais comme Antée, [347] la tête me tournait, et je perdais toutes mes forces. Je

n’osais pas descendre seul un escalier dont les marches étaient un peu roides... »

Dans son autobiographie très circonstanciée, Henrich Steffens consacre de nombreuses pages d’une singulière profondeur aux mêmes impressions. Pour lui, le vertige est une soudaine solitude. Une fois qu’il s’empare d’un être, aucun appui ne peut le sauver, aucune main secourable ne peut le retenir dans sa chute. Le malheureux, frappé d’un vertige pris dans sa signification première, est seul jusqu’au fond de son être. Il est chute vivante. Cette chute ouvre dans son propre être de véritables abîmes : *Ein solcher Mensch wird in den dunklen Abgrund seines eigenen Daseins... hinweggezogen* [196]. Il s’agit bien d’une ruine de l’être, d’une ruine du *Dasein* conçue aussi physiquement qu’il se peut, avant les métaphores telles qu’elles sont travaillées par la philosophie de Kierkegaard.

De telles impressions ont vraiment accompagné Steffens toute sa vie. Il dit précisément qu’el1es sont devenues des parties intégrantes de ses rêves. Et c’est toujours à cette impression de soudaine et totale solitude qu’il réfère tout vertige physique : « Le vertige ouvrait pour moi les sombres profondeurs de la solitude de l’âme abandonnée. »

Le seul pressentiment qu’on fera un rêve de chute tue 1e sommeil. Dans une de ses nouvelles (*Par l’Océan aérien. Sentiers vers l’invisible*, trad., p. 178), Remizov écrit : « Que de fois, au moment de m’endormir, je me figure involontairement que je grimpe sur une corniche à une très grande hauteur, et je sens avec effroi que je ne peux même plus songer au sommeil. » Dans les mauvais jours de ma [348] vie, j’ai appréhendé le sommeil comme une chute. Il est des nuits où le destin de l’homme est de tomber. Un vertige obscur le prend, attaché à une idée si claire !

Nous vivons longtemps avec des mots usés. C’est seulement en lisant Henrich Steffens que j’ai vécu soudain toutes les puissances, toutes les arrière-pensées qui sommeillent dans le vieux mot français : *le garde-fou*. Le garde-fou nous protège de la plus élémentaire des folies, de la plus commune des folies, celle qui peut nous atteindre tous au-dessus d’un petit pont, au-dessus d’un escalier. Alexandre Dumas

196 Henrich Steffens, *Was ich erlebte*, Breslau, 1840, 10 vol., t. I, pp.334 suiv.

est repris de cette folie au balcon de son appartement, au deuxième étage. Mais, pour donner tout son sens à ces engrammes de chute qui peuvent s'inscrire dans le plus lointain inconscient, rappelons une précaution recommandée par Mme Montessori pour les soins à donner au nouveau-né. Dans son livre *L'Enfant* (trad., p. 20) : « J'ai vu un nouveau-né qui, à peine sauvé de l'asphyxie, fut plongé dans une baignoire posée à terre ; et, tandis qu'on le baissait rapidement pour l'immerger, il ferma les yeux et tressaillit en étendant les bras et les jambes, comme quelqu'un qui se sent choir.

« Et ce fut sa première expérience de la peur. » Le « bons sens » qui n'est pas nécessairement le « sens psychologique », restera incrédule. Le bon sens a besoin de rationalisations visibles. Il croit aisément qu'une chute ne laisse de traces psychologiques dans une âme enfantine que si elle laisse une cicatrice au front. Mais comment ne pas voir que les conséquences physiques sont hi en peu de chose quand la cause est en quelque manière sentie primitivement, comme un subit mouvement intérieur jamais vécu ? Maria Montessori compare les soins donnés à la jeune accouchée et le sans-gêne vis-à-vis [349] de l'enfant (p. 22 : « On enlève l'enfant de son berceau et on l'y remet en l'élevant jusqu'au niveau de l'épaule de l'adulte qui doit le transporter ; et puis de nouveau on le baisse pour le mettre sur son lit, auprès de sa mère, et cela correspond à ce que serait pour elle l'obligation de monter et de descendre par un ascenseur qui aurait perdu le contrôle de son mécanisme. » Et l'auteur souhaiterait des mouvements lents et inclinés. Alors aucun diagramme de vertige ne s'inscrirait dans la vie encore endormie, mais sensible.

Entre une chute imaginaire comme notre chute strasbourgeoise et une « chute » si faible, si écartée de toutes conséquences apparentes comme celle du nourrisson examiné par Maria Montessori, on n'aura pas de peine à trouver bien des intermédiaires, bien des variantes. En particulier, parmi ces chutes intermédiaires, nous placerons les « chutes littéraires », les abîmes lus, toutes chutes virtuelles qui nous enseignent le malheur, qui travaillent notre inconscient au hasard des lectures, jusqu'à former ce masochisme dynamique qu'exprime Goe-

the [197] : « Il n'est guère de véritables jouissances qu'au point où commence le vertige. »

Toutes ces expériences virtuelles ont un trait commun : la chute y crée l'espace, la chute approfondit l'abîme. Un espace immense n'est point nécessaire pour une chute imaginaire profonde. Une image dynamique légère et discrète suffit souvent pour placer l'être entier en situation de chute, autrement dit cette image dynamique douce a déjà sa vertu foudroyante si seulement on la vit à l'état naissant, au moment où elle s'inscrit dans le psychisme. Parfois, en quelques mots, un grand écrivain sait transmettre [350] cet hypnotisme du vertige. Nous avons montré dans *L'Air et les Songes* avec quel art un poète comme Edgar Poe a utilisé de telles images dynamiques. Il a compris d'instinct que le vertige littéraire devait commencer par le plus léger fléchissement, mais que ce fléchissement devait être en quelque manière intime, ontique, comme une syncope. Une chute littéraire trop circonstanciée, un abîme trop chargé d'images *éveillent des intérêts divergents* et ces intérêts excitent le lecteur auquel on voulait suggérer des images d'effacement ontique. Une chute littéraire trop imagée nous fait perdre la dynamique d'abîme qu'il faut bien distinguer d'une géographie des profondeurs. En effet, explorer l'abîme, aller avec la lampe du mineur dans les souterrains pour en affronter les monstres, c'est vivre une peur discursive. Les cauchemars de chute sont au contraire *simples et terribles*. Toute chute effrayante est premier *effroi*, effroi dont le seul destin est d'être *croissant*. Le poème dramatique de la chute doit être, en tous ses vers, un commencement et une accélération. C'est un *devenir* de malheur, maie ; non pas nécessairement une *accumulation* de malheurs.

Parfois un écrivain donnera l'impression de chute profonde en travaillant une image annexe. Il exécutera une « variation dynamique » du « thème dynamique » fondamental. Cette impression de chute profonde sera d'autant mieux communiquée qu'on restera en quelque manière dans l'homogénéité d'une seule impression. Les chutes bousculées, rocailleuses nous rendent trop souvent au monde des objets. On trouvera dans le livre de Tieck *Lowell* (t. I, p. 351), une page qui montrera la vertu de l'homogé-néité d'impression. Tieck fait vivre la

197 Goethe, *Les Années de Voyage de Wilhelm Meister*, trad. Porchat, p. 27.

chute sur le mode auditif. Il sait rendre la pure tonalité sonore de l'écroulement de l'abîme. Le néant des profondeurs, la profondeur néantisante sont alors entendus [351] dans une voix qui s'étouffe, qui se perd, et qui, à une effrayante limite, ne revient plus... C'est par un son qui trouve le moyen d'être à la fois lugubre et lointain que s'achève la chute de l'être. Vivant sympathiquement sa lecture, notre âme est une oreille tendue au-dessus du puits du silence. Cette écoute anxieuse de l'être qui se perd, Tieck nous la fait vivre dans le *Schmelzen*, dans la fusion perdue. L'espace qui vivait d'un son se creuse, se détend, puis fond et meurt. Toutes les tensions de l'abîme fléchissent à la fois parce qu'une voix achève de tomber. Le silence a suffi pour faire un néant. Et ce néant est le néant du bas. Au lieu de ce silence heureux qui achève le chant effilé et soyeux des extrêmes hauteurs, on entend ici un silence globuleux, roulant dans la gravité d'une voix mourante... Mais il faudrait lire les pages dans le texte allemand pour avoir tous les bénéfices d'une chute littéraire justement sonorisée [198].

Des impressions aussi légères ne pourraient prendre de la consistance, elles ne pourraient être transmises de l'écrivain au lecteur s'il n'y avait en chacun de nous un diagramme de chute, une instinctive et indestructible peur de tomber. Sans le désastre intime des vertiges inoubliables, on ne comprendrait guère l'unité des métaphores les plus diverses, les plus lointaines. En fait, les gouffres réels restent une exception sur notre bonne terre, on peut souvent éviter de les aller voir, éviter d'aller trembler devant eux. Mais notre inconscient est comme creusé par un abîme imaginaire. En nous, toute chose peut tomber, toute chose peut venir en nous s'anéantir.

Dès lors, en dépit de toute grammaire, le mot [352] gouffre n'est pas un nom d'objet, c'est un adjectif psychique qui peut s'adjoindre à de nombreuses expériences. L'on ne doit pas s'étonner de l'extrême extension que lui a donnée Baudelaire (*Fusées*, p. 43) : « Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre,

198 Cf. Victor Hugo, *Légende des Siècles.* « Le Titan » :

Il tend l'oreille au bruit qui va s'affaiblissant,
S'enivre de la chute et du gouffre, et descend.

etc. » Le gouffre appelle l'avalanche. Un regret appelle une avalanche de regrets. Dès que nous méditons sur un nombre, d'arithmétiques mystères s'ouvrent sur la comptabilité commune. Le grand, le petit ont leur gouffre. Tous les éléments ont leur gouffre. Le feu est un gouffre qui tente un Empédocle. Pour un rêveur, le moindre tourbillon d'eau est un Maelstrom. Toutes les idées ont leur abîme. Baudelaire multiplie Pascal.

Rares sont les philosophes qui ont eu aussi clairement que Franz von Baader l'intuition d'une chute intime, d'une chute à l'intérieur de l'être, de manière à vivre dans toute son étendue la synonymie de la chute physique et de la chute morale. Susini fait à juste titre le rapprochement (t. II, p. 307) : « Le terme de chute est, chez Baader, à double entente. A propos d'un accident qu'il avait eu en tombant dans un fossé et qui avait occasionné une fracture du bras, le philosophe parle dans une lettre à Schubert, du 22 novembre 1815, de son *Nichtgründen*, de l'incapacité pour lui de trouver un fondement, laquelle s'est traduite, dans le fait de son accident, d'une manière physique. Mais, dit-il à Christian Daniel von Meyer quelques jours plus tard, le 4 décembre 1815, si l'impossibilité de trouver un fondement (*Nichtgründenkönnen*) est déjà du point de vue physique si terrible, quelle ne doit pas être l'horreur de la chute de l'homme intérieur (*Das Fallen in Herz und Kopf*), la chute [353] dans le cœur et la tête. » Un siècle plus tard, la psychanalyse interprétera moralement les accidents et les faux pas. Mais la psychanalyse ne désigne pas aussi profondément que von Baader le destin de la chute.

Toutes les images dynamiques que nous venons de rassembler sont autant de variations d'un thème dynamique anthropologiquement fondamental. Ce sont des images qui dépassent systématiquement les expériences, qui donnent une réalité permanente à des dangers éphémères. Et surtout, elles tendent à *dramatiser* la chute, à en faire un *destin*, un type de mort. Elles traduisent notre être de chute, notre être-devenant-dans-le-devenir-de-chute. Elles nous font connaitre *le temps foudroyant.*

En méditant les images de chute, on aura une nouvelle preuve que c'est par le dépassement de la réalité que l'imagination nous révèle notre réalité. Nous reprendrons ces considérations nans un autre ouvrage où nous étudierons la dialectique du monde *excessif* et du *sujet excité*.

II

On trouvera un long poème du psychisme descendant dans le *Prométhée délivré* de Shelley (acte II, scène II). En voici deux strophes (trad. Louis Cazamian) :

> « Vers l'abîme, vers l'abîme, descends, descends ! A travers l'ombre du sommeil, à travers le combat ténébreux de la Mort et de la Vie, à travers le voile et la barrière des choses qui paraissent et qui sont, jusqu'aux marches mêmes du trône le plus lointain, descends, descends !
>
> « Tandis que le son tourbillonne et t'enveloppe, [354] descends, descends ! Comme le faon attire le chien, comme le nuage attire l'éclair et le flambeau la phalène impuissante ; le désespoir la mort ; l'amour le chagrin ; le temps l'un et l'autre ; aujourd'hui demain ; comme l'acier obéit à l'âme de la pierre, descends, descends ! »

Le traducteur, dans cette dernière strophe, a commis le péché de clarté, si fréquent dans les traductions françaises ; il a rectifié le trouble de causalité qui fait du texte anglais un document onirique inoubliable :

> *While the sound whirls around*
> *Down, down !*
> *As the faon draws the hound,*
> *As the lighting the vapour,*
> *As a weak moth the taper ;*
> *Death, despair ; love, sorrow ;*
> *Time both ; to-day, to-morrow*

As steal obeys the spirit of the stone
Down, down !

