Gaston Bachelard [1884-1962]

(1948)

LA TERRE ET LES RÊVERIES DU REPOS

DOUZIÈME RÉIMPRESSION, 1982.

Un document produit en version numérique par Daniel Boulagnon, bénévole,
professeur de philosophie au lycée Alfred Kastler de Denain en France
Page web. Courriel : boulagnon.daniel@wanadoo.fr

Dans le cadre de : "Les classiques des sciences sociales"
Une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Site web : http ://classiques.uqac.ca/

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web : http ://bibliotheque.uqac.ca/

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle :

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.

- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf, .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.

Jean-Marie Tremblay, sociologue

Fondateur et Président-directeur général,

LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.

Cette édition électronique a été réalisée par Daniel Boulagnon, professeur de philosophie au lycée Alfred Kastler de Denain (France)

à partir de :

Gaston Bachelard (1941),

La terre et les rêveries du repos.

Paris : Librairie José Corti, 1948, 18e réimpression, 1982, 343 pp.

Polices de caractères utilisée : Times New Roman, 14 points.

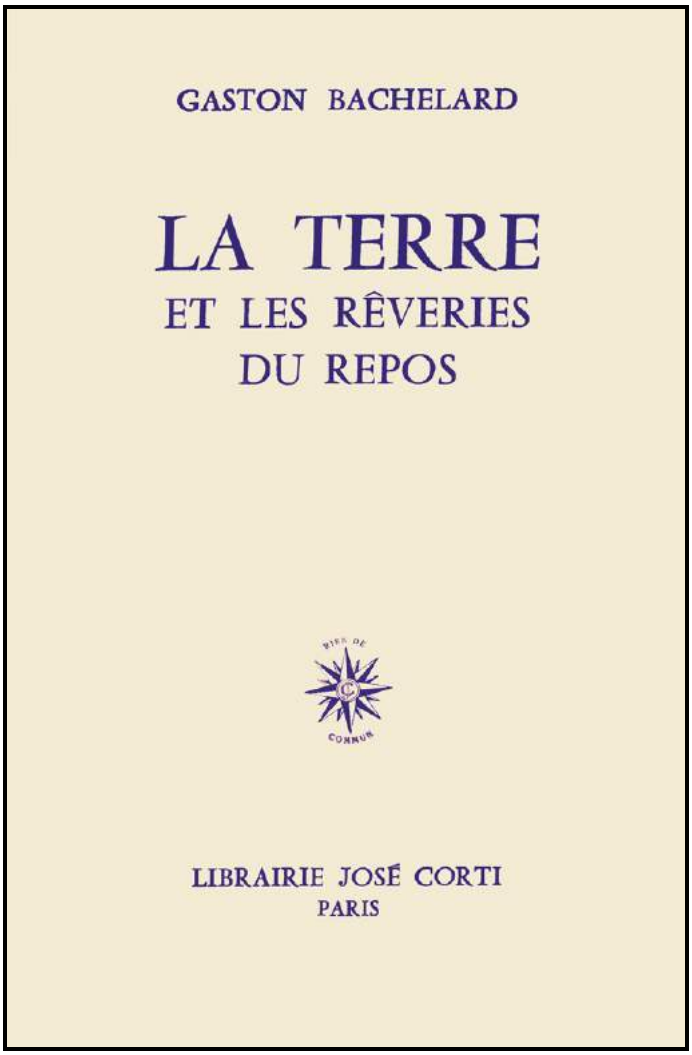
Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2008 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE US, 8.5'' x 11''.

Édition numérique réalisée le 25 juillet 2016 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.

Gaston Bachelard (1948)

La terre et les rêveries du repos.



Paris : Librairie José Corti, 1948, 18e réimpression, 1982, 343 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 les Songes.

La Terre et les Rêveries de la Volonté.

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).

GASTON BACHELARD

LA TERRE
et les
RÊVERIES
du
REPOS

Douzième réimpression

LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, rue de Médicis. PARIS-VI[e]

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN FÉVRIER 1982 PAR L'IMPRIMERIE DE LA MANUTENTION À MAYENNE, FRANCE

Copyright by Librairie José Corti, 1948.

Ce volume a été déposé conformément aux lois en avril 1948.

N° d'Édition : 680

Tous droits de traduction, reproduction et adaptation
réservés pour tous pays.

ISBN 2-7143-0002-2

[341]

La terre et les rêveries du repos.

Table des matières

Avant-Propos [1]

PREMIÈRE PARTIE [7]

Chapitre I. Les rêveries de l’intimité matérielle [7]
Chapitre II. L’intimité querellée [58]
Chapitre III. L’imagination de la qualité. Rythmanalyse et tonalisation [79]

DEUXIÈME PARTIE [95]

Chapitre IV. La maison natale et la maison onirique [95]
Chapitre V. Le complexe de Jonas [129]
Chapitre VI. La grotte [183]
Chapitre VII. Le labyrinthe [210]

TROISIÈME PARTIE [261]

Chapitre VIII. Le serpent [261]
Chapitre IX. La racine [290]
Chapitre X. Le vin et la vigne des alchimistes [323]

Index des noms cités [333]

[1]

La terre et les rêveries du repos.

AVANT-PROPOS

« La terre est un élément très propre pour cacher
et ma-nifester les choses qui lui sont confiées. »

(*Le Cosmopolite.*)

I

Retour à la table des matières

Nous avons commencé l'étude de l'imagination matérielle de l'élément *terrestre* dans un livre qui vient de paraître : *La Terre et les Rêveries de la Volonté.* Nous y avons étudié surtout les impressions dynamiques ou, plus exactement, les sollicitations dynamiques qui s'éveillent en nous quand nous formons les images matérielles des substances terrestres. En effet, il semble que les matières terrestres, dès que nous les prenons d'une main curieuse et courageuse, excitent en nous la volonté de les travailler. Nous avons donc cru pouvoir parler d'une *imagination activiste* et nous avons donné de nombreux exemples d'une volonté qui rêve et qui, en rêvant, donne un avenir à son action.

Si l'on pouvait systématiser toutes ces sollicitations qui nous viennent de la *matière* des choses, on rectifierait, nous semble-t-il, ce qu'il y a de trop formel dans une psychologie des projets. On distinguerait le projet du contremaître et le projet du travailleur. On comprendrait que l'*homo faber* n'est [2] pas un simple ajusteur, mais qu'il est aussi modeleur, fondeur, forgeron. Il veut, sous la forme exacte, une juste

matière, la matière qui peut réellement *soutenir* la forme. Il vit, par l'imagination, ce *soutien ;* il aime la dureté matérielle qui, seule, peut donner la durée à la forme. Alors l'homme est comme éveillé pour une activité d'opposition, activité qui pressent, qui prévoit la résistance de la matière. Ainsi se fonde une psychologie de la préposition *contre* qui va des impressions d'un *contre* immédiat, immobile, froid, à un *contre* intime, à un *contre* protégé par plusieurs retranchements, à un *contre* qui n'en finit pas de résister. Ainsi en étudiant dans le précédent livre la psychologie du *contre,* nous avons commencé l'examen des images de la profondeur.

Mais les images de la profondeur n'ont pas seulement cette marque d'hostilité ; elles ont aussi des aspects accueillants, des aspects invitants et toute une dynamique d'attraction, d'attirance, d'appel a été un peu immobilisée par les grandes forces des images terrestres de résistance. Notre première étude de l'imagination terrestre, écrite sous le signe de préposition *contre,* doit donc être complétée par une étude des images qui sont sous le signe de la préposition *dans.*

C'est à l'étude de ces dernières images que nous consacrons le présent ouvrage qui se présente donc comme une suite naturelle du précédent.

II

D'ailleurs, en écrivant ces deux livres, nous n'avons pas cherché à séparer absolument les deux points de vue. Les images ne sont pas des concepts. [3] Elles ne s'isolent pas dans leur signification. Précisément elles tendent à dépasser leur signification. L'imagination est alors multifonctionnelle. Pour ne prendre que les deux aspects que nous venons de distinguer, voici qu'il faut les réunir. En effet, on peut sentir en action, dans de très nombreuses images matérielles de la terre, une synthèse *ambivalente* qui unit dialectiquement le *contre* et le *dans* et qui montre une solidarité indéniable entre les processus d'extraversion et les processus d'introversion. Dès les premiers chapitres de notre livre *La Terre et les Rêveries de la Volonté,* nous avons montré avec quelle rage l'imagination *désirait* fouiller la matière.

Toutes les grandes forces humaines, même lorsqu'elles se déploient extérieurement, sont imaginées dans une *intimité.*

Dès lors, pas plus que nous n'avons attendu, dans le livre précédent, pour noter, à l'occasion des images rencontrées, tout ce qui relève de *l'intimité de la matière,* nous n'oublierons, dans le présent ouvrage, ce qui relève d'une imagination de *l'hostilité de la matière.*

Si l'on nous objectait que l'introversion et l'extraversion doivent être désignées en partant du *sujet,* nous répondrions que l'imagination n'est rien autre que le sujet transporté dans les choses. Les images portent alors la marque du sujet. Et cette marque est si claire que finalement c'est par les images qu'on peut avoir le plus sûr diagnostic des tempéraments.

III

Mais dans ce court *Avant-propos* nous voulons simplement attirer l'attention sur des aspects généraux de notre thèse, laissant aux occasions des images [4] rencontrées la mise au point des problèmes particuliers. Montrons donc rapidement que toute matière imaginée, toute matière méditée, est immédiatement l'image d'une intimité. On croit cette intimité lointaine ; les philosophes nous expliquent qu'elle nous est à jamais cachée, qu'à peine un voile est-il levé qu'un autre voile se tend sur les mystères de la substance. Mais l'imagination ne s'arrête pas à ces bonnes raisons. D'une substance elle fait immédiatement une valeur. Les images matérielles transcendent donc tout de suite les sensations. Les images de la forme et de la couleur peuvent bien être des sensations transformées. Les images matérielles nous engagent dans une affectivité plus profonde, c'est pourquoi elles s'enracinent dans les couches les plus profondes de l'inconscient. Les images matérielles substantialisent un *intérêt.*

Cette substantialisation condense des images nombreuses, variées, nées souvent dans des sensations si éloignées de la réalité *présente* qu'il semble que tout un univers sensible soit en puissance *dans* la matière imaginée. Alors l'ancien dualisme du *Cosmos* et du *Microcosme,* de l'univers et de l'homme, ne suffît plus pour donner toute la

dialectique des rêveries touchant le monde extérieur. C'est bien d'un Ultracosmos et d'un Ultramicrocosme qu'il s'agit. On rêve au-delà du monde et en deçà des réalités humaines les mieux définies.

Faut-il s'étonner alors que la matière nous attire vers les profondeurs de sa petitesse, à l'intérieur de son grain, jusqu'au principe de ses germes ? On comprend que l'alchimiste Gérard Dorn ait pu écrire : « Il n'est nulle limite pour le centre, l'abîme de ses vertus et de ses arcanes est infini [1]. » C'est parce que le centre de la matière est ainsi devenu [5] un centre d'intérêt qu'il entre dans le règne des valeurs.

Bien entendu, dans cette plongée dans l'infiniment petit de la substance, notre imagination se confie aux impressions les plus mal fondées. C'est en cela que les images matérielles passent, chez les hommes de raison et de bon sens, pour illusoires. Nous suivrons pourtant la perspective de ces illusions. Nous verrons comment les premières images toutes naïves et très réelles de l'intérieur des choses, de l'emboîtement des graines nous conduisent à rêver à une intimité des substances.

C'est en rêvant à cette intimité que l'on rêve au repos de l'être, à un repos enraciné, à un repos qui a une *intensité* et qui n'est pas seulement cette immobilité tout externe qui règne entre les choses inertes. C'est sous la séduction de ce repos intime et intense que certaines âmes définissent l'être par le repos, par la substance, à rencontre des efforts que nous avons faits, dans notre précédent ouvrage, pour définir l'être humain comme émergence et dynamisme.

Faute de faire, dans un livre élémentaire, la métaphysique du repos, nous avons voulu tenter d'en caractériser les tendances psychiques les plus constantes. Pris dans ses aspects humains, le repos est dominé nécessairement par un psychisme *involutif.* Le repliement sur soi ne peut pas toujours rester abstrait. Il prend les allures de l'*enroulement* sur soi-même, d'un corps qui devient objet pour soi-même, qui se touche soi-même. Il nous était donc possible de donner une imagerie de cette *involution.*

---

1 Cité par C. G. Jung, *Paracelsica,* p. 93.

Nous examinerons les images du repos, du refuge, de l’enracinement. Malgré des variétés très nombreuses, malgré de très importantes différences d’aspect et de formes, nous reconnaîtrons que toutes ces images sont, sinon isomorphes, du moins isotropes [6] c’est-à-dire qu’elles nous conseillent toutes un même mouvement vers les sources du repos. La maison, le ventre, la caverne, par exemple, portent la même grande marque du retour à la mère. Dans cette perspective, l’inconscient commande, l’inconscient dirige. Les valeurs oniriques se font de plus en plus stables, de plus en plus régulières. Elles visent toutes l’absolu des puissances nocturnes, des puissances souterraines. Comme le dit Jaspers, « la puissance souterraine n’admet pas qu’on la traite comme relative, et elle ne se prévaut finalement que d’elle-même [2] ».

Ce sont ces valeurs de l’*inconscient absolu* qui nous ont guidé dans la recherche de la *vie souterraine* qui est, pour tant d’âmes, un idéal de repos.

---

[2] Jaspers, *La Norme du Jour et la Passion pour la Nuit,* trad. Corbin, apud *Hermès,* I, janvier 1938, p. 53.

[7]

La terre et les rêveries du repos.

Première partie

Retour à la table des matières

[7]

La terre et les rêveries du repos.

Première partie

Chapitre I

LES RÊVERIES DE L'INTIMITÉ MATÉRIELLE

« Vous voulez savoir ce qui se passe à l'intérieur des choses et vous vous contentez de considérer leur aspect extérieur ; vous voulez savourer la moelle et vous collez à l'écorce. »

(Franz von Baader, cité par Susini, thèse, t. I, p. 69.)

« Je voudrais être comme l'araignée qui tire de son ventre tous les fils de son œuvre. L'abeille m'est odieuse et le miel est pour moi le produit d'un vol. »

(Papini, *Un Homme fini*, trad., p. 261.)