Le maintien du mot *draws* (attire) entre les nombreux sujets et les compléments dans l'ordre où sujets et compléments sont placés donnerait sans doute des descriptions qui iraient contre toute sagesse prosaïque. Faudrait-il, par exemple, traduire, ainsi que le veut la place des mots, comme si l'éclair attirait les nuages, alors que les nuages existent avant l'éclair ? Faudrait-il dire que l'impuissante phalène attire, allume le flambeau où elle désire mourir, comme si cet être fragile voulait le gouffre de la flamme ? Un esprit clair, un esprit qui aime *la poésie signifiante* ne peut s'y résoudre. Et cependant le texte est là, dans son mystère, avec ses absurdités grammaticales traduisant le dédain du rêve pour l'ordre des causes et des effets. Au lecteur toute liberté, il peut penser, il peut rêver. On l'oblige à [355] des inversions, tantôt c'est la pensée qui commande, tantôt c'est quelque rêve obscur. La mort accumule le désespoir, mais c'est peut-être le désespoir qui fait désirer la mort, suivant la pente de tant de malheureux. L'amour s'alourdit en chagrin ; mais le temps attire l'amour et le chagrin, dans quel ordre ? Mais pourquoi un ordre ? La joie d'aimer, ce volcan immense de la joie, sera demain lave et cendre. Est-ce un destin ou est-ce une contradiction ? Finalement, qu'importe les noms et les objets ! La strophe n'a qu'un verbe, le verbe de la chute ; elle n'a qu'un mouvement, le mouvement du psychisme descendant.

Une telle strophe est à bien des égards une anomalie dans la poétique sheileyenne. Par exemple, l'acier qui fait sortir l'étincelle de la pierre n'est plus l'être actif. *Il obéit.* C'est donc ici l'immobile qui est l'être dynamique. Exception bien rare dans la poésie de Shelley qui veut toujours vivre au centre d'activité de toute image, au centre de toute expansion imaginaire.

D'ailleurs pourquoi supprimer les libertés de lecture ? Pourquoi renforcer la logique, pourquoi renverser les inversions ? Il semble que de tels poèmes laissent, avec une prescience des forces de l'inconscient, une liberté de lecture qui permet des interprétations multiples. Un lecteur gui a besoin des garde-fous de la raison et de l'expérience claire suivra la lecture de Cazamian. Mais il est des lecteurs qui veulent jouir d'un certain vertige, d'une certaine nouveauté

de l'expérience poétique. Pour le bonheur de ces lecteurs, Shelley a rêvé. Il a *converti* poétiquement certaines propositions. Cette « conversion » n'est pas bien dangereuse pour qui veut du langage clair. Les grammairiens remettent tout en place. Mais, par leur logique, ils peuvent arrêter les mouvements de flux et de reflux de la vie inconsciente. [356] Ainsi, il semble que la stylistique moderne perde peu à peu l'inversion simple. Dans une langue sans déclinaisons, commencer par le complément pour mettre bien loin, quand tout est dit, quand tout est agi, le sujet et peut-être le verbe : voilà un métier qu'on n'apprend plus guère. Mais ce métier, le rêve le connaît, l'inconscient y est maître. *L'inversion stylistique* aide à effectuer soit des inversions, soit des extraversions qui peuvent rendre de saines animations à des inconscients figés dans une attitude. Mais pour cela il faut pouvoir dire au papillon : « Fils du Soleil, être de lumière, appelle à toi ce feu qui flambe ; toi en lui, lui en toi, vous réalisez la maternité de la mort, grand désir d'un retour aux bonheurs élémentaires. »

III

La psychologie de la pesanteur comporte une évidente dialectique suivant que l'être se soumet aux lois de la pesanteur ou qu'il y résiste. Nous avons commencé par étudier les images dynamiques de la chute. Plus précieuses sont les images du redressement. Dans l'ordre de l'imaginaire, ce sont les images *de la hauteur qui sont vraiment positives.* Autrement dit, la fonction de la psychè humaine est une sublimation normale, une sublimation d'ordre psychique, d'ordre matériellement psychique. Il semble qu'un véritable tropisme pousse l'être humain à tenir la tête haute. De celte sublimation générale toute physique, la sublimation idéologique n'en est peut-être qu'une espèce particulière. Plus simplement, le psychisme humain se spécifie comme volonté de redressement. Les poids tombent, mais nous *voulons* les soulever ; et quand [357] nous ne pouvons pas les soulever, nous *imaginons* que nous les soulevons. Les rêveries de la volonté de redres-

sement sont parmi les plus dynamisantes ; elles animent le corps entier, des talons à la nuque.

D'ailleurs, comme nous en avons fait souvent la remarque, les rêveries de la volonté ne vont pas sans un complément d'objet et l'on ne fera jamais la psychologie de la volonté par une introspection de forces intimes inemployées. L'emploi de la volonté peut être simplement imaginé, l'objet soulevé peut être simplement imaginaire, mais les images sont nécessaires pour que les virtualités de notre âme se distinguent et se développent. Nous allons voir sur des images particulières de nouveaux exemples des rapports réciproques de la volonté et de l'imagination.

Etudions les *images d'écrasement*. Nous allons les sentir se dialectiser par l'intervention des images contraires, comme si la *volonté de redressement* volait au secours de la matière écrasée. Si l'on arrive à sensibiliser celte dualité, on pourra voir s'animer la rythmanalyse des images contraires de l'écrasement et du redressement.

Il faut d'ailleurs bien peu de chose pour éveiller en nous l'impression d'écrasement, ce qui prouve l'extrême sensibilité de l'imagination devant des *images aussi valorisées*. Par exemple, un plafond bas y suffit. Tieck rendant visite à Goethe est frappé que dans la maison du grand homme les plafonds soient si bas. Il éprouve le besoin d'écrire cette remarque. Est-il sensible à cette contradiction ? N'éprouve-t-il pas un plaisir malsain à cette impression ? Notre inconscient *rabaisse* si facilement nos émules et les métaphores effectuent à si bon compte les sentiments de sourde hostilité !

Dans la crypte romane, Huysmans est naturellement sensible à « la voûte tassée par l'humilité et [358] par la peur [199] ». Une seule phrase pour dire une vertu et une émotion, voilà la puissance de condensation des grandes images : « Il y a de la peur du péché dans ces caves massives », précise encore l'écrivain (*loc. cit.*, t. I, p. 8). Sur ce thème, on pourrait accumuler les documents. Ce qui est frappant, c'est qu'une impression si générale garde assez d'originalité pour être si souvent écrite. si diversement parée de littérature. C'est la preuve qu'elle révèle *une image première.*

---

199 Huysmans, *La Cathédrale*, éd. Crès, t. I, p. 85.

Mais prenons nos images dans la nature tranquille et étudions dans leurs premières sollicitations, puis dans leur force plus inductive, les impressions dyna-miques que nous donnent la colline et la montagne.

Il semble en effet que, par-delà la participation aux images de la forme et de la splendeur, il y ait pour l'homme rêvant une participation dynamique. Le décor majestueux appelle l'acteur héroïque. La montagne travaille l'inconscient humain par des forces de soulèvement. Immobile devant le mont, le rêveur est déjà soumis au mouvement vertical des cimes. Il peut être transporté, du fond de son être, par un élan vers les sommets, et alors il participe à la vie aérienne de la montagne. Il peut vivre au contraire une sensation toute terrestre d'écrasement. Il se prosterne corps et âme devant une *majesté* de la nature. Mais ces mouvements intimes extrêmes ont bien d'autres inflexions ; ils déterminent bien d'autres nuances psychologiques. Ces nuances sont parfois si délicates ou exceptionnelles qu'elles ne peuvent être exprimées que par les poètes. Adressons-nous donc aux poètes pour révéler l'inconscient de la montagne, pour recevoir les leçons, si diverses, de la verticalité. Ces impressions de *verticalité induite* vont des plus douces sollicitations [359] aux défis les plus orgueilleux, les plus insensés.

Mais donnons d'abord un exemple des *inductions* verticales les plus douces, les plus finement mobilisées, en suivant, dans le conseil d'une colline, une union du ciel et de la terre. Elisabeth Barrett Browning rêve dans un coin de l'Angleterre, avec, dans l'âme, les souvenirs de l'Italie perdue. Elle contemple :

> ... les vallonnements légers du sol
> (Comme si Dieu avait touché, non pas pressé
> Du doigt, en faisant l'Angleterre) — hauts et bas
> De verdure — rien en excès, ni hauts ni bas ;
> Terre ondulée ; coteaux si petits que le ciel
> Peut y descendre tendrement, les blés monter.
>
> (Trad. Cazamian.)

Qu'on prenne toute la mesure de cette *sensibilité verticale* ! Le dieu modeleur travaille tout en caresse ; toutes les forces du relief se mettent alors à l'échelle de sa délicatesse ; le ciel descend aussi doucement que le blé monte, la colline respire... En elle plus rien ne pèse sur la terre heureuse ; par elle rien ne s'élance trop loin, trop vite dans l'espace. La colline nous a placés ·en équilibre entre ciel et terre. Elle nous a donné, juste à notre mesure, ce qu'il nous faut de vie *verticale* pour que nous aimions gravir *doucement*, gravir par la pensée, sans nulle fatigue réelle — sans nulle fatigue imaginaire surtout — la pente où s'étagent les vergers et les moissons. Toute l'âme des collines est dans les vers du poète. Le poème est alors un test de la *douce verticalité*. Il suffira pour révéler maintenant l'image dynamique si caractéristique des paysages de coteaux et de chemins creux. Il nous apprend à lire avec sensibilité les poèmes de la verticalité.

[360]

IV

Mais considérons un relief *imposant*. Prenons, par exemple, un poème où le *Mont* est donné comme un synonyme d'une majesté écrasante. Le *Mont* de Verhaeren est ainsi une *image dynamique*, une image qui n'a pas besoin d'être dessinée pour dire son hostile pesanteur : ·

Ce mont,
Avec son ombre prosternée
Au clair de lune devant lui,
Règne, infiniment, la nuit,
Tragique et lourd, sur la campagne lasse.
…….
Les clos ont peur du colossal mystère
Que recèle le mont.

(Verhaeren, *Les Visages de la Vie. Le Mont*,
éd. Mercure de France, p. 309.)

« Ce mystère colossal », un peu naïf dans la poétique du poète flamand, est le mystère n'une pesanteur immobile. Par la suite, dans le développement du poème de Verhaeren, un autre thème interviendra qui déplacera l'intérêt. La peur du colossal mystère, par le virement normal, donnera une inventive curiosité qui cherchera à *l'intérieur* du mont des richesses endormies. Ln poésie de Verhaeren, visant souvent à une éloquence multiple, mêle les genres et, de ce fait, s'affaiblit. Mais la donnée première du poème donne une assez nette image d'un *mont* qui écrase une plaine, qui propage son *écrasement*, sur un large pays plat qui l'entoure.

La montagne réalise vraiment le Cosmos de l'écrasement. Dans les métaphores, elle joue le rôle d'un écrasement absolu, irrémédiable ; elle exprime le superlatif [361] du malheur pesant et sans remède. Mathô dit à Salammbô (p. 90) : « C'étaient comme des montagnes qui pesaient sur mes jours. »

V

Mais ce sentiment d'écrasement peut éveiller la compassion active du rêveur. Dans la rêverie qui s'attache au monde contemplé il semble qu'un effort de redressement puisse venir en aide à la plaine écrasée par une sorte de loi mécanique de l'égalité de l'action et de la réaction qui a bien des applications dans le domaine onirique. Le géographe rêveur — il s'en trouve — s'offre comme un Atlas pour soutenir le mont. Qu'importe qu'on le prenne pour un tranche-montagne ! En contemplant sympathiquement le relief, il vient participer, avec des convictions de démiurge, à la lutte des forces. Pour bien comprendre la *masse* de la montagne, il faut rêver de la soulever. La montagne anime son héros. Atlas est un homme dynamisé par la montagne. Pour nous, le *mythe d'Atlas* est *un mythe de la montagne*. A juste titre, Atlas est à la fois un héros et un mont. Atlas porte le ciel sur des monts trapus, sur les épaules de la terre. Le mont lui aussi peut être pris pour un être héroïque. Dans *Le Voyage de Sparte*, Barrès désigne le Taygète « comme le héros du paysage ». Et Victor Hugo, dans *La Légende des Siècles*, t. I, p. 72, écrit ce vers :

Les grands monts, ces muets et sacrés portefaix.

Nous verrons dans un instant les poètes retrouver, sans l'aide d'aucune érudition, cette mythologie primitive. Insistons d'abord sur celte contemplation dynamique, [362] sur cette contemplation *activement mythologique* qui dépasse la mythologie de signification. Contempler l'univers avec une imagination des forces de la matière, c'est refaire tous les travaux d'Hercule, c'est lutter contre toutes les forces naturelles opprimantes avec des *efforts humains*, c'est mettre le corps humain en action contre le monde. Il y a bien là un principe d'effort anthropomorphique bien spécialisé par son complément d'objet. Un tel effort imaginé nous place à la naissance des symboles

que n'explique pas un animisme vague et formel. Nous ne comprendrons pas toute la valeur d'application psychologique de la mythologie si nous nous bornons à en considérer *formellement* les symboles ou si nous allons trop vile à leur signification sociale. Nous devons vivre un état de mythologie solitaire, de mythologie individuelle, en nous engageant dynamiquement dans le mythe avec l'unité de notre volonté rêveuse.

Ainsi Hercule *voyant* Atlas (est-ce le héros, est le mont ?) aide Allas, *devient* Allas.

Alors tout grandit. Qu'Atlas ou Hercule mettent tout le ciel sur la nuque, ce n'est là qu'un exemple de plus du dépassement habituel des images dynamiques. Dans la vie imaginaire comme dans la vie réelle, le destin des forces est d'aller trop loin. Dans le règne de l'imagination, on n'est fort que lorsqu'on est tout-puissant. Les rêveries de la volonté de puissance sont des rêveries de la volonté de toute puissance. Le sur-homme n'a pas d'égaux. Il est condamné à vivre, sans en passer une ligne, la psychologie de l'orgueil. Même lorsqu'il ne se l'avoue pas, il est une image parmi l'imagerie des héros légendaires.

Mais quel bien-être que cette vie énergique dans les images ! Que cette vie énergique imagée est digne des Dieux ! Si l'on pouvait étudier les travaux d'Hercule [363] dans leurs rêveries dynamiques, comme des images de la volonté première, on accéderait à une sorte d'*hygiène centrale* qui a déjà, à peu près, toutes les vertus de *l'hygiène effectuée*. Imaginer lyriquement un effort, donner à un effort imaginaire les splendides images légendaires, c'est vraiment tonifier l'être entier, sans encourir la partialité musculaire des exercices de la gymnastique usuelle.

Des images qui sont, pour la plupart des lecteurs, proprement insignifiantes sont restituées avec tous les bénéfices de la vie rêveuse quand on les réfère aux premières légendes. Ainsi l'on dit en anatomie moderne : la première vertèbre s'appelle Atlas parce qu'elle porte la tête. On oublie maintenant d'indiquer la raison astrologique qui faisait remarquer que la tête est « le ciel du petit monde ». Jadis le corps humain comparé au corps de l'univers gardait ainsi une petite part des grandes légendes. Qu'on pardonne cette observation d'infime détail à un philosophe qui adore les mots et qui ne peut se résoudre à leur faire

tort de la moindre partie de leur jeu métaphorique. Quand on fait hommage du nom d'Atlas à la première vertèbre cervicale, il semble que la tête tourne mieux sur son pivot.

Parfois de grandes images qui se cachent derrière des sous-entendus s'animent quand on donne aux mots tous leurs souvenirs. Ainsi en est cette image de la Planète-Tête de Henri Michaux quand on lui rend son « Atlas » : « Le poids de la Planète-Tête... pesant sur le corps devenu comme une terrasse qui se désagrège... Le poids de la Planète-Tête à la masse grandissante occupant une immense partie de l'horizon. » (*Lieux inexprimables, Fontaine,* n° 61, p. 354). Voilà bien une page qui réclame une lecture « cervicale » en faisant à la vertèbre Atlas l'hommage d'une claire et bonne conscience.

Chaque image, c'est-à-dire tout acte de l'imagination, [364] a donc droit de garder, à côté de son complément d'objet, résidant dans la réalité, son complément de légende. La vertèbre *Atlas* achève le mouvement de *verticalité* de toutes les *vertèbres*. Il semble que la vertèbre Atlas focalise la résistance d'un être qui se révolte contre le sort. D'une héroïne de *Forse che si, Forse che no* (trad., p. 392), d'Annunzio écrit : « Elle n'avait pas été écrasée par la fureur..., de la sauvage répulsion sa force ressortit : ses vertèbres se redressèrent dans son dos, un dur noyau de puissance se reforma dans son âme. » Combien grande est la vertu des mots quand ils sont désignés dans l'humain, quand, par exemple, la colonne vertébrale est rêvée dans la stature droite, dans la stature verticale, comme l'axe même de tout redressement !

Ce songe ne tente-t-il pas le plus prudent des psychologues ? Henri Wallon, dans *L'Evolution psychologique de l'Enfant*, écrit : « Peut-être la notion de la verticale comme axe stable des choses est-elle en rapport avec la station redressée de l'homme dont l'apprentissage lui coûte tant d'efforts. » Dans une telle vue, la colonne vertébrale serait comme le fil à plomb vécu dans l'introversion. Elle serait la référence vécue à toute psychologie du redressement, le guide actif qui nous apprend à vaincre intimement la pesanteur.

De Wallon rapprocher Schelling, voilà qui nous donnera l'assurance de couvrir tout le champ du possible psychologique depuis la pensée qui expérimente jusqu'à la pensée qui rêve. Schelling écrit dans l'*Introduction à la Philosophie de la Mythologie* (trad., p. 214) :

« Seule la direction verticale a une signification active, spirituelle ; la largeur est purement passive, matérielle. La signification du corps humain réside plutôt dans sa hauteur que dans sa largeur. » D'abord se tenir droit. Le reste va comme [365] ça peut. Se tenir droit dans un univers redressé, voilà le moi projetant le non-moi dans une métaphysique de la volonté représentée.

Parfois une sorte d'Atlas implicite vient indiquer le travail de la nuque. Qu'on juge, par exemple, cette courte synthèse d'images visuelles et dynamiques notée par Joseph Peyré devant le Cervin (*Matterhorn*) : « Il fallait, pour le voir, renverser la tête, supporter dans la nuque le poids de sa hauteur vertigineuse. » Dans ses souvenirs de jeunesse, Rosegger fait une remarque analogue : du fond de la vallée, il voit le mont d'une hauteur si démesurée qu'il attrape le vertige « en rejetant la tête en arrière de façon à pouvoir regarder en haut » (*Jeunesse dans la Forêt*, trad., Paris, 1908, p. 8 [200]).

Une page de José Corti nous donne aussi l'union douloureuse du haut et du bas dans une verticalité qui trouve, dans la *nuque*, le centre de sa tension : « Ils arrivèrent bientôt au pied de cette affolante muraille verticale et s'en approchèrent jusqu'à la toucher. Et là, ayant levé les yeux vers son sommet, ils subirent irrésistiblement l'attirance de sa fuite vertigineuse vers les nuages. Ils s'attardèrent à cette fascinante contemplation, dont l'extrême émotion était si voisine de l'angoisse de l'hypnose ; la nuque renversée pour faire glisser aussi parallèlement que possible leurs regards sur la surface verglacée où rien ne les arrêtait... Et tout à coup, les deux novices ressentirent une impression telle qu'ils auraient pu se poser mutuellement, le cœur serré, la question de l'insensé de Nietzsche : y a-t-il encore un enhaut, y a-t-il encore un en-bas ? Ils auraient gémi sous la tragique pesanteur de la masse de granit [366] s'ils n'en avaient été délivrés par la prodigieuse, l'inquiétante, l'enivrante sensation de n'être plus dans un fond, mais sur un sommet et de voir brusquement s'ouvrir devant leurs yeux, dans leur éblouissante splendeur, les abîmes sans fond du ciel. » On n'aura tout le prix de telles images de la verticalité que si on les reçoit dans leur dynamisme. Une tour, une muraille ne sont pas seu-

200 Cf. Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, p. 23, l'accablement au pied de la haute tour donne « une impression indéfinissable d'altitude ».

lement des lignes verticales, elles nous provoquent pour une lutte de verticalité. Atlas est le héros de cette lutte.

D'une manière générale, si l'on pouvait recueillir les images dynamiques spécifiées par des muscles, on aurait des moyens de constituer en regard de l'homme musculaire, du microcosme musculaire, le monde musculaire, le cosmos musculaire. Certaines figures du monde appellent l'action de nos muscles. Certains spectacles de l'univers nous mettent, si l'on ose dire, en *situation dynamique*. Les analyses dynamiques pourraient être poussées assez loin, on pourrait sans doute distinguer un « Atlas » de la nuque et un « Atlas » des reins. Toutes les articulations de notre corps dynamisé recevraient peu à peu leur demi-dieu.

Ainsi la participation dynamique à la vie universelle en nous et hors de nous, pour infime qu'elle soit, nous donne non seulement devant la nature, mais encore devant *les phénomènes de l'homme*, les éléments d'une mythologie naissante, d'une mythologie quotidienne, d'une mythologie qui voudrait encore servir, en dehors de toute pensée pédante, comme une force créatrice de métaphores essentielles.

On comprendra peut-être mieux cette mythologie psychologiquement naturelle si on lui oppose les
vues du rationaliste érudit, du mythologue qui explique les mythes en les rendant « raisonnables ». Le livre de Louis-Raymond Lefèvre : *Héraclès*, donne

rait [367] de nombreux exemples de telles rationalisations. Voici comment il explique le mythe d'Atlas portant le monde. Dans une pièce de la demeure d'Atlas, Héraclès vit « un immense instrument » (p. 148). Il en demande « l'utilité à son hôte ». Celui-ci, qui était un homme fort savant, pacifique et sage, lui expliqua qu'il l'avait construit de ses propres mains : c'était une sphère céleste. Pour la lui faire mieux comprendre, ils passèrent tous deux une partie des nuits sur la terrasse à contempler le ciel, à examiner la marche des astres, qu'Héraclès retrouvait ensuite à leur place sur la sphère. Atlas accompagnait ses observations de remarques sur l'harmonie qui règne dans l'ouvrage des dieux, établissait des rapports entre cette harmonie céleste et celle de la nature plus proche des hommes, et ses paroles mesurées, ses propos emplis de sagesse et d'indulgence sur la conduite des hommes, enchantaient Héraclès : « Ainsi lorsque tu seras de retour

parmi les tiens, pourras-tu dire que tu m'as aidé à porter le monde. » Voilà donc Héraclès qui, dans sa jeunesse, tua son pédagogue, rendu à la patience d'une leçon d'astronomie [201].

Certes, la tâche de décrire les travaux d'Hercule correspondant au travail intellectuel pourrait plaire à un rationaliste. Mais il a un temps pour tout. Ici, ce sont les poètes qui « comprennent ». D'un mot, ils retrouvent cette poésie inchoactive qui nous dit le commencement du monde

> Où les collines sentent encore la Genèse,

[368

où les collines sont leur propre Atlas, où elles se soulèvent, ou elles vivent comme une épaule humaine heureuse de son action :

> Tant que les épaules des collines
> Rentrent sous le geste commençant
> De ce pur espace qui les rend
> A l'étonnement des origines.
> *(Rike, Quatrains valaisiens, p. 70.)*

Et Supervielle dans la tristesse écrit (1939-1945, *Poèmes, Lourdes*, p. 43) :

---

201 Cf. abbé Banier, *Explication historique des Tables*, 2° édition, Paris, 1715, t. III, p. 26. Cf. Franz Cumont, *Les Mystères de Mythra*, p. 104. Pour Ballanche (*Œuvres*, t. III, p. 234), « Hercule soulevant le ciel à la place d'Atlas, c'est l'apparition d'une nouvelle race, de nouvelles dynasties royales, d'un ordre de choses nouveau : c'est toujours une époque palingénésique ».

Comme la Terre est lourde à porter ! L'on dirait
Que chaque homme a son poids sur le dos.
……..
Atlas, ô commune misère,
Atlas, nous sommes tes enfants.

Si les erreurs psychologiques des mythologues rationalistes sont disertes, il est souvent donné aux poètes de dire tout en quelques mots. Paul Eluard n'a besoin que d'un seul vers pour évoquer l'Atlas naturel dans une condensation extraordinaire :

Rocher de fardeaux et d'épaules.
(Je n'ai pas de regrets. Poésie ininterrompue.
Fontaine, décembre 1945.)

Les deux *compléments de mouvements* inverses : écrasement et redressement fonctionnent ici avec une admirable aisance ; ils ont le rythme des forces humaines exactement inscrites au point même où elles veulent combattre les forces d'univers. Un vers comme celui-là est pour le lecteur méditant un bienfait dynamique.

Quand le poète développe son image, c'est en retrouvant le germe de l'image qu'on donne sa vraie [369] vie au poème. On goûte mieux le poème de Joachim du Bellay si l'on aide Atlas avec quelque sincérité :

J'ai porté sur le col le grand Palais des Dieux,
Pour soulager Atlas, qui sous le fais des cieux
Courbait las et recru sa grande échine large.

D'autres poètes, au lieu de vivre l'effort d'Atlas à sa naissance, se portent à son fougueux accomplissement. Biely écrit une page de tumultueuse orographie où les montagnes ne cessent de se soulever, il vit une sorte de *paysage ascendant*, qui lutte en toutes ses formes

contre la pesanteur (*loc. cit.*, p. 48) : « Les pointes rocheuses menaçaient, surgissaient dans le ciel ; s'interpellaient, composaient la grandiose polyphonie du cosmos en genèse ; vertigineuses, verticales, d'énormes masses s'accumulaient les unes sur les autres, dans les abîmes escarpés s'échafaudaient les brumes ; des nuages vacillaient et l'eau tombait à verse ; les lignes des sommets couraient rapides dans les lointains ; les doigts des pics s'allongeaient et les amoncellements dentelés dans l'azur enfantaient de pâles glaciers, et les lignes des crêtes peignaient le ciel ; leur relief gesticulait et prenait des attitudes ; de ces immenses trônes des torrents se précipitaient en écume bouillante ; une voix grondante m'accompagnait partout ; pendant des heures entières défilaient devant mes yeux des murs, des sapins, des torrents et des précipices, des galets, des cimetières, des hameaux, des ponts ; la pourpre des bruyères ensanglantait les paysages, des flocons de vapeur s'enfonçaient impérieusement dans les failles et disparaissaient, les vapeurs dansaient entre soleil et eau, fouettant ma figure, et leur nuage s'écroulait à mes pieds ; parmi les éboulements du torrent, les tumultes de l'écume allaient se dissimuler sous le lait de l'eau étale ; mais par là-dessus [370] tout frissonnait, pleurait, grondait, gémissait et, se faisant un chemin sous la couche laiteuse qui faiblissait, moussait comme fait l'eau.

« Me voici dressé au milieu des montagnes... »

Nous n'avons pas. voulu trier ce long document, car nous voulions lui laisser ses forces d'entraînement. Biely donne, précisément un tableau dynamique, la description dynamique d'un relief qui veut la violence. Et combien symptomatique est la dernière ligne citée ! Tous ces pics qui s'allongent, tout ce relief qui gesticule et qui prend des attitudes, c'est pour aboutir à « dresser » le démiurge littéraire au milieu des montagnes ! Comment mieux dire qu'Atlas est le maître du monde, qu'il aime son fardeau, qu'il est fier de sa tâche ? Une joie dynamique traverse le texte de Biely. Il ne vit pas une apocalypse, mais la joie violente de la terre.