I

Retour à la table des matières

Dans *Les Secrets de la Maturité*, Hans Carossa écrit (trad., p. 104) : « L'homme est la seule créature de la terre qui ait la volonté de regarder à l'intérieur d'une autre. » La volonté de regarder à l'intérieur des choses rend la vue *perçante*, la vue *pénétrante*. Elle fait de la vision une violence. Elle [8] décèle la faille, la tente, la fêlure par laquelle on peut *violer le secret* des choses cachées. Sur cette volonté de regarder à l'intérieur des choses, de regarder ce qu'on ne voit pas, ce qu'on ne *doit* pas voir, se forment d'étranges rêveries *tendues*,

des *rêveries* qui plissent l'intersourcilier. Il ne s'agit plus alors d'une curiosité passive qui attend les spectacles étonnants, mais bien d'une curiosité agressive, étymologiquement inspectrice. Et voilà la curiosité de l'enfant qui détruit son jouet pour aller voir ce qu'il y a dedans. Si cette curiosité d'effraction est vraiment naturelle à l'homme, ne faut-il pas s'étonner, pour le dire en passant, que nous ne sachions pas donner à l'enfant un *jouet de profondeur,* un jouet qui paie vraiment la curiosité profonde ? Nous avons mis du son dans le polichinelle, et nous nous étonnons que l'enfant, dans sa volonté d'anatomie, se borne à déchirer des habits. Nous ne retenons que le besoin de détruire et de briser, oubliant que les forces psychiques en action prétendent quitter les aspects extérieurs pour voir *autre chose,* voir au-delà, voir au-dedans, bref échapper à la passivité de la vision. Comme me le faisait remarquer Françoise Dolto, le jouet en celluloïd, jouet *superficiel,* jouet du faux-poids, prive sans doute l'enfant de beaucoup de rêves psychiquement utiles. Pour certains enfants avides d'intérêts, avides de réalité, cette psychanalyste, qui connaît les enfants, a justement recommandé des jouets solides et lourds. Le jouet pourvu de structure interne donnerait une issue normale à l'œil inquisiteur, à cette volonté du regard qui a besoin des *profondeurs* de l'objet. Mais ce que l'éducation ne sait pas faire, l'imagination l'accomplit vaille que vaille. Par-delà le panorama offert à la vision tranquille, la volonté de regarder s'allie à une imagination inventive qui prévoit une perspective du caché, une perspective des ténèbres intérieures [9] de la matière. C'est cette volonté de voir à l'intérieur de toutes choses qui donne tant de valeurs aux images matérielles de la substance.

En posant le problème de la substance sur le plan des *images matérielles,* nous avons été frappé du fait que ces images si nombreuses, si variables, souvent si confuses, se classent assez facilement sous divers types de *perspectives du caché.* Ces divers types permettent d'ailleurs de préciser certaines nuances sentimentales de la curiosité. Peut-être un classement des images objectives pourrait-il fournir, par la suite, des thèmes intéressants pour l'étude de l'intimité subjective, pour l'étude de la psychologie des profondeurs. Par exemple, la catégorie des extravertis aurait besoin d'être elle-même divisée d'après les plans de profondeur où se dépensent les intérêts de l'extraverti. Et l'être qui rêve à des plans de profondeur dans les choses finit par déterminer en

soi-même des plans de profondeur différents. Toute doctrine de l'image se double, en miroir, d'une psychologie de l'imaginant.

Nous allons donner brièvement quatre perspectives différentes :

1° une perspective annulée ;
2° une perspective dialectique ;
3° une perspective émerveillée ;
4° une perspective *d'intensité* substantielle infinie.

II

1. En vue d'avoir tous les éléments des jeux d'images, signalons d'abord, sous le nom de perspective annulée, cette fin de non-recevoir — très philosophique, très dogmatique — qui arrête brutalement toute curiosité tendue vers l'intérieur des choses. Pour ces [10] philosophes, la profondeur dans les choses est une illusion. Le voile de Maïa, le voile d'Isis recouvre tout l'univers, l'univers est un voile. La pensée humaine, le rêve humain comme la vue humaine ne reçoivent jamais que les images superficielles des choses, que la forme extérieure des objets. L'homme peut bien creuser le rocher, il ne découvrira jamais que la roche. Du rocher à la roche, il peut s'amuser à changer les genres grammaticaux, de telles inversions, pourtant si extraordinaires, ne troublent pas le philosophe. Pour lui, la profondeur est une illusion, la curiosité une vésanie. Avec quel dédain des rêves d'enfant, de ces rêves que l'éducation ne sait pas faire mûrir, le philosophe condamne-t-il l'homme à rester, comme il dit, « sur le plan des phénomènes » ! À cette interdiction de penser sous n'importe quelle forme « la chose en soi » (à laquelle on continue cependant de penser) le philosophe ajoute souvent l'aphorisme : « Tout n'est qu'apparence. » Inutile d'aller voir, encore plus inutile d'imaginer.

Comment ce scepticisme des yeux peut-il avoir tant de prophètes quand le monde est si beau, si profondément beau, si beau dans ses profondeurs et ses matières ? Comment ne pas voir que la nature a le sens d'une profondeur ? Et comment échapper à la dialectique de cette

coquetterie ambiguë qui chez tant d'êtres organisés *montre* et *cache* de telle sorte que l'organisation vit dans un rythme de masque et d'ostentation ? Cacher est une fonction première de la vie. C'est une nécessité liée à l'économie, à la constitution des réserves. Et l'intérieur a de si évidentes fonctions de ténèbres qu'on doit donner autant d'importance à une mise au jour et à une mise à la nuit pour classer les rêves d'intimité !

Ce n'est pas non plus le lieu, dans le présent ouvrage, de montrer que la science de la matière ne s'arrête pas aux interdits des philosophes. Elle [11] pratique tranquillement une *chimie des profondeurs,* étudiant sous les substances homogènes en réaction, la molécule — dans la molécule, l'atome — dans l'atome, le noyau. Le philosophe ne se donne pas la peine de suivre cette perspective profonde ; il croit sauver son phénoménisme absolu en objectant que tous ces « êtres de raison » (qui reçoivent d'ailleurs assez docilement des images) ne sont connus expérimentalement que par des phénomènes à l'échelle humaine. L'évolution de la pensée philosophique ayant discrédité la notion de noumène, le philosophe ferme les yeux à cette étonnante constitution d'une chimie *nouménale* qui représente, au XX^e^ siècle, une grande systématique de l'organisation matérielle.

Ce manque de sympathie de la philosophie contemporaine pour la science de la matière n'est d'ailleurs qu'un trait de plus du négativisme de la méthode philosophique. En adoptant *une* méthode, le philosophe rejette les autres. En s'instruisant sur un type d'expérience, le philosophe se rend inerte pour d'autres types d'expérience. Parfois des esprits très lucides s'enferment ainsi dans leur lucidité et nient les multiples lueurs formées dans des zones psychiques plus ténébreuses. Ainsi sur le problème qui nous occupe, on sent bien qu'une théorie de la connaissance du réel qui se désintéresse des valeurs oniriques se sèvre de certains des intérêts qui poussent à la connaissance. Mais nous traiterons de ce problème dans un autre ouvrage.

Pour l'instant rendons-nous compte que toute connaissance de l'intimité des choses est immédia-tement un poème. Comme l'indique clairement Francis Ponge, en travaillant oniriquement à l'intérieur des choses, nous allons à la racine rêveuse des mots. « Je propose à chacun l'ouverture des trappes inté-rieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une [12] invasion de qualités, une révolution, ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque,

tout à coup et pour la première fois, sont mises à jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies. O ressources infinies de l'épaisseur des choses, *rendues* par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots ! »

Il semble ainsi, qu'ensemble, les mots et les choses prennent de la profondeur. On va en même temps au principe des choses et au principe du verbe. Les êtres cachés et fuyants oublient de fuir quand le poète les appellent par leur vrai nom. Que de rêves il y a dans ces vers de Richard Euringer :

> Alors je tombe comme un plomb au cœur des choses, prends la coupe d'or, leur infuse des noms et les conjure tant qu'elles restent interdites et qu'elles oublient de fuir.
>
> *(Anthologie de la Poésie allemande, II, Stock, p. 216.)*

Essayons ici tout simplement de revivre les formes rêveuses de la curiosité tendue vers l'intérieur des choses. Comme le dit le poète :

> Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir.
>
> *(Eluard, cité par Gros, Poètes contemporains, p. 44)*

III

2. Ainsi, sans plus nous occuper des objections abstraites des philosophes, suivons les poètes et les rêveurs à *l'intérieur* de quelques objets.

Franchies les limites extérieures, comme cet espace interne est spacieux ; comme cette atmosphère [13] intime est reposante ! Voici par exemple un des conseils de la *Magie* d'Henri Michaux : « Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle

tranquillité ! » Le jeu est si rapide que certains seront tentés de le déclarer puéril ou simplement verbal [3]. Mais en juger ainsi, c'est se refuser à participer à une des fonctions imaginaires les plus normales, les plus régulières : la fonction de la mise en miniature. Tout rêveur qui le voudra ira, miniaturisé, habiter la pomme. On peut énoncer comme un postulat de l'imagination : les choses rêvées ne gardent jamais leurs dimensions, elles ne se stabilisent dans aucune dimension. Et les rêveries vraiment possessives, celles qui nous *donnent* l'objet sont les rêveries lilliputiennes. Ce sont les rêveries qui nous donnent tous les trésors de l'intimité des choses. Ici s'offre vraiment une perspective dialectique, une perspective renversée qu'on peut exprimer dans une formule paradoxale : l'intérieur de l'objet petit est grand. Comme le dit Max Jacob (*Le Cornet à Dés,* éd. Stock, p. 25) : « Le minuscule, c'est l'énorme ! » Pour en être sûr, il suffit d'aller en imagination y habiter. Un sujet de Desoille, contemplant la lumière unique d'une pierre précieuse, dit : « Mes yeux s'y perdent. Elle est immense et pourtant si petite : un point » (*Le Rêve éveillé en Psychothérapie,* p. 17).

Dès qu'on va rêver ou penser dans le monde de la petitesse, tout s'agrandit. Les phénomènes de l'infiniment petit prennent une tournure cosmique. Qu'on lise dans les travaux de Hauksbée sur l'électricité les descriptions des lueurs et des bruissements, des effluves et des claquements. Déjà en [14] 1708, le D^r^ Wall frottant le diamant écrit tranquillement : « Cette lumière et ce craquement paraissent en quelque sorte représenter le tonnerre et l'éclair. » Nous voyons ainsi se développer une théorie du *météore minuscule* qui montre assez la puissance des analogies imaginaires. Les forces dans l'infiniment petit sont toujours rêvées comme des cataclysmes.

Cette dialectique qui renverse les rapports du grand et du petit peut jouer sur un plan amusé, Swift, dans ses deux voyages contraires à Lilliput et à Brobdingnag n'a guère cherché que les résonances des fantaisies plaisantes mêlées de tonalités satiriques. Il n'a pas dépassé cet idéal du prestidigitateur qui fait, lui aussi, sortir le gros lapin du petit chapeau, ou, comme Lautréamont, la machine à coudre de la

---

[3] Flaubert allait plus lentement, mais disait la môme chose : « À force de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer. »

boîte aux bistouris, pour étonner le bourgeois. Mais tous ces jeux littéraires, comme ils prennent plus de valeur si l'on s'y adonne avec la sincérité des expériences oniriques ! Nous *visiterons* alors *tous* les objets. Nous suivrons la Fée aux Miettes dans son carrosse gros comme un petit pois avec toutes les cérémonies des vieux temps où nous entrerons dans la pomme, sans façons, en une phrase d'accueil. Un univers d'intimité nous sera révélé. Nous verrons l'envers de toutes choses, l'immensité intime des petites choses.

D'une manière paradoxale, le rêveur pourra rentrer en soi-même. Sous l'empire du peyotl, drogue miniaturisante, un sujet de Rouhier dit : « Je suis dans ma bouche, regardant ma chambre à travers ma joue. » De telles hallucinations trouvent dans la drogue une permission de s'exprimer. Mais elles ne sont pas rares dans les rêves normaux. Il est des nuits où nous *rentrons* en nous-mêmes, où nous allons visiter nos organes.

Cette vie onirique des intimités détaillées nous [15] paraît bien différente de l'intuition traditionnelle des philosophes qui prétendent toujours vivre l'être qu'ils contemplent *par le dedans.* Cette adhésion massive à un *vivre par le dedans* va en effet tout de suite à l'unité de l'être envahi. Voyez le philosophe se livrer à celte intuition : il a les yeux mi-clos, l'attitude de la concentration. Il ne pense guère à s'éjouir, à s'ébattre dans sa nouvelle demeure ; aussi les confidences sur ces vies objectives intimes ne vont jamais bien loin. Au contraire, comme les puissances oniriques sont plus diverses ! Elles vont dans tous les plis de la noix, elles en connaissent le gras des côtes et tout le masochisme des piquants intérieurs sur l'envers des coquilles ! Comme tous les êtres doux, la noix se fait mal à soi-même. N'est-ce pas d'une telle douleur dont a souffert un Kafka, par l'absolue sympathie qu'il eut pour ses images : « Je pense à ces nuits au bout desquelles, extrait du sommeil, je m'éveillais avec la sensation d'avoir été enfermé dans une coquille de noix » (*Journal intime*, apud *Fontaine*, mai 1945, p. 192). Mais cette douleur de l'être intimement froissé, serré dans son intimité, est une note exceptionnelle. L'admiration pour l'être concentré peut tout guérir. Dans le *Prométhée et Epiméthée* de Spitteler (trad. Baudouin), sous le dôme du noyer, la déesse interroge : « Dis-moi quel bijou tu caches sous ton toit ; à quelle noix merveilleuse as-tu donné le jour ? » Naturellement,

le mal se cache comme le bien : les sorciers mettent souvent le diable dans les noix qu'ils donnent aux enfants.

On trouve la même image d'intimité dans Shakespeare. Rosencrantz dit à Hamlet (acte II, scène II) : « C'est votre ambition qui du Danemark fait pour vous une prison, votre âme y est trop à l'étroit. » Et Hamlet répond : « O mon Dieu ! je tiendrais dans une coquille de noix ; je m'y croirais au large et le roi d'un empire sans limites... si je n'avais pas de [16] mauvais rêves. » Si l'on consent à donner une réalité première à l'image, si l'on ne limite pas les images à de simples expressions, on sent soudain que l'intérieur de la noix porte la valeur d'un bonheur primitif. On y vivrait heureux si l'on y retrouvait les rêves primitifs du bonheur, de l'intimité bien gardée. Sans doute le bonheur est expansif, il a besoin d'expansion. Mais il a besoin aussi d'une concentration, d'une intimité. Aussi quand on l'a perdu, quand la vie a donné « de mauvais rêves », on éprouve une nostalgie de l'intimité du bonheur perdu. Les premières rêveries attachées à l'image intime de l'objet sont des rêveries de bonheur. Toute intimité objective suivie dans une rêverie naturelle est *un germe de bonheur*.