Ainsi la montagne pour certaines âmes est un modèle d'énergie, un modèle « d'action ». Ainsi Michelet écrit (*La Montagne*, p. 356) « Que fait l'ennui d'Obermann dans ces lieux pleins d'action ? » Cette action du spectacle immobile dit assez combien la contemplation est ici dynamique.

Dès qu'on aime vivre à fond les images du poids, on comprend qu'on puisse effectivement *aimer porter* des fardeaux, soulever des poids, réaliser Atlas. Pour un véritable alpiniste, le sac est un *plaisir positif*. L'enfant déjà revendique l'honneur de le porter. Dans *Le Serpent à plumes*, D. H. Lawrence écrit (trad., p. 226) : « Au Mexique, les hommes portent des poids énormes sans avoir l'air de les trouver lourds. Ils ont presque l'air d'aimer à sentir un poids qui leur écrase l'échine et auquel ils résistent. » Georges Duhamel dit de même : « Porter des fardeaux, c'est une vocation de l'homme... Cette destinée de portefaix, l'homme l'a supportée sans faiblir pendant des siècles et des millénaires. [371] Bien qu'il dressât des animaux à l'aider dans cette besogne, il n'abandonnait point le jeu, il gardait son rôle [202]. »

La fourmi doit une grande partie de l'intérêt qu'elle suscite aux fardeaux qu'elle porte. Les bestiaires du moyen âge aiment à redire que « la fourmi porte de plus grands faix, proportionnellement à sa taille, que le chameau et le dromadaire [203] ». Nous participons si vivement à son travail que nous en faisons une *image morale*.

Ces *images morales* hautement dynamisées changent tout le problème de la moralité du travail, elles modifient même la perspective de l'ascèse qui devient une ascèse activiste. Dans un conte d'une netteté rapide, Emile Dermenghem (*Cahiers du Sud*, mars 1945) écrit : « Même si tu plaçais sur tes épaules des fardeaux plus lourds que les montagnes, tu n'atteindrais pas pour autant la vérité. Toutes ces tâches sont choses agréables pour l'âme. Elle y trouve la satisfaction de son orgueil. Pourvu qu'elle se gouverne par sa volonté propre, elle est contente. » La finalité utilitaire du travail est sans doute une forme active de la compensa ti on des peines. Mais la volonté bien éveillée, bien consciente, bien animée par ses images, n'a pas besoin d'une aussi lointaine et évasive compensation qu'est l'utilité pour jouir de sa propre ambivalence. Ce qui est pénible effectivement est dynamiquement agréable. Loin d'être irrationnelle comme le veut la philosophie de Schopenhauer, la volonté rationalise ses exploits. Elle trouve logique de porter des montagnes ; elle comprend la nature en prenant part, au moins par ses images, au travail de la nature.

---

202 Georges Duhamel, *Chronique des Saisons amères*, p. 137.

203 Langlois, *leç. cit.*, t. III, p. 9.

Dans toutes ces remarques on peut voir en action [372] diverses composantes d'un complexe inconscient qu'on pourrait appeler le *complexe d'Atlas*. Il représente l'attachement à des forces spectaculaires et — caractère très particulier — à des forces énormes inoffensives, voire à des forces qui ne demandent qu'à aider le prochain. Le meunier qui est fort en vient à porter son âne. On trouvera dans cette voie toutes les métaphores du soulagement, d'une entr'aide qui conseille de porter en commun les fardeaux. Mais on aide parce qu'on est fort, parce qu'on croit à sa force, parce qu'on vit dans un paysage de la force. Comme le remarque, à propos de Hölderlin, Geneviève Bianquis (Introduction aux *Poésies*, Ed. Montaigne, p. 24) : « Tous les phénomènes de la nature, les plus simples et les plus grands de préférence, servent de tropes au sentiment. Chez Hölderlin, tout paysage se transforme en un mythe, en une totalité de vie qui englobe l'homme et lui adresse un appel moral impérieux. »

Ce moralisme des images, moralisme en quelque manière direct et naïvement convaincant, pourrait rendre raison de bien des pages des Théodicées. Mais dans ces pages l'imagination a un but, elle veut prouver, elle veut illustrer des preuves. Nous préférons l'étudier dans des textes où elle se révèle comme une force élémentaire du psychisme humain, comme une volonté de l'être contemporaine aux images.

VI

En marge d'un *complexe d'Atlas* on peut signaler de curieuses réactions qui s'animent dans une véritable provocation, dans une sorte de défi à la Montagne. Dans noire livre *L'Eau et les Rêves*, définissant l'Océan dans le sens d'un monde provoqué, [373] nous avons pu isoler ce que nous avons nommé le complexe de Xerxès en souvenir du roi qui faisait fouetter la mer. Dans le même style, on peut parler d'un complexe de Xerxès qui provoquerait la montagne, d'une sorte de viol de la hauteur, d'un sadisme de la domination. On en trouverait de nombreux exemples dans les récits d'alpinistes. Qu'on relise les pages

consacrées par Alexandre Dumas à l'ascension du Mont-Blanc par Balmat [204], on y verra que la lutte du montagnard et du mont est une lutte humaine. Il faut choisir son jour : « Le Mont-Blanc, dit le fameux guide, avait mis ce jour-là sa perruque, c'est ce qu'il lui arrive quand il est de mauvaise humeur, et, alors. il ne faut pas s'y frotter. » Mais le lendemain le temps est, comme on dit, propice : « Le moment est venu de grimper sur la taupinière. » Quand il est au sommet, Balmat s'écrie : « Je suis « le roi du Mont-Blanc », je suis la statue de cet immense piédestal ». Ainsi finit toute ascension, comme une volonté de piédestal, de piédestal cosmique [205]. L'être grandit en dominant la grandeur. Comme le dit Guillaume Granger, les Alpes et les Apennins sont les « échelons des Titans ».

Un alpiniste, en un seul aveu, dit parfois plusieurs composantes du complexe de puissance devant la Montagne : « Ces montagnes couchées en cercle autour de moi, j'avais cessé peu à peu de les considérer comme des ennemies à combattre, des femelles à fouler au pied ou des trophées à conquérir afin de me fournir à moi-même et de fournir aux autres un témoignage de ma propre valeur. » Il est rare qu'on [374] dise sur soi-même tant de choses en si peu de lignes (Samivel, *L'Opéra des Pics*, p. 16).

Un critique littéraire anglais Geoffrey Winthrop Young note en ces termes la synthèse dynamique de l'alpiniste et de l'Alpe, de l'homme avec les montagnes « à la fois attirantes et hostiles » : « Nous voyons fulgurer devant nous une montagne de silex et un Whymper d'acier qui se heurtent sans cesse ; tout est illuminé par le feu d'artifice des dangereuses étincelles qu'ils émettent. » Il semble qu'il y ait là un phénomène commun de l'homme et de la montagne.

Si le dynamisme de la lutte diminue, le sens de la victoire· s'assoupit. Whymper lui-même a noté le manque d'engagement de la contemplation sur les cimes (*Escalades*, trad., p. 162) : « J'ai constaté

---

204 Dumas, *Impressions de Voyage, Suisse*, I, pp. 124 suiv.

205 Ruskin — à vrai dire du fond des vallées — s'est moqué de l'alpiniste, il signale « l'extrême vanité de l'Anglais moderne qui fait de lui-même un styliste momentané sur la pointe d'un Horn ou d'une Aiguille, et sa confession occasionnelle du charme de la solitude dans les rochers » (*La Bible d'Amiens*, trad. Proust, p. 2157.

le désappointement que fait souvent éprouver une vue purement· panoramique. Celle que l'on découvre du sommet du Mont-Blanc lui-même est loin d'être satisfaisante. De là vous apercevez une partie de l'Europe : rien ne vous domine, vous planez au-dessus de tout ; le regard ne se repose sur rien. On ressemble à l'homme arrivé au comble de ses vœux, et qui, n'ayant rien à désirer, n'est pas complètement satisfait. » Cette dernière notation, trop abstraite, ne traduit pas bien la diminution d'être que donne un dynamisme arrêté. Du moins, elle l'indique.

On peut d'ailleurs donner comme règle de la littérature alpiniste qu'elle a son « sommet » dans une puérile volonté de puissance. Donnons un document qui peut servir de type à beaucoup d'autres (Emile Javelle, *Souvenirs d'un Alpiniste*, p. 254) : « Le roc suprême, dont je cassai la fine pointe, afin de la garder comme une relique, n'était qu'un petit bloc de granit blanchâtre, tacheté de vert, et juste assez grand pour y tenir les deux pieds. Chacun de nous commença par se donner la satisfaction [375] enfantine d'y poser les siens à son tour, et de faire du regard le tour de l'horizon pour bien constater sa royauté. »

En somme, entre la montagne et le montagnard, il s'agit d'un contact ou d'un conflit *psychologiques*. Dans *La Montagne*, Michelet écrit (p. 19) : « Je ne m'étonne pas si Saussure, un esprit si calme, si sage, ayant gravi le glacier, sentit un mouvement de colère. Moi aussi, je me sentais méprisé et provoqué par ces énormités sauvages. »

Dans les .récits d'ascension les locutions abondent. André Roch (*Les Conquêtes de ma Jeunesse*, pp. 126- 127) donne la vie au vieux mont : « C'est un démon, un cyclope probablement... La poitrine aux muscles noirs et ruisselants nous domine. Qu'il est grand, qu'il est effrayant, j'en ai peur ; s'il nous voyait, il deviendrait furieux et, d'une chiquenaude, il nous enverrait sur le glacier Mont-Blanc. »

Cette peur littéraire tourne vite en plaisanterie : « le vieux Dru prend sa douche... » « C'est comme si le vieux Dru mangeait des cerises et crachait négligemment le noyau du coin de sa bouche. » On emplirait des pages avec des plaisanteries de Club Alpin.

Il ne faudrait d'ailleurs pas sous-estimer le rôle de ces plaisanteries. Elles sont en rapport avec l'impérialisme du sujet contemplant, elles sont une preuve de domination. Le monde devient un jouet cosmique. Alexandre Dumas, au sommet de l'Etna, imagine précisément

le *bilboquet cosmique*. Il a raconté, comme une suite de prouesses, l'ascension. N'a-t-il pas supporté un froid de moins six degrés ! Une ruade de sa mule l'a lancé « à dix pieds en arrière ». Le voici « en face du cratère, c'est-à-dire d'un immense puits de huit milles de tour ». Il est temps de jouer avec le monde. « Son cratère n'est qu'une espèce de cratère d'apparat, qui se contente de jouer au bilboquet avec des rocs incandescents [376] gros comme des maisons ordinaires » (A. Dumas, *Le Spéronare*, t. I, p. 210).

Tous ces récits héroïques qui finissent en plaisanterie montrent bien le besoin de jouer avec les valeurs, de dévaloriser ce qu'on vient de valoriser. Ludwig Binswanger (*Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Bern, 1947, p. 209) a noté cette coutume de « bagatellisieren » propre à détendre le drame, à dénouer par un sourire une gorge angoissée.

Mais sans accumuler les exemples pris dans le récit d'aventures réelles, donnons, suivant notre méthode préférée, un beau document littéraire qui peut servir de type pour un Xerxès de la Montagne. Nous l'empruntons à un roman de D. H. Lawrence, *L'Homme et la Poupée* (p. 110).

Voici donc la montagne méprisée :

> « — Même les montagnes vous paraissent affectées, n'est-ce pas ?
>
> « — Oui. Leur hauteur arrogante, je la déteste. Et je déteste les gens qui se pavanent sur les sommets pour y jouer l'enthousiasme. Je voudrais les faire demeurer ici, sur leurs sommets, et leur faire avaler de la glace jusqu'à l'indigestion ... Je déteste tout cela, vous dis-je. Je le hais ! [206] [11 bis]
>
> .....
>
> « — Il faut que vous soyez un peu fou, dit-elle d'un ton majestueux, pour parler de la sorte. La montagne est tellement plus grande que vous.

---

206 Cf. Pierre-Jean Jouve, *La Scène capitale*, p. 195. « Je n'aime pas les montagnes. Les montagnes ont l'air de nous faire la morale. »

« — Non, dit-il, non, elle n'est pas plus grande que moi !... (Les montagnes) sont moins que moi !

.....

« — Vous devez souffrir de mégalomanie, conclut-elle. »

[377]

À lire de telles pages, on se sent bien loin des contemplations apaisées ; il semble que le contemplateur soit victime des forces qu'il évoque. Quand la réflexion revient au héros de Lawrence, il « s'étonne de l'extraordinaire et sombre férocité » avec laquelle il avait affirmé qu' « il était plus grand que les montagnes ». La raison, en effet, l'image visuelle aussi, voilà des principes sans force quand une âme se livre à la dynamique même de l'imagination, quand la rêverie suit une dynamique du soulèvement. Alors, défi, orgueil, triomphe viennent contribuer à la *contemplation cruelle*, une contemplation qui trouvera des gladiateurs dans les spectacles les plus inanimés, dans les plus tranquilles des forces de la nature.

Une page de Henri Michaux peut porter témoignage du caractère direct de la littérature contemporaine qui déblaie toutes les impossibilités du réalisme pour trouver la réalité psychique première. Voici alors, dans son attaque toute droite, un Xerxès de la Montagne (*Liberté d'Action*, p. 29) :

Pour faire du mal à une vieille fille, écrit Michaux, « la moindre colère, pourvu qu'elle soit vraie, suffit, mais attraper une montagne devant soi dans les Alpes, oser l'attraper avec force pour la secouer, ne fût-ce qu'un instant ! La grandiose ennuyeuse qu'on avait depuis un mois devant soi. Voilà qui mesure ou plutôt qui démesure l'homme.

« Mais pour cela il faut une colère-colère. Une qui ne laisse pas une cellule inoccupée (une distraction même infime étant catégoriquement impossible), une colère qui ne peut plus, qui ne saurait même plus reculer (et elles reculent presque toutes, quoi qu'on en dise, quand le morceau est démesurément gros).