C'est un grand bonheur parce que c'est un bonheur *caché*. Tout intérieur est défendu par une pudeur. C'est là une nuance que Pierre Guéguen exprime avec finesse (*Arc-en-Ciel sur la Domnonée*, p. 40). Une femme a la pudeur de l'armoire : « Quand Hervé ouvrait à deux battants l'armoire où s'étageaient, comme une anatomie secrète, ses chemises, ses jupons, tout son linge, elle se précipitait, aussi sincèrement éperdue que si on l'eût surprise nue, et elle rajustait les pans de la cape de bois. »

Mais, pour le bien comme pour le mal, l'intérieur un peu puéril des choses est toujours un intérieur bien rangé. Quand le grand-père de Laure, dans le roman d'Emile Clermont, ouvre avec son canif des boutons de fleurs pour amuser sa petite-fille, c'est l'intérieur d'une *armoire* en ordre qui apparaît aux yeux de l'enfant extasiée [4]. Cette image d'enfant ne fait qu'exprimer un des bonheurs inaltérables des botanistes. Dans sa *Matière Médicale* (t. I, p. 93), [17] Geoffroy écrit : « On sait, et on ne peut le considérer sans plaisir, avec quelle industrie les rejetons des plantes, garnis de leurs feuilles, de leurs fleurs et de

[4] Emile Clermont, *Laure*, p. 28.

leurs fruits, sont arrangés dans les bourgeons. » Faut-il souligner que le plaisir de contempler cet intérieur l'a considérablement agrandi. Voir dans le bourgeon la feuille, la fleur et le fruit, c'est voir avec les yeux de l'imagination [5]. Il semble que l'imagination soit alors une folle espérance de voir sans limite. Un auteur aussi raisonnable que le P. Vanière écrit (*Praedium Rusticum*, trad. Berland, 1756, t. II, p. 168) : « Si un homme était assez habile, ayant brisé un pépin de raisin, pour « en séparer les fibres déliées, il verrait avec admiration des rameaux et des grappes sous une peau mince et délicate ». Quel grand rêve de lire un avenir de vendange dans le dur et sec pépin ! Le savant qui continuera ce rêve acceptera sans peine la thèse de l'emboîtement indéfini des germes [6].

Il semble au rêveur que plus petits soient les êtres, plus actives soient les fonctions. Vivant dans un espace petit, ils vivent d'un temps rapide. En enfermant l'onirisme, on le dynamise. Pour un peu, l'on proposerait un principe de Heisenberg pour la vie onirique. Les fées sont alors des activités oniriques extraordinaires. Et en nous portant au niveau des actions minutieuses, elles nous reportent au centre de la volonté intelligente et patiente. C'est pourquoi les rêveries lilliputiennes sont si Ioniques, si bienfaisantes. [18] Elles sont l'antithèse des rêveries d'évasion qui brisent l'âme.

Ainsi l'imagination minutieuse veut se glisser partout, elle nous invite non seulement à *rentrer dans noire coquille*, mais à nous glisser dans toute coquille pour y vivre la vraie retraite, la vie enroulée, la vie repliée sur soi-même, toutes les valeurs du repos. Tel est bien le conseil de Jean-Paul [7] : « Visite le cadre de ta vie, chaque planche de ta chambre, chaque coin et recroqueville-toi pour te loger dans la dernière et la plus intime des spirales de ta coquille d'escargot. » L'enseigne des objets habités pourrait être : « Tout est coquille. » Et l'être rêvant ferait écho : « Tout m'est coquille. Je suis la matière

---

5 Le poète peut méconnaître la botanique et écrire un beau vers :

La fleur de l'églantier sent ses bourgeons éclore.

(MUSSET, La Nuit de Mai.)

6 Pierre-Maxime Schuhl, dans un article que nous n'avons connu qu'au moment de la correction de nos épreuves, étudie ces rêveries et ces pensées d'emboîtement (*Journal de psychologie*, 1917, n° 2).

7 Jean-Paul Richter, *La Vie de Fixlein*, trad., p. 230.

molle qui vient se faire protéger dans toutes les formes dures, qui vient, dans l'intérieur de tout objet, jouir de la conscience d'être protégé.

Tristan Tzara, comme Jean-Paul, entend cet appel de l'espace minuscule : « Qui m'appelle dans le trou capitonné de grains d'étoffe, c'est moi, répond la terre ouverte, les couches durcies de patience incassable, la mâchoire du plancher. » Les gens raisonnables, les gens *tout d'une pièce*, ont vite fait d'accuser de gratuité de semblables images. Un peu d'imagination miniaturisante suffît pour comprendre que c'est la terre entière qui s'ouvre et s'offre dans ce gîte minuscule, entre les fines dents de la raie du plancher. Acceptons donc les jeux d'échelle et disons avec Tristan Tzara : « Je suis le millimètre [8]. » Dans le même ouvrage on peut lire : « Agrandies dans le rêve de l'enfance, je vois de très près les miettes sèches de pain et la poussière entre les fibres de bois dur au soleil [9] » (*La Pétrification du* [19] *Pain*, p. 67). L'imagination, comme la mescaline, change la dimension des objets [10].

On trouverait d'innombrables exemples de prolifération de la beauté lilliputienne si l'on feuilletait les livres scientifiques qui ont relaté, comme des exploits, les toutes premières découvertes microscopiques. On peut vraiment dire qu'à son apparition le microscope fut le kaléidoscope du minuscule. Mais pour rester fidèle à notre documentation littéraire, ne donnons qu'une page où précisément les images du réel affleurent dans la vie morale (*La Vie de Fixlein*, p. 24) : « Prendre un microscope composé et s'apercevoir que votre goutte de bourgogne est au fond une mer Rouge, que la poussière de l'aile des papillons est un plumage de paon, la moisissure un champ de fleurs et le sable un

---

8 Tristan Tzara, L'Antitête. Le Nain dans son Cornet, p. 44.

9 Tristan Tzara, *L'Antitête. Le Nain dans son Cornet*, p. 44. Alfred Jarry trouve la formule *absolue* des hallucinations lilliputiennes quand il écrit le chapitre : Faustroll plus petit que Faustroll. « Le docteur Faustroll... se voulut un jour plus petit que soi-même, et résolut d'aller explorer l'un des éléments... s'étant réduit, comme paradigme de petitesse, à la taille classique du ciron, il voyagea le long de la feuille d'un chou, inattentif aux cirons collègues et aux aspects agrandis de tout, jusqu'à ce qu'il rencontra l'Eau. »

10 Dans une coquille d'huître. Francis Ponge voit aussi « le temple d'Angkor » (*Le Parti Pris des Choses*, p. 56).

tas de bijoux. Ces amusements au microscope sont plus durables que les jeux d'eau les plus coûteux... Mais il me faut expliquer ces métaphores par d'autres. L'intention dans laquelle j'ai envoyé *La Vie de Fixlein* à la librairie de Lübeck est justement de révéler au monde entier... que l'on doit attacher un plus grand prix aux petites joies des sens qu'aux grandes. »

IV

Après cette contradiction géométrique du petit qui est intimement grand, bien d'autres contradictions [20] se manifestent dans la rêverie d'intimité. Pour un certain type de rêverie, il semble que l'intérieur soit automatiquement le contraire de l'extérieur. Quoi ! ce marron sombre a une pulpe si blanche ! Cette robe de bure enferme un tel ivoire ! Quelle joie de trouver si aisément des substances qui se contredisent, qui s'assemblent pour se contredire ! Un Milosz cherchant les armes de ses rêves trouve

> Un nid d'hermine pour le corbeau du blason.