« Ce me sera donc tout de même arrivé une fois. Oh ! je n'avais pas à ce moment-là de griefs contre cette montagne, sauf sa sempiter-

nelle présence qui [378] m'obsédait depuis deux mois. Mais je profitai de l'immense puissance que mettait à ma disposition une colère venue d'une lance portée contre ma fierté. Ma colère en son plein épanouissement, en son climax, rencontra cette grosse gêneuse de montagne qui, irritant ma fureur, l'immensifiant, me jeta, transporté, impavide, sur la montagne comme sur une masse qui eût pu réellement en trembler.

> Trembla-t-elle ? En tous cas, je la saisis.
> Attaque presque impensable, à froid.
> C'est mon *summum* d'offensive jusqu'à présent.

Aucun commentaire rationaliste ou réaliste ne peut être donné d'une telle page. Elle est essentiellement une page du sujet *imaginant*. Il faut que le critique littéraire parte des images dynamiques de la contemplation provocante pour apprécier l'animation subjective, pour en mesurer la colère offensante, toutes les *projections* de la colère.

VII

Nous allons chercher des images de domination plus apaisée. On les trouve souvent au-dessus d'un promontoire devant la mer, au-dessus de la tour du beffroi devant la ville, au-dessus de la montagne devant la terre infinie. Elles apportent des nuances multiples à la psychologie de la hauteur. Une étude sur les images de la terre doit considérer ces images prises d'un lieu élevé. Nous y trouverons un type de contemplation. Il semble qu'une telle contemplation grandisse à la fois le spectacle et le spectateur [207]. Elle donne l'orgueil de voir grand

---

207 Exprimée par un philosophe, l'idée prend toute sa simplicité et toute sa force. On peut lire dans *l'Histoire du Matérialisme* de F. A. Lange (trad., t. II,

et elle [379] éveille l'idée d'immensité. Voyons d'abord cette notion d'image immense.

Si l'on met les images à leur vraie place dans l'activité psychique — avant les pensées —, on ne peut manquer de reconnaître que la première image de l'immensité est une image *terrestre*. La terre est immense. Plus grande que le ciel qui n'est qu'un dôme, qu'une voûte, qu'un toit. Il faudra des méditations et des pensées savantes pour donner l'infini à la Nuit étoilée, pour penser vraiment, contre les images naïves, à l'éloignement prodigieux des astres. Comment le soleil pourrait-il être plus grand que la terre quand le rêveur le voit, à chaque aube, *sortir* de la terre, puis, le soir, *rentrer* dans la montagne ? Naturellement, la Mer c'est la Terre encore, une Terre simplifiée, et, pour une méditation quasi élémentaire, une Terre résumée dans son attribut d'immensité. Il y a là un exemple de grandeur absolue, d'une grandeur sans comparaison, mais concrète, immédiate. L'immensité est alors une image première.

Cette notion d'*image immense* permet de comprendre comment s'intègrent à une seule et même Terre les spectacles d'une infinie variété. Le nomade se déplace, mais il est toujours au *centre* du désert, au centre de la steppe. De quelque côté que se tournent les yeux, les objets divers pourraient retenir une attention particulière, mais une force d'intégration les attache à un cercle commun qui a le rêveur pour centre. Un regard « circulaire » entoure tout l'horizon. Rien d'abstrait dans cette vue circulaire [380] sur l'immensité de la plaine. Le regard panoramique est une réalité psychologique que chacun revivra avec intensité si seulement il veut prendre le soin de s'observer. Par son tour d'horizon, le rêveur prend possession de toute la terre. Il *domine* l'univers et l'on oubliera des éléments importants de la psychologie de la contemplation si l'on n'étudie pas cette étrange et banale *domination*.

Déjà, dans ce premier contact avec l'immensité, il semble que la *contemplation* trouve le sens d'une soudaine maîtrise d'un univers. En dehors de toute pensée philosophique, par la seule force du repos dans la tranquillité des plaines, la contemplation institue à la fois l'œil et le

---

p. 565) : « Lorsque d'un point élevé quelconque nous contemplons un paysage, tout notre être est disposé à lui attribuer de la beauté et de la perfection. »

monde, un être qui voit, qui jouit de voir, qui trouve *beau de voir* — et devant lui un immense spectacle, la terre immense, un univers qui est *beau à voir*, fût-ce l'infini des sables, fût-ce les champs labourés. Et celui qui contemple ainsi se donne le mérite de la belle vision. « *Voir loin*, c'est la rêverie du paysan », dit George Sand [208]. Et Victor Hugo, dans son livre *Les Alpes et les Pyrénées* (p. 187), montre l'effet de l'immensité tranquille d'un paysage sur l'âme : le paysage contemplé dans sa paix lointaine fait lever dans l'âme même, dit-il, ce paysage intime qu'on appelle la rêverie. Dans *L'Homme qui rit*, il écrit encore (t. 1, p. 148) : « La mer observée est une rêverie. »

Ainsi une sorte d'onirisme panoramique répond à la contemplation du paysage dont la profondeur et l'étendue semblent appeler les rêves de l'illimité.

Qu'on ne s'étonne donc pas si cette contemplation de la terre immense éveille chez le contemplateur des attitudes de Mage. On a parlé du *complexe spectaculaire* [381] de Victor Hugo. Mais le poète ne fait qu'obéir à une loi de grandissement mutuel des forces intimes et des forces naturelles. Il réagit à une sorte de complexe d'Atlas de l'illimité. Et Charles Baudouin a justement compris le caractère *normal* du complexe spectaculaire chez un grand contemplateur. Il n'a pas hésité à souligner ce qu'il y a de *petitesse psychologique* dans une facile accusation de pose. Cette *pose* est normale et belle devant le spectacle *imposant* et splendide. « Telles photographies que Hugo fit prendre de lui à Jersey, par son fils Charles ou par Vacquerie, dans son attitude de « mage » dialoguant avec l'infini, pour théâtrales qu'elles soient, ne manquent pas de réelle beauté. » Etrange beauté du voyant que nous saisissons tous, même si nous en critiquons l'orgueil ! N'y a-t-il pas d'ailleurs quelque immodestie à accuser autrui d'orgueil à propos d'une simple attitude ? Que penser de la sévérité d'un Meredith pour Byron qui s'offre le luxe, au pied des Alpes, « de se contempler contemplé par les monts éternels [209] », quand pré-

208 George Sand, *La Vallée noire*, p. 291.

209 Cité par Galland, *George Meredith*, p. 409.

cisément le grand poète fait sa fonction de contemplateur, rendant si sensible la dialectique de la beauté du spectacle et de la beauté du voyant ?

Que la photographie puisse fixer en ses instantanés d'aussi métaphoriques instants, c'est ce qu'un contemplateur comme Victor Hugo devait apprécier d'instinct [210]. Nous avons donc à nous louer que le poète se soit inscrit dans le paysage. Il nous a [382] ainsi désigné le *centre* de la contemplation et son attitude *théâtrale* vient nous aider à *effectuer* la grandeur humaine du paysage naturel. Les métaphores ne sont pas nées de rien ; il faut les juger dans leur forme première et non pas dans leurs formes usées : si l'on parle du théâtre de la nature, il faut bien qu'un acteur vienne y jouer un rôle théâtral. Alors tout s'agrandit dans le décor et dans les rôles. L'orgueil spectateur, l'orgueil de voir, de *voir seul*, d'être le Voyant universel, un tel orgueil est un « augmentatif » de la beauté, un augmentatif de l'immensité elle-même. Une conscience d'immensité fait ainsi de l'écrivain romantique un héros de la contemplation. Par sa mise en scène, il met à l'œuvre une imagination de dépassement. Cette imagination va entrer, par ce dépassement, en communication avec la terre immense. Elle le fera souvent avec naïveté et maladresse, en suivant des poncifs si elle est littéraire, en donnant des précisions intempestives si elle se croit scientifique. (Des uns et des autres nous apporterons bientôt des exemples.) Mais cependant, malgré ses naïvetés et ses maladresses, l'imagination trouvera quelquefois de grandes images simples, des images si naturelles qu'elles émeuvent et enthousiasment – éminente dialectique ! — infailliblement tous ceux qui aiment suivre, sans esprit critique, la pente naturelle de la rêverie devant un spectacle d'immensité. En suivant de telles images nous verrons comment, elle aussi, l'imagination *s'engage*.

---

210 Faut-il noter que le *complexe spectaculaire* est maintenant entré dans nos mœurs de touristes ? Pas d'excursion sans photographes. Comme le fait remarquer Charles Baudouin, l'appareil de photographie remplace la boite verte du botaniste amateur. Nous souhaitons transformer le monde en un catalogue de nos images. Et nous aimons joindre notre image aux images que nous avons aimé voir.

Mais on ne voit pas loin de n'importe où, on ne prend pas possession de la terre immense sans point fixe. Il faut que le poète qui rêve pour nous nous indique son piédestal, la hauteur, le promontoire ou tout simplement le *centre* où l'on centralise la volonté de domination. Donnons tout de suite un exemple. [383] Dans ses *Notes d'un Voyage en Bretagne* [211], André Gide décrit « comme une émotion encore inconnue » cette prise *centrale* du paysage : « Il me semblait que le paysage n'était qu'une émanation de moi-même projetée, qu'une partie de moi toute vibrante, — ou plutôt, comme je ne me sentais qu'en lui, je m'en croyais le centre, il dormait avant ma venue, inerte et virtuel, et je le créais pas à pas en percevant ses harmonies ; j'en étais .la conscience même. Et je m'avançais émerveillé dans ce jardin de mon rêve. »

Les *centres* de la contemplation ne sont naturellement pas des points géométriques. Ils doivent avoir en quelque manière la puissance de fixer le rêveur ; ils doivent lui permettre la concentration de la rêverie. Ainsi, devant l'océan, le rêveur de l'immensité aime à s'asseoir dans la *chaise de pierre*. C'est là que le pasteur médite dans *Les Travailleurs de la Mer*, c'est là que Gilliat attendra la mort à la fin de cette grande épopée de l'Injustice humaine. Le *rocher* est indispensable pour contempler la mer. La contemplation est mal fixée sur les plages. Il faut *nicher* dans un trou de la falaise pour *dominer* les puissances de l'Océan. Ainsi le veut la dialectique élémentaire du centre et de la contemplation Nous noterons par la suite cette fixation si nette dans une page où Maurice de Guérin dit son besoin de contempler l'Océan tandis qu'il est caché dans une grotte profonde creusée dans les roches de la côte. Le rêveur de l'immensité est alors un œil dans l'orbite même du rocher. Nous retrouvons l'*œil fixe* des grottes, l'*œil fixé* par l'immense spectacle, bref l'*œil méditant* de la Terre même.

Mais nous allons étudier de plus près le rapport entre cette concentration de la rêverie et les évasions [384] de la rêverie panoramique. Nous allons présenter des images de la *domination* de la contemplation.

---

211 André Gide, *Oeuvre complètes*, t. I, p. 9.

D’un lieu qui *domine* la plaine, le rêveur peut recevoir bien des impressions de domination. Sur les lieux élevés nous éprouvons un réconfort. Au moins, nous dominons la plaine, les champs. La moindre colline, pour qui prend ses rêves dans la nature, est *inspirée*.

D’une tour élevée, d’un donjon, le rêveur reçoit parfois une *fonction de vigie*. De si haut, on *garde* la campagne, on surveille un ennemi qui pourrait apparaître à l’horizon. Sans doute, de telles rêveries portent le témoignage d’une culture historique puérile. Mais, outre qu’on ne s’explique pas qu’elles soient si fréquentes, on n’en verrait pas tout le sens si on les référait simplement à des souvenirs d’école. Il semble qu’il y ait une raison plus profonde pour le maintien de cette image de vigie. Nous nous trouvons d’ailleurs toujours devant la même conclusion : pour qu’une image si pauvrement valorisée se conserve si bien, il a fallu qu’elle reçoive, dès son apparition, une valeur éminente. L’isolement au-dessus de la tour consacre le rêveur à la fois comme un voyant et comme un veilleur. Dans *Le Carillonneur*, Georges Rodenbach a noté cette *domination* polyvalente (p. 24). « Confusément, il avait rêvé depuis longtemps cette vie de vigie, cette vie solitaire de gardien de phare... », dit Rodenbach parlant de son héros au sommet du beffroi. Une oscillation est sensible entre l’impression de la campagne paisible et celle de la campagne protégée. Dans cette rêverie que donne la domination toute placide sur la plaine apparaît le sentiment que le rêveur est le protecteur de la paix des champs.

Cette *domination* du paysage contemplé, cette [385] *prise de possession* du paysage dominé, est exprimée très posément dans deux vers de W. Cowper :

I am monarch of all I survey ;
My right there is none to dispute.

Je suis le monarque de tout ce que je contemple. — Mon droit sur ce point ne saurait m’être disputé. »

Et si un promeneur étranger vient se mettre à la place d'où nous aimons contempler le paysage, il nous semble, comme dit Jean-Paul Sartre, qu'on nous « vole le paysage » (*L'Etre et le Néant*, p. 311). On nous vole nos valeurs d'originalité, toutes les valeurs panoramiques qui sanctionnent le génie de notre vision. On dérobe nos puissances de peintre potentiel, nous avons beau ne pas savoir tenir un pinceau, voilà notre tableau de prédilection intimement plagié.

On pourra donc parler d'une *contemplation monarchique.* Elle est une loi de l'imagination de la hauteur, formée dans la contemplation sur les hauteurs. Comme le dit Melville (*Moby Dick*, trad., p. 398) : « Il y a toujours quelque chose d'égoïste dans les sommets des montagnes et dans les tours, ainsi que dans toutes choses grandes et hautes. » Une fois qu'on a isolé cette *contemplation monarchique*, on en voit mille variations dans l'œuvre des poètes. On peut alors facilement faire de cette image un thème de psychanalyse. La volonté de puissance accueille ingénument cette image.

VIII

Parfois cette impression de domination se forme sur un trait bien rapide. Un des naïfs orgueils du [386] montagnard est de contempler, du sommet de la montagne, *la petitesse des hommes*. Les hommes qui marchent au loin dans les rues du village sont devenus des pygmées. C'est là sans doute une remarque si peu originale qu'on n'ose guère s'en servir en littérature. Cependant, Volney écrit sur les monts du Liban : « L'attention, fixée par des objets distincts, examine avec détail les rochers, les bois, les torrents, les coteaux, les villages et les villes. On prend un plaisir secret à trouver petits ces objets qu'on a vus si grands [212]. » Loti, lui aussi, ne dédaigne pas cette image [213].

---

212 Volney, Voyage en Egypte et en Syrie, 1825, t. I, p. 165.

213 Loti, *Vers Ispahan*, p. 46.

« Et un étrange grouillement noirâtre s'indique là partout dans les herbages ; l'agitation d'une nuée, dirait-on d'abord, des hauteurs où notre petite caravane passe ; mais ce sont des nomades, assemblés là par légions, pêle-mêle avec leur bétail. Si l'on estimait que nous notons là une simple banalité, nous répondrions qu'elle a une fonction bien symptomatique dans l'inconscient de l'écrivain. Loti y revient dans une autre page, après avoir, précisément, souligné des impressions de facile domination. Il est monté sur de tels sommets que les autres hommes ne sont plus que des insectes et des mouches (p. 55) : « Nous dominons tout, dit-il, nos yeux s'emplissent d'immensité comme ceux des aigles qui planent ; nos poitrines s'élargissent pour aspirer plus d'air vierge... L'herbe (dans la vallée lointaine), si verte, y est criblée de points noirs, comme si des nuées de mouches étaient venues s'y abattre : les nomades ! » Celui qui contemple d'un sommet est un « aigle », un grand solitaire qui respire « l'air vierge ». Ceux qui sont vus dans les bas-fonds sont des fourmis, des insectes, des mouches. Ils « grouillent ». Peut-on à meilleur compte nourrir un *complexe* [387] *de supériorité* ? Peut-on plus facilement éprouver les joies d'un orgueil sans raisons valables, sans valeur ?

Mais, indépendamment de toute enquête psychanalytique sur un écrivain, nous devons nous rendre compte que de telles images « imaginent » d'elles-mêmes. On a là une action normale de « gullivérisation ». Ce qui devient petit nous rend grands. Mais ce changement n'est pas seulement un changement d'échelle, toutes les valorisations se mettent à travailler. On trouvera dans le livre de F. Olivier Brachfeld, *Les Sentiments d'Infériorité* [214], de nombreuses remarques sur la gullivérisation. Nous n'avions, dans un livre sur les images, qu'à signaler l'attention naïve pour ces changements d'échelle [215].

---

214 Éditions du Mont-Blanc, Genève.

215 Cf. notre article : « Le Monde comme caprice et miniature », *Recherches philosophiques*, III, 1933.

IX

On le voit, les images de la pesanteur et les images de la hauteur s'offrent comme un axe aux images les plus diverses, comme un axe qui donne des images différentes suivant le sens du parcours, des images de chute et des images de relèvement, des images de la petitesse humaine et des images de la majesté de la contemplation. Dès qu'on adjoint à ces images leur dynamisme initial, elles se pluralisent encore, elles se diversifient par leur *intensité même*. Dans son livre *Esquisse d'un Système des qualités sensibles*, Jean Nogué conclut justement (p. 141) : « Le poids est devenu une véritable dimension des choses. » C'est surtout une dimension des images ; ou, pour parler autrement, [388] c'est par le poids accordé par l'imagination que les choses imaginées prennent la dimension de la hauteur ou la dimension de la pesanteur. L'imagination devant le monde d'objets à réimaginer, à animer, joue sans fin à pigeon vole, se plaisant à distinguer, suivant l'humeur, ce qui va aux abîmes et ce qui vole au ciel.

> Dans la vie infinie on monta et l'on s'élance
> Ou l'on tombe ; tout être est sa propre balance.
> (Victor Hugo, *Ce que dit la Bouche d'Ombre*.)

L'antithèse est ici, en quelque manière, dynamique : le haut dynamise le bas, le bas dynamise le haut. Cette réciprocité dans les deux sens est sentie par Ribemont-Dessaignes, qui écrit dans *Ecce Homo* :

> Mais qui redoute le gouffre va au gouffre et le
> Prince des Ténèbres est là pour suivre l'aventure.
> …….
> Du ciel il faut tomber, de la tombe il faut monter.
> Où donc est le niveau de l'homme ? O ténèbres, il
> n'est pas de place pour l'homme.

D'ailleurs, dès qu'on associe aux images dynamiques des valeurs morales, on peut trouver les plus curieuses .intuitions. On peut dire que pour Franz von Baader, la *terre* a été créée pour *arrêter* une chute : le mot *terra* lu à l'envers donne le mot *arrêt*. Par la création de la terre, Lucifer a été « tartarisé », l'ange rebelle a été bloqué sous terre (cf. Susini, thèse, t. II, p. 309).

Il faut alors donner systématiquement un *poids imaginaire* aux images matérielles, en examinant leur influence sur l'imagination dans une dialectique de l'accablement et du redressement. On formera ainsi des correspondances baudelairiennes [389] généralisées qui joueront pour la cohérence des thèmes de la volonté le même rôle que les correspondances baudelairiennes du sonnet fameux. pour la cohérence des thèmes de la sensibilité. Il n'est que de songer au grand nombre et à la monotonie des images qui rêvent autour du *plomb* pour voir comment elles mettent en correspondance tous les éléments d'une psychologie de la lourdeur. D'autres images sont plus variées, moins absolues parce que la volonté de redressement intervient.

On s'explique que la pesanteur soit la force fondamentale qui a conduit Schopenhauer à attribuer à la matière même une volonté. Elle est finalement pour lui *la volonté première*, la volonté la plus obtuse et conséquemment la plus forte. Schopenhauer était si confiant dans le réalisme de la volonté qu'il en a négligé le réalisme de l'imagination. Cependant il a vu avec une grande perspicacité comment nous participions à cette dialectique de l'accablement et du redressement qui caractérise l'imagination de la pesanteur. On peut dire que le pilier est, pour lui, une illustration du *mythe d'Atlas*, et qu'à contempler le pilier on sensibilise un *complexe d'Atlas*. Allas est un pilier du ciel, le pilier est un Atlas du toit.

Si l'on veut comprendre la pensée mythologique, si l'on veut conserver à la mythologie ses valeurs de synthèse, il nous semble très important de laisser dans leur mobilité, dans leurs valeurs d'échange, les images primitives. Arbois de Jubainville dit très bien (*Les Premiers Habitants de l'Europe*, t. II, p. 25) : « Atlas, cariatide animée et masculine, est un doublet de κίων, colonne ». Mais ce doublet est chez tous les mythologues rationalistes traduit dans le langage réaliste de la colonne. Il semble à ces historiens que l'image d'une voûte du ciel soutenue par quatre colonnes est plus *raisonnable* qu'un ciel [390] porté à dos d'hommes (cf. Alexandre Krappe, *La Genèse des Mythes*, trad., p. 265). On rappelle alors les efforts des historiens géographes pour fixer la place des *Colonnes d'Hercule*. En fait, la psychologie complexe du mythe est mieux rendue si l'on donne tous ses sens à la notion de *doublet*, si l'on accepte de susciter sur une seule image à la fois les perspectives objectives et les résonances subjectives, si l'on accepte d'aller à fond d'inconscient pour trouver tous les rêves de la « cariatide masculine ». D'ailleurs, pourquoi effacer une composante d'une image première ? En fait Arbois de Jubainville évoque aussi les Monts Atlas comme soutiens du ciel. L'homme, la colonne, le mont, c'est donc un *triplet* qui doit nous servir à faire le compte des rêveries cosmogoniques relatives au support de la voûte du ciel. C'est sur ce triplet que nous devons disperser les métaphores primitives. Par lui nous pouvons déterminer le mouvement des métaphores, comprendre ce qu'il y a de naturel dans les métaphores. Nous aimons commencer nos livres d'Histoire de France — bizarre pédagogie ! — en disant à nos enfants : « Nos ancêtres, les Gaulois, ne craignaient qu'une chose, c'est que le Ciel ne tombât sur leur tête. » Ces *mots* de grandes personnes, que deviennent-ils dans une âme enfantine ? Nous savons que la *voûte du ciel* est un mot, nous sommes inclinés à penser que les légendes sont des mots. Le *triplet* homme-colonne-mont n'est plus pour nous qu'une correspondance de mots. Que l'un de ces mots devienne une chose, tout change. Si l'on peut vraiment craindre que le toit du ciel ne s'effondre, le pilier qui nous protège est un héros.

Le spectateur qui s'engage dans de telles images participe au travail du pilier, à sa souffrance, à sa fatigue ou, en d'autres cas, à son mâle orgueil. Un Loti a ainsi pitié des pierres accablées. Dans *La* [391] *Mort de Philae* (p. 264), il vit, devant la Thèbes égyptienne, ce sentiment d'effort et d'écrasement des piliers : « Ces pierres... disent

la fatigue de s'accabler les unes sous le poids des autres depuis des millénaires... Oh ! celles d'en bas, qui soutiennent la charge des empilements formidables ! »

Si l'on reconnaissait que le pilier ne porte rien ou qu'il fonctionne à faux poids, toute la *majesté* d'une œuvre architecturale tournerait à la dérision. Les monuments peuvent ainsi avoir leurs cabotins. Il faut que le « vivant pilier », — car tous les piliers sont vivants dans les correspondances baudelairiennes de l'effort — fasse *sincèrement* sa tâche de redressement : « La joie que nous éprouvons à la contemplation d'une œuvre architecturale, dit Schopenhauer, serait subitement et singulièrement amoindrie, si nous venions à découvrir qu'elle est bâtie en pierre ponce. Nous ne serions guère moins désappointés en apprenant qu'elle est construite en simple bois, alors que nous la supposions en pierre. » Ce désappointement arrête, en quelque manière, toutes les rêveries de la *volonté de porter*. Notre imagination voit subitement que ses forces de redressement imaginaire se trompent d'objet. Notre être intime devient, de ce seul fait, adynamique. L'imagination, quoi qu'en pensent les psychologues qui en font une faculté d'illusion, ne veut pas se tromper elle-même en assumant le rôle des athlètes qui travaillent avec des haltères creuses.

Une fois de plus, par ce besoin de sincérité qu'on pourrait appeler ici la sincérité dans les choses, se révèle comme un engagement total de l'être imaginant. On nous objectera qu'alors l'être entier s'engage pour rien, pour une illusion éphémère. Mais
une image éphémère amasse tant de valeurs sur un instant qu'on peut bien dire qu'elle est l'instant de la première réalisation d'une valeur. Aussi n'hésitons-nous [392] pas à dire que l'imagination est une fonction première du psychisme humain, une fonction de pointe, à condition, bien entendu, de considérer l'imagination avec tous ses caractères, avec ses trois caractères formel, matériel et dynamique. Comme le dit Leo Frobenius (*Histoire de la Civilisation africaine*, trad., p. 21) : « Une œuvre ne nait pas seulement d'un point de vue, mais d'un jeu de forces. » Elle doit donc être contemplée à la fois dans ses lignes et dans ses tensions, dans ses élans et dans ses poids, avec un œil qui ajuste les surfaces et une épaule qui supporte les volumes, bref avec tout notre être tonalisé.

X

Nous avons consacré tout un chapitre de notre dernier livre à la méthode psychothérapeutique de Hobert Desoille. Nous avons montré que l'essence de cette méthode était une guérison pour les rêveries dirigées des psychismes plus ou moins chargés, plus ou moins divisés. Ces psychismes troublés ont à la fois besoin d'être déchargés du poids des soucis et d'être unifiés par une ligne de conduite un peu libre, plus droite. La méthode de Robert Desoille fait face à cette double tâche en offrant au psychisme malheureusement coincé une ligne d'images qui, par leurs actions inconscientes, jouent le rôle de conseils de libération. En somme, la méthode repose entièrement sur un *redressement de l'imagination*. Une imagination malade, faible, hésitante, bloquée, peut être rendue à son efficacité salutaire pour des images bien dirigées. Quand l'imagination va, tout va. Le psychisme entier reprend courage, la vie retrouve des buts, la passion retrouve l'espoir. Par le rêve, l'imagination ayant désormais un avenir d'images, tout [393] le psychisme humain se remet à fonctionner dans ses fonctions humaines les plus caractéristiques : les fonctions d'avenir, les fonctions qui donnent à l'avenir une causalité psychologique.

Le sens commun en face d'un esprit dérangé tend invinciblement à *démontrer* la fausseté objective des jugements perturbés. La méthode de Desoille — la plus discrète de toutes les psychanalyses — se contente de montrer au malade de simples images reconnues par une longue pratique comme salutaires. Une telle méthode, opposant images à images, reste en *milieu symbolique ;* elle respecte l'anonymat des symboles, ce que ne fait pas toujours la psychanalyse classique qui court à la *signification* claire du symbole, et qui ainsi se hâte de démasquer les formes symboliques. La méthode de Robert Desoille nous paraît bénéficier d'une véritable homogénéité symbolique ; c'est vraiment l'homéopathie mentale. Par comparaison, la psychanalyse classique correspondrait à une allopathie mentale : elle oppose à des symboles de subits concepts qui montrent, claire comme jour,

l'origine sociale des traumatismes. Mais la psychanalyse classique, tout à l'historicité de la vie effectivement vécue, oublie cette imprégnation légendaire qu'apporte tout psychisme humain, cette sensibilité quasi native aux symboles. Faut-il que les *symboles de la maternité* soient puissants pour qu'un jeune enfant reçoive un traumatisme d'un regard dur, d'un regard indifférent, d'une parole négligente !