Ces rêveries antithétiques, on les sent en action dans cette « vérité commune » du moyen âge : le cygne à la blancheur éclatante est toute noirceur à l'intérieur. Langlois [11] nous dit que cette « vérité » tint durant tout un millénaire. Le moindre examen eût prouvé que l'intérieur du cygne n'est pas très différent, en ses couleurs, de l'intérieur du corbeau. Si, malgré les faits, l'affirmation de la noirceur intense du cygne est si souvent répétée, c'est parce qu'elle satisfait à une loi de l'imagination dialectique. Les images qui sont des forces psychiques premières sont plus fortes que les idées, plus fortes que les expériences réelles.

Dans *Plain-Chant*, suivant cette imagination dialectique, Jean Cocteau écrit :

---

11 Langlois, *L'Image du Monde*, III, p. 179.

L’encre dont je me sers est le sang bleu d’un cygne.

Parfois un poète a une telle confiance dans l’imagination dialectique du lecteur qu’il ne donne que la première partie de l’image. Ainsi Tristan Tzara venant de peindre « le cygne qui gargarise son blanc d’eau » ajoute simplement « dehors est blanc » (*L’Homme approximatif*, 6). Lire cette petite phrase en simple positivité, apprendre que le [21] cygne est blanc, voilà une lecture sans rêve. Au contraire, une lecture négativiste, une lecture assez libre pour jouir de toutes les libertés du poète, nous rend à la profondeur. Si « dehors est blanc » c’est que l’être a mis tout ce qu’il avait de blanc dehors. La négativité évoque les ténèbres.

L’alchimie aussi s’abandonne souvent à cette simple perspective dialectique de l’intérieur et de l’extérieur. Elle se propose souvent de « retourner » les substances, comme on retourne un gant. Si tu sais mettre dehors ce qui est dedans et dedans ce qui est dehors, dit un alchimiste, tu es un maître de l’œuvre.

Souvent aussi, l’alchimiste recommande de laver l’intérieur d’une substance. Ce lavage en profondeur demandera parfois des « eaux » bien différentes de l’eau ordinaire. Il n’aura rien de commun avec le lavage de la surface. Ce n’est pas naturellement par un simple bocardage sous l’eau courante qu’on obtiendra cette propreté intime de la substance. La pulvérisation n’aide pas, dans cette vue, à la purification. Seul un dissolvant universel peut obtenir cette purification substantielle. Parfois les deux thèmes du retournement des substances et de la purification interne sont réunis. On retourne les substances pour les nettoyer.

Ainsi les thèmes abondent et se renforcent l’un l’autre qui désignent l’intérieur des substances comme le contraire de l’extérieur. Une telle dialectique donne un ton savant au vieil adage : ce qui est amer au goût est bon au corps. La coque est amère, mais la noix est bonne. Florian en fit une fable.

Il ne faudrait pas croire que de semblables inversions des qualités externes et des qualités internes soient des rêveries périmées. Les poètes sont séduits, eux aussi, comme les alchimistes, par [22] des

inversions profondes et quand ces « retournements » sont faits avec choix, ils produisent des images littéraires qui nous ravissent. Ainsi Francis Jammes devant les flots déchirés par les pierres du gave croit voir « l'envers de l'eau ». « Ce blanchissement ne l'appellerai-je *l'envers de l'eau*, de cette eau qui est glauque au repos comme un tilleul avant que l'air ne le retrousse ? » (*Nouvelle Revue Française*, avril 1938, p. 640). Cette eau retournée en sa substance est l'occasion d'âpres délices pour un rêveur qui aime l'eau d'un *amour matériel.* Il souffre de voir la robe déchirée sous la frange de l'écume, mais il rêve sans fin à une matière jamais vue. La substance des reflets lui est dialectiquement révélée. Il semble alors que l'eau ait « une eau » dans le style même où l'on dit qu'une émeraude a « une eau ». Devant le gave, Taine, dans *Le Voyage aux Pyrénées,* rêve lui aussi à une profondeur intime. Il voit le fleuve « se creuser » ; il voit « son ventre livide ». L'historien en vacances n'y voit cependant pas l'image d'un tilleul retroussé.

Cette perspective dialectique de l'interne et de l'externe est quelquefois une dialectique réversible d'un masque ôté et remis. Ce vers de Mallarmé :

> Un chandelier, laissant sous son argent austère
> Rire le cuivre...

je le lis de deux manières suivant les heures de ma rêverie : d'abord d'un ton ironique, entendant rire le cuivre des mensonges de l'argenture, et puis d'un ton plus adouci, sans me moquer d'un candélabre désargenté, en rythmanalysant mieux l'austérité fade et la joie robuste de deux puissances métalliques associées [12].

---

12 De même, on trouverait deux manières de boire le vin, en lisant le vers d'André Frénaud dialectiquement, en animant les deux couleurs.

Le rouge des gros vins bleus.
(Soleil irréductible, 14 juillet.)

Car où est la substance : dans le rouge qui désigne ou dans les intimités sombres ?

Dans le sens de ces mêmes impressions dialectiques [23] nous allons examiner longuement une image d'Audiberti, image qui vit de la contradiction d'une substance et de son attribut. Dans un sonnet, Audiberti parle de « la noirceur secrète du lait ». Et ce qui est étrange, c'est que cette belle sonorité n'est pas une simple joie verbale. Pour qui aime imaginer la matière, c'est une joie profonde. Il suffit en effet de rêver un peu à cette blancheur pâteuse, à cette blancheur consistante, pour sentir que l'imagination matérielle a besoin d'une pâle sombre en dessous de la blancheur. Sans cela, le lait n'aurait point cette blancheur mate, bien épaisse, sûre de son épaisseur. Il n'aurait pas, ce liquide nourricier, toutes ces valeurs *terrestres.* C'est ce désir de voir, au-dessous de la blancheur, l'envers de la blancheur qui amène l'imagination à foncer certains reflets bleus qui courent à la surface du liquide et à trouver son chemin vers « la noirceur secrète du lait [13] ».

Une étrange notation de Pierre Guéguen peut être placée comme à la pointe de tant de métaphores sur la noirceur secrète des choses blanches. Ayant à parler d'une eau toute troublée d'écume, toute blanche de mouvements intestins, d'une eau qui, comme les chevaux blancs de Rosmersholm, attire vers la mort un mélancolique, Pierre Guéguen écrit (*La Bretagne,* p. 67) : « Le lait caillé aurait un goût d'encre. » Comment mieux dire la noirceur intime, le péché intime d'une substance hypocritement douce et blanche ! Quelle belle fatalité de l'imagination [24] humaine conduit l'écrivain contemporain à retrouver cette notion d'atroce astringence si fréquente dans l'œuvre d'un Jacob Boehme ? L'eau laiteuse sous la lune a la noirceur intime de la mort, l'eau balsamique a un arrière-goût d'encre, l'âcreté d'un breuvage de suicide. Ainsi l'eau bretonne de Guéguen est comme le « lait noir » des Gorgones qui, dans *La Nef* d'Elémir Bourges, est la « semence du fer ».

Une fois le révélateur trouvé, des pages en demi-teintes peuvent se révéler d'une singulière profondeur. Avec le révélateur de la noirceur secrète du lait, lisons par exemple cette page où Rilke raconte son voyage la nuit sur les collines, avec des jeunes filles, pour boire le lait des chèvres (*Fragments d'un Journal intime,* apud *Lettres,* éd. Stock,

13 Cf. Sartre, *L'Être et le Néant,* p. 691.

p. 14) : « La blonde porte une écuelle de pierre, qu'elle pose devant nous sur la table. Le lait était noir. Chacun s'en étonne, mais personne n'ose exprimer sa découverte ; on pense : eh bien ! quoi, il fait nuit, je n'avais jamais trait de chèvres à cette heure-ci, c'est donc que, dès le crépuscule, leur lait s'assombrit et qu'à deux heures du matin, il est comme de l'encre. Nous goûtâmes tous au lait noir de cette chèvre nocturne... » Avec quelle finesse de touche est préparée cette image matérielle d'un lait de la nuit !