XI

Mais nous ne voulons pas, dans le présent ouvrage, reprendre totalement l'exposé de ce problème. Nous y revenons parce que la technique de Robert Desoille [394] a encore été approfondie depuis la publication de son premier livre : *Exploration de l'Affectivité subconsciente par la méthode du Rêve éveillé* (Paris, 1938), livre qui était notre seule source de documents au moment où nous écrivions *L'Air et les Songes*. Dans le second ouvrage de Desoille : *Le Réve éveillé en Psychothérapie*, la technique vient en quelque sorte d'être doublée. Alors que, dans le premier livre, les rêves suggérés étaient pour la plupart des *rêves d'ascension* qui relevaient de la psychologie aérienne, le nouveau livre contient aussi des *rêves de descente*, de sorte qu'il peut nous servir à préciser certains points de la *psychologie des abîmes* que nous voulons esquisser dans le présent ouvrage et dans l'ouvrage qui suit.

Ainsi, dans la méthode complète du rêve éveillé, avant le *rêve d'ascension* qui proposera une *unité d'avenir*, on conseillera un *rêve de descente* pour aller désancrer un psychisme trop attaché à un passé douloureux. Il faut aider le sujet à découvrir, par les images, le nœud secret qui entrave son essor.

Pour ces rêves de descente, la psychologie terrestre offre naturellement de bonnes lignes d'images. Robert Desoille propose, par exemple, à un sujet de profiter d'une fissure pour « entrer » dans les rochers, du moindre clivage pour « se glisser » dans un cristal. Subitement, le sujet qui fait cet effort imaginaire pour entrer dans une in-

timité de la matière dure découvre dans son propre psychisme, mais toujours sous la forme d'une image, une sorte de concrétion morale, un kyste moral, qu'il va falloir dissoudre, diviser. En descendant par l'imagination dans une chose, le sujet est descendu en lui-même. Mais notre résumé didactique ne rend pas bien compte de la *situation imagée* et il faut un certain nombre de séances de rêves éveillés pour expérimenter comment on peut mettre un sujet en *situation* [395] *imagée,* en *pur milieu symbolique*. On réalise alors comme une synthèse d'imagination et de moralité. En lisant Desoille, on pense à ces « petites imaginations de vertus » dont saint François de Sales vantait l'efficacité à Mme de Chantal (*Oeuvres complètes*, t. V, p. 462). Il ne s'agit pas d'*allégories* faites après coup, toujours sous le signe de l'artifice, il s'agit vraiment d'images découvertes par l'inconscient dans l'inconscient.

Cette *entrée* dans un *être de la terre* comme un cristal ou un rocher est souvent une étape avant une descente plus profonde, dans une zone inconsciente plus cachée. En *descendant* assez bas dans le psychisme, le rêve imagé trouve, par une sorte de développement naturel, en dessous même des sédiments de la vie personnelle, le domaine archaïque, les archétypes d'une vie ancestrale ; le rêve naturel fait, comme le dit Giraud des hallucinations provoquées par le haschich, « une expédition sous-encéphalique ». Finalement il n'est point rare que le sujet, dans son rêve de descente, retrouve les puissances infernales, le diable, Pluton, Proserpine. Le lecteur qui n'aura pas pratiqué le rêve des profondeurs jugera peut-être qu'il y a là de simples souvenirs de l'éducation ou même la trace des mythologies apprises à l'école. En fait, il sera toujours difficile de séparer le *savoir* et les *rêves* puisqu'il faut bien exprimer l'un et l'autre dans le commun langage. Mais si l'on se met vraiment en *situation imagée*, on observe en fait des images qui *cherchent leur nom* ; la désignation effective est parfois hésitante : alors la chose existe avant le nom. Celui qui a pu trouver les images de puissances infernales, qui forment comme un androgyne assemblant Pluton et Proserpine, a la confuse impression qu'il revit une image de profondeur, une image antécédente aux mythologies enseignées qui distinguent les divinités [396] de Pluton et de Proserpine, qui désignent Pluton et Proserpine par des attributs sociaux, familiaux. Un *complexe infernal*, marqué d'un signe *chthonien*, antéplutonien, est sensible dans certaines rêveries de profondeurs.

Il nous a donc semblé que le *verticalisme* de la philosophie de Desoille trouve sa profonde racine dans une exploration des profondeurs oniriques. Indiquons les cinq niveaux à travers lesquels se développe la technique complète du rêve éveillé, en priant le lecteur de lire de bas en haut la liste suivante [216] :

5. Les images mystiques célestes.
4. Les images mythologiques supérieures.
3. Les images de l'inconscient personnel.
2. Les images mythologiques inférieures.
1. Les images mystiques infernales.

Mais il nous faut insister sur le fait que ces différents niveaux sont *traversés* soit dans un sens, soit dans un autre, de sorte que « ces images ne sont pas indépendantes les unes des autres ». Nous dirions volontiers que l'importance psychique dynamique des images dépend des dénivellations qu'elles instituent, de telle façon que l'image se présente toujours comme une découverte de dénivellations, soit comme un exhaussement vers une existence plus légère et plus libre, soit comme un approfondissement vers un être plus compact et plus fixé. Un changement dans l'être de l'image suffit pour inverser le mouvement. Un sujet rêvant d'une colombe contamine son rêve de vol par l'image d'une chauve-souris ; aussitôt il éprouve « un vol de chute ». Il n'est pas toujours facile de se maintenir à un niveau d'images [397] déterminé, à vivre, comme dit Desoille, *dans un style d'images*, expression que doit souligner en passant un philosophe qui se donne pour tâche d'étudier les images littéraires.

---

216 Cf. Robert Desoille, *Le Rêve éveillé en Psychothérapie*, p. 297.

Chacun de ces niveaux est une instance particulière, une instance défendue. Desoille rappelle que les occultistes parlent de défenseur du seuil. Dans les explorations des profondeurs psychiques on retrouve ces défenseurs du seuil, ces dragons que le héros doit vaincre. On pourrait en voir des copies atténuées à chaque dénivellation. Tous les paradis et tous les enfers ont leur portier. Tous les châteaux de la méditation intime ont leurs enceintes. Mais nous n'allons pas souvent au centre de notre intimité, nous n'aimons pas souvent descendre en nous-mêmes, du moins nous ne descendons guère jusqu'au plus secret caveau. Tous ceux qui disent le faire ne le font pas. « Igitur descend les escaliers de l'esprit humain, va au fond des choses en « absolu » qu'il est » (Mallarmé).

Un refus de descendre n'est point rare. Un héros de Herman Melville dit [217] : « Maudite soit l'heure où je lus Dante ! » Pierre, âme malheureuse, qui perd lentement l'amour de sa mère dans une rivalité progressive, se refuse à descendre en soi-même, à suivre Dante dans les enfers désignés par des passions, comme tout enfer intime. Et ce qu'il y a de plus surprenant dans la thérapeutique du rêve éveillé, c'est que ceux qui souffrent dans les profondeurs inconscientes sont ceux qui ont plus de mal à les explorer. Les sujets normaux descendent plus vile aux représentations mythologiques. Desoille dit que trois ou quatre séances de rêves éveillés y suffisent alors que des sujets plus obérés en ont demandé une douzaine (Desoille, *loc. cit*., p. 139).

---

217 Melville, *Pierre*, trad., p. 49.

[398]

XI

Un des caractères qui nous a le plus frappé dans la technique de la rêverie vers l'enfer telle que la pratique Robert Desoille et ses disciples, c'est la facilité avec laquelle le rêveur accepte, en son rêve, la compagnie de son guérisseur. Il y a là, dans le style même de la psychanalyse, un type de transfert très simple qui nous paraît correspondre à une grande vérité humaine. Il semble que la psychologie des profondeurs ait vraiment besoin d'un mentor. Nous ne pouvons pas bien nous connaître intimement, parce que nous nous cachons à nous-mêmes des formes déjà obscures naturellement et qui sont cependant agissantes en nous. Nous sommes mal places pour connaître nos propres secrets ; nous trébuchons dès les premières marches qui descendent dans notre enfer. La première image grimaçante est pour nous un cerbère effrayant. Le guide est nécessaire qui nous dit : « Tu verras pire. Ne tremble pas. Je suis avec toi. » Il s'agit en fait de désapprendre la peur, une peur en quelque manière intime, une peur faite de nos tentations, une peur qui s'effraie de nos propres instincts. Les monstres rencontrés ne font qu'extérioriser des forces qui nous tourmentent. En nous aidant à les désigner, le guide nous aide à les vaincre.

Dans de tels enfers nous retrouverions assez facilement les enfers excrémentiels que nous avions signalés dans les visions de Strindberg à propos de la boue. Justement Desoille a coutume de demander à ses sujets, avant les explorations imaginaires, de revêtir en imagination un « scaphandre ». Ce mot si peu onirique devrait sans doute être oniriquement explicité. Mais on sent bien qu'il faut « prendre des gants » [399] pour fouiller dans les profondeurs de l'inconscient. Ces profondeurs ne sont-elles pas en l'homme ces marais qui, comme dit le poète, « sont bourbeux depuis mille ans » (Verhaeren, *Les Visages de la Vie*, p. 342).

En résumé, la technique du rêve éveillé est maintenant une exploitation de toutes les images de la verticale.

Il faut des lignes d'images pour descendre ; ces lignes d'images se trouvent par les rêves de l'imagination souterraine.

Il faut des lignes d'images pour remonter. Cette remontée ne peut se faire sans un délestage des lourdes fautes, des lourdes peines. C'est à quoi peut aider un maniement des images dynamiques et matérielles de la terre. ·

Il faut des lignes d'images pour· se déprendre des soucis quotidiens, pour monter dans une région où l'on peut apprendre la physique de la sérénité. C'est dans ce dernier voyage que les images aériennes sont naturellement les plus efficaces.

Et quelle plus forte garantie de la valeur à la fois morale et psychologique de la méthode complète du rêve éveillé que cette pensée de Kant : « Il n'y a, dans la connaissance de soi-même, que la descente aux enfers qui puisse conduire à l'apothéose [218]. »

XII

Quand on suit les rêveries d'ascension dans la méthode de Desoille, on est frappé de la constance des corrélations lumineuses. On pourrait dire que le [400] zénith imaginaire humain a une tonalité d'azur et d'or ; la lumière dorée envahit le ciel bleu dès que le rêveur s'élève. Les textes poétiques sont innombrables.

Les couleurs d'abîme ont été moins étudiées. Il semble que le *noir d'abîme* efface tout et que finalement la chute n'ait qu'une couleur : le noir. Ce symbolisme simplifié est la ruine de l'image symbolisante. Pour examiner la vie colorée des images d'abîme, il faudrait chercher

---

218 Kant, *Eléments métaphysiques de la Doctrine de la Vertu*, trad. Barni, 1885, p. 107.

tout ce qui colore le noir, il faudrait étudier chez les peintres tout ce qui *fonce* les couleurs. Mais nous devons rester à notre point de vue de philosophe liseur et nous limiter aux documents littéraires. Comment alors faire sentir que tout ce qui *fonce* les couleurs nous *enfonce* dans un monde souterrain ? Comment vivre les ténèbres d'abîme qui, nécessairement, nous abîment ? Il est des ténèbres vertes et des ténèbres rouges, des ténèbres de l'eau profonde et des ténèbres du feu souterrain. Alors le noir final conserve des traces de l'élément fondamental. L'imagination trouve son abîme dans l'élément matériel qui la particularise. Mais les *chutes colorées* ont mille nuances qui individualisent les poètes. Nous allons en donner un exemple très particulier. Nous utiliserons pour cela la thèse de Mme Sophie Bonneau sur *L'Univers poétique d'Alexandre Blok*.

Mme Sophie Bonneau, après avoir étudié chez Blok la psychologie ascensionnelle, montre la révolution qui a conduit le poète au monde du mal. Les avenues du mal nous sont révélées comme des mondes sensibles : *les Mondes violets* (p. 128). Et Mme Bonneau nous rapporte les confidences d'un ami parlant de Blok : « Il essaya de m'exprimer qu'il était alors arrivé à une étonnante, très importante connaissance intérieure : cette connaissance était liée à l'impression reçue d'une *couleur violet foncé* sentant fortement la violette... À cette couleur [401] il associait une nouvelle ère de ses propres connaissances... Avec émotion, il essayait de me dire combien il avait appris en vivant dans cette nuance violet foncé sentant âprement la violette ; cette nuance l'avait étrangement emmené loin du passé ; et s'était ouvert à lui un monde entre tous immense, nouveau, tellement sombre et violet... Pendant que Blok, doucement et avec émotion, me redisait l'impression reçue de cette couleur violet foncé, je me sentais mal à l'aise, comme si on eût placé dans la chambre un réchaud plein de charbons. Je sentis l'odeur du charbon ; c'était l'odeur de Lucifer... Après quoi, il me lut sa *Violette de Nuit*, encore imparfaitement finie [219]. »

Pour bien mettre en place ce document, il faudrait parcourir les préambules du Monde violet. On traverserait le *monde des marais*,

---

219 Guillaume Apollinaire a noté les « insondables violets ». *Calligrammes*. « Les Fenêtres ».

« une étendue morte, fangeuse, rouillée, aux reflets verdâtres ». La seule image du marécage traduit un séjour de Blok :

> Le marais, c'est l'orbite profonde
> De l'œil énorme de la terre.
> Il a pleuré si longtemps
> Qu'en larmes s'est vidé son œil
> Et s'est couvert d'une herbe pauvre.

La ténèbre verte du marais, en s'approfondissant, en se vidant de son eau rouillée, va créer le monde plus enfoncé dans le mal, l'abîme violet. « Sur l'infini de ces marais pèse la pénombre empoisonnée d'une immuable teinte violette. » Elle crée, cette couleur, « comme un espace nouveau, comme... des temps nouveaux ». Elle est « comme l'étreinte d'une main de plomb ». C'est celle lumière violette, ce sont [402] ces mondes violets qui « ont submergé et Lermontov... et Gogol ». Aussi bien, dit Blok, « les mondes violets se sont engouffrés dans mon cœur ».

Cette couleur à la main de plomb créant un espace et un temps, comment ne pas lui donner la dynamique du gouffre ? Elle est un espace-temps du gouffre-chute. Plus loin, dans une chute accomplie, le poète trouvera le noir. Alors « le noir et le vide » sont inséparablement unis [220]. La chute est finie. La Mort commence.

Dijon, mai 1947.

---

220 S. Bonneau, *loc. cit.*, p. 248.

[403]

La terre et les rêveries de la volonté

INDEX DES NOMS CITÉS

Retour à la table des matières

Abraham (Karl), 105.
Agrippa, 308.
Alain, 53, 54.
Alembert (d'), 89.
Allendy, 143, 206.
Annunzio (d'), 78, 79, 142, 311, 364
Apollinaire, 319, 401.
Arbois de Jubainville, 389, 390.
Aristote, 244, 342.
Arnyvelde, 310.
Artaud (Antonin), 318.
Aubanel, 158.
Audisio, 157, 189.

Baader (von), 352, 353, 388.
Bacon, 145, 244.
Baglivi, 244.
Ballanche, 137, 163, 367.
Banier (abbé), 367.
Barba, 149, 256, 291.
Barrès, 210, 268, 269, 361.
Bartas (du), 274.
Baudelaire, 2, 51, 191, 232, 352.
Baudouin (Charles), 66, 140, 155, 196, 381.
Béguin (Jean), 256, 264.
Bellay (J . du), 369.
Belleau, 294, 307, 314.
Benvéniste, 29.
Berkeley, 303.
Bernardin de Saint-Pierre, 174, 175.
Bianquis (Geneviève), 372.
Biely, 200, 369, 370.
Binswanger (L.), 376.
Biran (Maine de), 79.
Blake, 180, 181, 186.
Blin (Georges), 38, 40, 41.
Blok, 238, 400, 401, 402.
Bloy, 251.
Böhme, 60, 115, 119, 231.
Boerhaave, 87.
Bonneau (Sophie), 238, 400, 402.
Bosco, 138.
Boss (Médard), 110.
Bourges (Elémir), 173.
Bourget, 146.
Boutonier (Juliette), 46, 107.

Bousquet (Joë), 162.
Brachfeld, 387.
Brentano (Clemens), 202.
Breton (André), 310.
Brillat-Savarin, 83.
Brontë (Emily), 109.
Browning (Elisabeth), 165, 359.
Buffon, 61, 109, 110, 204, 244, 267, 288.
Byron, 381.

Calas, 51.
Camus (Albert), 193, 194.
Cardan, 131, 244, 245.
Carossa, 86-100.
Cazamian, 165, 353, 359.
Chambre (de la), 272.
Chaptal, 130, 145, 273.
Char (René), 63, 162, 226.
Chateaubriand, 59.
Claudel, 127, 187, 218.
Constantin Weyer, 251.
Corti (José), 158, 222, 365.
Cowper (W.), 385.
Crollius, 291.
Cros (Charles), 299, 312, 322.
Cumont, 334.

Dante, 198.
Dantzig, 27.
Davisson, 293.
Delétang-Tardif (Yanette), 203.
Denis, 311.
Depping, 135, 169, 345.
Dermenghem, 371.
Desoille, 298, 316, 320, 392-399.
Dickens, 139.
Dirlerot, 89, 272.
Dietrich (Luc), 130, 305.
Dürler, 201, 202, 249, 258, 261.
Duhamel (Georges), 54, 139, 370, 371.
Duhem (Jules), 310, 311.
Dumas (Alexandre), 173, 346, 373, 375.
Dumézil, 29, 172.
Duncan, 110, 120, 121, 123, 151, 326.
Dupréel, 126.
Durville, 107.

Eichendorff, 261.
Eluard, 50, 115, 137, 368.
Emerson, 17, 200.
Emmanuel (Pierre), 225, 331.
Empédocle, 352.
Erckmann-Chatrian, 161, 223.
Eschmann, 186, 273·276.
Essenine, 343.
Etmuller, 122.

Fabre, 248, 264, 265, 328, 329.
Fabre d'Olivet, 11.
Fagon, 123.
Feldhaus, 147, 148.
Fichte, 5.
Flamel, 251.
Flaubert, 110.
Florian, 246.
François (René), 168, 308, 313, 338.
François de Sales, 200, 338, 395.
Frénaud (André), 135.
Frobenius, 392.

Galilée, 342.
Galland, 381.
Gassendi, 229.

Gautier (Théophile), 323.
Genevoix, 117.
Geoffroy, 122.
Gero, 318.
Gide, 383.
Gilson, 332.
Giraud, 395.
Glaser, 327.
Glauber, 247.
Goethe, 151, 152, 153, 201, 202, 203, 209, 245, 345, 349, 357.
Gogol, 402.
Gonzalès, 161.
Gourmont (Remy de), 130.
Gracq (Julien), 307, 365.
Granet, 169, 172.
Granger (Guillaume), 292, 303, 313, 373.
Craupner, 132.
Griaule, 162, 163, 174, 180.
Gros (L.-G.), 159.
Guéguen, 176, 224.
Guillevic, 188, 197, 238.
Gusdorf, 169, 170.

Halévy (Daniel), 56.
Hamsun (Knut), 190.
Hardy (Thomas), 116, 157, 317, 339.
Hauptmann, 144, 222.
Hearn (Lafcadio) , 171, 222.
Hegel, 27, 106, 203, 208, 238, 239, 242, 246, 306.
Hellpach, 64.
Hemsterhuis, 242.
Hoefer, 294.
Hoffmann, 245, 254-262.
Huch (Ricarda), 50.
Hudson (W. H.), 110.
Hugnet, 196.
Hugo, 7, 58, 126, 175, 184, 187, 195, 196, 199, 223, 294, 295, 351, 361, 380, 381, 388.
Humboldt (A. von), 280.
Huysmans, 86, 205-220, 357, 358.

Jacobi, 6.
James, 273.
Jammes (Francis), 222, 223.
Javelle, 374.
Johnson (Joséphine), 6o, 118.
Jouve (Pierre-Jean), 311, 376.
Jung (C. G.), 5, 125, 300, 301.

Kahn (Gustave), 174, 309, 326.
Kant, 399.
Keyserling (H. de), 180, 238.
Kierkegaard, 67, 347.
Kipling, 132.
Krappe, 390.

Lacan, 28, 35.
Laforgue (Jules), 221.
Lalo (Charles), 136.
Lamarck, 266, 269.
Lamartine, 222.
Lamétherie, 295.
Lange (F.-A.), 379.
Langlois, 336, 337, 371.
Lanoë-Villène, 172.
Lanza del Vasto, 129, 130, 305.
Laprade (V. de), 69.
Lautréamont, 81.
Lawrence (D. H.), 161, 189, 202, 370, 376.
Lecerf, 171.
Leconte de Lisle, 208.

Lefèvre (L.-R.), 366.
Leiris (Michel), 278-281.
Lémery, 124.
Léonard de Vinci, 214, 342.
Lequenne, 132.
Lermontov, 402.
Leroi-Gourhan, 43, 49.
Lescure (Jean), 225.
Lewis (Cecil Day), 233.
Locques, 248, 250.
Lönnrot, 150, 177, 224.
Lowenfeld, 102-104.
Loti, 212, 276, 386, 390.

Makhali-Phal, 289, 322.
Mallarmé, 291, 323, 324, 397.
Masoch (Sacher), 282, 283, 284.
Maspéro, 228.
Massé, 231.
Masson (Loys), 158, 159, 160.
Maurizio, 83.
Maxwell (Guillaume), 107.
Melville, 19, 80-88, 134, 192, 385, 397.
Ménard (Louis), 135.
Meredith, 381.
Mérimée, 226, 227.
Merleau-Ponty, 52, 55, 56.
Metzger (Hélène), 271.
Michaux (Henri), 60, 74, 190, 205, 363, 376.
Michel, 135, 169.
Michelet (Jules), 83, 131, 132, 171, 172, 195, 199, 370, 375.
Michelet (Victor-Emile), 308, 318, 319
Mickiewicz, 326.
Milosz, 1, 36, 114, 326.
Mistral, 183.
Mondor, 323.
Monod-Herzen, 284.
Montessori (Maria), 348, 349.
More (Henry), 107.
Moréas, 71.
Moritz, 136, 137
Mounier (Emmanuel), 112.
Münz, 104.

Nau (John Antoine), 285.
Nerval (de), 72, 100, 101.
Nietzsche, 191, 304, 365.
Noailles (comtesse de), 285, 291.
Nogué, 387.
Novalis, 4, 5, 24, 184, 285, 291.

Palissy (Bernard), 93, 247, 254, 263, 265.
Paracelse, 248, 270, 300.
Pascal, 352.
Perret, 177.
Peyré, 141, 142, 365.
Philippe (Charles-Louis), 56, 58, 62.
Piaget, 243.
Picasso, 319.
Pinheiro dos Santos, 33.
Platon, 94.
Pline, 147, 244.
Pluche (abLé), 264.
Ponge (Francis), 245.
Porta, 300, 302, 304.
Powicke, 107.
Proust, 373.

Queneau (Raymond), 105.

Rabelais, 198.
Rambosson, 313.

Raspail, 279.
Régnier (H. de), 111.
Remizov, 347.
Renan, 172.
Renou, 29.
Ribemont-Dessaignes, 343, 388.
Richter (Jean-Paul) 259, 341.
Rilke, 17, 63, 127, 294, 368.
Rimbaud, 319.
Robinet, 317.
Roch, 375.
Rochas (de), 107.
Rochas (Henry de), 265, 326, 327.
Rodenbach, 384.
Rodin, 102.
Rohde, 258.
Romé de l'Isle, 279.
Rose (Henri), 279.
Rosegger, 365.
Rossignol, 163, 164.
Rouillac, 246.
Rousseau (abbé), 332, 334.
Rousseau (J.-J.), 140, 141.
Rosanov, 105.
Ruskin, 48, 197, 198, 283, 373.

Sage, 87.
Saint-John-Perse, 229.
Sainte-Beuve, 126.
Samivel , 374.
Sand (George), 191, 282-288, 315, 380.
Sartre, 61, 77, 112, 113-116, 385.
Saussure, 375.
Schelling, 239, 244, 364.
Scherer (Jacques), 323.
Schopenhauer, 61, 274, 389, 390.
Schwindler, 124.
Scott (Walter), 121, 166, 167.
Sébillot, 198, 256.
Sénèque, 294.
Shelley, 353, 355.
Silberer (Herbert), 263.
Sorel, 301.
Soupault, 48.
Spenlé, 5.
Spire (André), 199, 263.
Steffens, 347, 348.
Strauss (E.), 110.
Strindberg, 126, 128, 398.
Supervielle, 319, 368.
Susini, 388.
Swinburne, 199.
Swinden (van), 107.

Tardieu (Jean), 102.
Teillard (Ania), 67, 217.
Thaon (Philippe de), 337.
Théophraste, 244.
Thoreau, 137, 196.
Tieck, 350, 351, 357.
Trévisan (Le), 242.
Trolliet, 160.
Tzara, 27.

Unamuno, 6.
Usener, 334.

Vacquerie, 381.
Vaughan, 5.
Vera, 246.
Verhaeren, 63, 66, 140, 155, 156, 215, 360, 399.
Vico, 60.
Viellé-Griffin, 173.
Vigenère (Blaise de), 121, 149, 265.

Villiers de l'Isle-Adam, 42, 296, 297.
Vincelot (abbé), 59.
Virgile, 145, 174.
Volney, 386.
Volochine, 158.

Wagner (Richard), 153, 167, 168, 169.
Wallon (Henri), 364.
Webb (Mary), 139, 157, 331.
Werner, 204, 249.
Whymper, 374.
Woolf (Virginia), 68-74, 206, 229-232.

Zola, 141, 160.
Zweig, 140.

[409]

Table des matières

Préface pour deux livres — L'imagination matérielle et l'imagination parlée. [1]

PREMIÈRE PARTIE

Chapitre I. La dialectique de l'énergétisme imaginaire. Le monde résistant. [17]
Chapitre II. La volonté incisive et les matières dures. Le caractère agressif des outils. [36]
Chapitre III. Les métaphores de la dureté. [63]
Chapitre IV. La pâte. [74]
Chapitre V. Les matières de la mollesse. La valorisation de la boue. [105]
Chapitre VI. Le lyrisme dynamique du forgeron. [134]

DEUXIÈME PARTIE

Chapitre VII. Le rocher. [133]
Chapitre VIII. La rêverie pétrifiante. [205]
Chapitre IX. Le métallisme et le minéralisme. [233]
Chapitre X. Les cristaux. La rêverie cristalline. [289]
Chapitre XI. La rosée et la perle. [325]

TROISIÈME PARTIE

Chapitre XII. La psychologie de la pesanteur. [341]

Index des noms cités [403]

GASTON BACHELARD

A PUBLIÉ CHEZ LE

MÊME ÉDITEUR

LAUTRÉAMONT

★

L'EAU

et les

RÊVES

Essai sur l'Imagination

de la Matière

★

L'AIR

et les

SONGES

Essai sur l'Imagination

du Mouvement

★

LA TERRE

et les

RÊVERIES DU REPOS

Essai sur les Images

de l'Intimité

FIN