Il semble d'ailleurs qu'une nuit intime qui garde nos mystères personnels se mette en communication avec la nuit des choses. Nous trouverons l'expression de cette correspondance dans des pages de Joë Bousquet que nous étudierons plus loin : « La nuit minérale, dit Joë Bousquet, est en chacun de nous ce que le noir intersidéral est dans l'azur du ciel. »

La noirceur secrète du lait retient l'attention de Brice Parain [14]. Il n'y voit cependant qu'un simple [25] caprice de la fantaisie. « J'ai toute latitude, dit-il, pour parler, contre toute vraisemblance, de la « noirceur secrète du lait », pour mentir sachant que je mens ; le langage se prête, semble-t-il, à tous mes caprices, puisque c'est moi qui le mène où je veux. » Une telle interprétation fait tort à l'imagination poétique. Il semble que le poète ne soit plus qu'un illusionniste qui veuille faire mentir les sensations, qui amasse les caprices et les contradictions au cœur même de l'image. Cependant le seul adjectif qui rend *secrète* la noirceur secrète du lait suffit à lui seul à indiquer une perspective de profondeur. Tous les sous-entendus ne sont point des mensonges et il faut se rendre compte que la rêverie matérielle nous livre, en se contredisant, deux vérités. S'il s'agissait de polémique entre un *je* et un *tu,* on pourrait voir là le besoin de contredire : il suffît qu'on lui dise *blanc* pour qu'il dise *noir.* Mais le rêve ne dispute pas, le poème ne polémique pas. Quand le poète nous dit le *secret* du lait, il ne ment ni à soi, ni aux autres. Il trouve au contraire une totalité extraordinaire. Comme le dit Jean-Paul Sartre [15] : il faut inventer le cœur des choses, si l'on veut un jour le découvrir. Audiberti nous renseigne sur le lait lorsqu'il parle de sa « noirceur secrète ». Mais pour Jules

14 Brice Parain, Recherches sur la Nature et les Fonctions du Langage, p. 71.

15 Jean-Paul Sartre, *L'Homme ligote,* apud *Messages,* II, 1944.

Renard, le lait est désespérément blanc, car « il n'est que ce qu'il paraît ».

Et c'est ici qu'on peut saisir la différence entre les dialectiques de la raison qui juxtapose les contradictions pour couvrir tout le champ du possible et les dialectiques de l'imagination qui veut saisir tout le réel et qui trouve plus dé réalité à ce qui se cache qu'à ce qui se montre. Le mouvement est inverse des dialectiques de juxtaposition aux dialectiques de superposition. Dans les premières, la synthèse s'offre [26] pour concilier deux apparences contraires. La synthèse est ultime démarche. Au contraire, dans l'aperception imaginaire totale (forme et matière) la synthèse est première : l'image qui prend toute la matière se divise dans la dialectique du profond et de l'apparent. Le poète qui communique tout de suite avec l'image matérielle profonde sait bien qu'une substance opaque est nécessaire pour soutenir une si délicate blancheur. Brice Parain rapproche justement de l'image d'Audiberti ce texte d'Anaxagore : « La neige composée d'eau est noire malgré nos yeux. » Quel mérite, en effet, la neige aurait-elle d'être blanche si sa matière n'est point noire ? si elle ne venait, du fond de son être obscur, cristalliser dans sa blancheur ? La volonté d'être blanche n'est pas le don d'une couleur toute faite et qu'il n'y a plus qu'à maintenir. L'imagination matérielle, qui a toujours une tonalité démiurgique, veut créer toute matière blanche à partir d'une matière obscure, elle veut vaincre toute l'histoire de la noirceur. Autant d'expressions qui paraissent gratuites ou fausses à la pensée claire. Mais la rêverie d'intimité matérielle ne suit pas les lois de la pensée signifiante. Il semble que la thèse si intéressante de Brice Parain sur le langage pourrait en quelque manière être doublée, en donnant au *logos* qui démontre une certaine épaisseur où peuvent vivre les mythes et les images. Les images aussi *démontrent* à leur manière. Et la meilleure preuve que leur dialectique est objective c'est que nous venons de voir une « image invraisemblable » s'imposer à la conviction poétique des écrivains les plus divers. Les poètes, en toute simplicité, ont ainsi retrouvé la loi hégélienne du « monde renversé » qui s'exprime ainsi : ce qui, dans la loi du premier monde, « est blanc devient noir dans la loi du monde renversé, de sorte que le noir dans un premier mouvement dialectique est « l'en-soi du blanc » (cf. Hegel, *La Phénoménologie* [27] *de l'Esprit,* trad. Hyppolite, t. I, pp. 132 et 134). Mais revenons, pour finir, aux poètes.

Toute couleur méditée par un poète des substances trouve le noir comme solidité substantielle, comme négation substantielle de tout ce qui atteint la lumière. On n'en finit pas de rêver en profondeur l'étrange poème de Guillevic :

Au fond du bleu il y a le jaune,
Et au fond du jaune il y a le noir,

Du noir qui se lève
Et qui regarde,

Qu'on ne pourra pas abattre comme un homme
Avec ses poings.

(Cahiers du Sud. Exécutoire, n° 280.)

La couleur noire, dit aussi Michel Leiris (*Aurora*, p. 45), « loin d'être celle du vide et du néant, est bien plutôt la teinte active qui fait saillir la substance profonde, et, par conséquent, sombre de toutes choses ». Et si le corbeau est noir, c'est pour Michel Leiris l'effet des « repas cadavériques », il est noir « comme le sang caillé ou le bois calciné ». Le noir nourrit toute couleur profonde, il est le gîte intime des couleurs. Tel le rêvent les obstinés songeurs.

Les grands rêveurs du noir voudront même découvrir, comme Biely (*Le Tentateur*, Anthologie Rais), « le noir dans la noirceur », ce noir aigre qui travaille sous la noirceur émoussée, ce noir de la substance produisant sa couleur d'abîme. Ainsi le poète moderne retrouve l'ancienne rêverie du noir des alchimistes qui cherchaient le noir plus noir que le noir : « Nigrum nigrius nigro. »

D. H. Lawrence (*L'Homme et la Poupée*, trad., p. 169) trouve la profondeur de certaines de ses impressions dans de semblables *inversions objectives*, [28] en *invertissant* toutes les sensations. Du soleil « c'est seulement son vêtement de poussière qui brille. Ainsi les véritables rayons qui viennent vers nous voyageant dans les ténèbres, ce sont les ténèbres mouvantes du soleil primitif. Le soleil est obscur ; ses rayons sont obscurs. Et la lumière n'en est que l'envers ; les rayons jaunes ne sont que l'envers de ce que le soleil nous envoie... »

Et l'exemple donné, la thèse s'agrandit : « Nous vivons donc dans l'envers du monde, continue Lawrence. Le monde véritable du feu est sombre, palpitant, plus noir que le sang : le monde de lumière où nous vivons en est l'autre côté...

« Écoutez encore. Il en est de même pour l'amour. Cet amour pâle que nous connaissons est aussi l'envers, le sépulcre blanchi de l'amour véritable. Le véritable amour est sauvage et triste ; c'est une palpitation à deux dans les ténèbres... » L'approfondissement d'une image nous conduit à engager la profondeur de notre être. Nouvelle puissance des métaphores qui travaillent dans le sens même des rêves primitifs.

V

3. La troisième perspective d'intimité que nous voulons étudier est celle qui nous révèle un intérieur merveilleux, un intérieur sculpté et coloré avec plus de prodigalité que les fleurs les plus belles. À peine la gangue enlevée, aussitôt que la géode est ouverte, un monde cristallin nous est révélé ; la section d'un cristal bien polie révèle des fleurs, des entrelacs, des figures. On n'en finit plus de rêver. Cette *sculpture interne*, ces dessins intimes à trois dimensions, ces effigies et ces portraits sont là comme des beautés endormies. Ce pancalisme en profondeur [29] a suscité les explications les plus diverses qui sont autant de façons de rêver. Etudions-en quelques-unes.

Suivons le spectateur qui vient du inonde extérieur où il a vu des fleurs, des arbres, des lumières. Il entre au monde obscur et enfermé et il trouve des efflorescences, des arborescences, des luminescences. Toutes ces formes vagues l'engagent à rêver. Un signe de rêve repose dans ces formes vagues qui demandent à être achevées, à être dégagées. Dans noire livre *L'Eau et les Rêves* nous avions souligné les suggestions esthétiques que le rêveur reçoit du reflet d'un paysage sur une eau tranquille. Il nous semblait que cette *aquarelle naturelle* était un encouragement constant pour un rêveur qui voudrait, lui aussi, reproduire les couleurs et les formes. Le paysage reflété dans l'eau du lac détermine la rêverie antécédente à la création artistique. On imite avec plus d'âme une réalité qui a d'abord été rêvée. Un vieil auteur,

écrivant au XVII[e] siècle un de ces livres d'alchimie qui avaient plus de lecteurs que les livres savants de l'époque, va nous aider à soutenir notre thèse des impulsions esthétiques de l'onirisme : « Et si ces dons et sciences n'étaient (d'abord) dans l'intérieur de la Nature, l'art n'eut jamais su inventer de lui-même ces formes et figures, et n'eût jamais su peindre un arbre, une fleur, si la Nature ne l'eût jamais fait. Et nous admirons et nous sommes ravis en extase quand nous voyons dans des marbres et dans des jaspes des hommes, des anges, des bêtes, des bâtiments, des vignes, des prés émaillés de toutes sortes de fleurs [16]. »

Cette sculpture découverte dans l'intimité de la pierre et du minerai, ces *statues naturelles,* ces peintures intimes naturelles représentent les paysages [30] et les personnages extérieurs « hors de leur étoffe ordinaire ». Ces œuvres intimes émerveillent le rêveur de l'intimité des substances. Pour Fabre, le *génie cristallin* est le plus habile des ciseleurs, le plus minutieux des miniaturistes : « Aussi voyons-nous ces tableaux naturels dans les marbres et dans les jaspes être plus exquis et plus parfaits de beaucoup, que ceux que l'art nous propose, les couleurs de l'artifice n'étant jamais si parfaites et si vives et si éclatantes que celles que la Nature emploie en ces tableaux naturels. »

Le dessin est pour nous, esprits rationnels, un signe humain par excellence : voyons-nous le profil d'un bison dessiné sur le mur de la caverne, nous savons aussitôt qu'un homme est passé par là. Mais si un rêveur croit que la nature est artiste, que la nature peint et dessine, ne pourra-t-elle sculpter aussi bien la statue dans la pierre que la mouler dans la chair ? La rêverie des puissances intimes de la matière va jusque-là dans l'esprit de Fabre (p. 305) : « J'ai vu dans des grottes et cavernes de la terre, au pays de Languedoc près de Sorège, dans une caverne appelée en langage vulgaire le Tranc del Caleil, des traits de sculpture et d'imagerie les plus parfaites qu'on saurait souhaiter ; les plus curieux les peuvent aller voir, ils les verront insérées et attachées dans les rochers de mille sortes de figures, qui ravissent la vue des spectateurs. Jamais sculpteur n'est entré là-dedans pour y tailler et ciseler image... Ce qui nous doit induire à croire que la Nature est douée des dons et sciences merveilleuses que son Créateur lui a donnés pour savoir travailler diversement, comme elle fait en toute sorte de ma-

16 Pierre-Jean Fabre, *Abrégé des Secrets chymiques,* Paris, 1636.

tières... » Et qu'on n'aille pas dire, continue Fabre, que c'est là œuvres de démons souterrains. L'heure n'est plus de croire aux gnomes forgerons. Non ! il faut se rendre à l'évidence et attribuer l'activité [31] esthétique aux substances elles-mêmes, aux puissances intimes de la matière (p. 305) : « Ce sont des substances subtiles, célestes, ignées et aériennes qui résident dans l'esprit général du monde, qui ont la vertu et le pouvoir de le disposer en toutes sortes de figures et formes que la matière peut souhaiter ; (parfois) hors du genre et de l'espèce où la figure se trouve ordinairement, comme la figure d'un bœuf, ou de telle autre figure animale qu'on pourrait s'imaginer, dans les marbres, pierres et bois : ces figures dépendent de la vertu naturelle des esprits Architectoniques qui sont dans la Nature. »

Et Fabre (p. 307) cite l'exemple — que nous avons retrouvé bien souvent dans nos lectures des livres alchimiques — de la racine de fougère qui, taillée en pied de biche, reproduit la figure de l'Aigle romaine. La plus folle des rêveries unit alors la fougère, l'aigle, l'empire romain : de la fougère à l'aigle la correspondance reste mystérieuse, mais les relations, pour notre auteur, n'en sont que plus intimes ; « la fougère doit servir aux aigles de quelque grand secret pour leur santé ». Quant à l'empire romain, tout est clair : « La fougère croît dans tous les coins du monde... les armes de l'empire romain se trouvent naturelles pour toute la terre. » La rêverie qui blasonne retrouve ses signes dans la moindre ébauche.

Si nous accueillons des textes aussi délirants, des images aussi excessives, c'est que nous en avons trouvé des formes atténuées, discrètement actives chez des auteurs qui de toute évidence n'ont pas été influencés par des récits d'alchimistes et qui n'ont pas lu les vieux grimoires. Après avoir lu la page sur la racine de la fougère dans un auteur du XVII^{e} siècle, n'est-il pas frappant de reconnaître la séduction d'une semblable image chez un auteur aussi mesuré que Carossa. On lit clans *Le Docteur Gion* [32] (trad. p. 23) : Cynthia, la jeune sculpteur, coupe une tomate. « Un pareil fruit en sait long sur l'éclat, déclara-t-elle, et montrant la coupe du cœur blanc qu'entourait le cristal rougeâtre de la pulpe, elle essaya de prouver que ce cœur ressemblait à un petit ange d'ivoire, un petit ange agenouillé avec des ailes pointues comme celles des hirondelles. »

On lit de même dans *Inferno,* de Strindberg (p. 65) : « Ayant fait germer une noix depuis quatre jours, je détachai l'embryon en forme

de cœur pas plus gros qu'un pépin de poire, qui est implanté entre deux cotylédons dont l'aspect rappelle le cerveau humain. Qu'on juge de mon émotion, lorsque sur la platine du microscope, j'aperçus deux petites mains, blanches comme l'albâtre, levées et jointes comme en prière. Est-ce une vision ? une hallucination ? Oh que non ! Une réalité foudroyante qui me fit horreur. Immobiles, étendues vers moi comme en invocation, je peux compter leurs cinq doigts, avec le pouce plus court, de vraies mains de femme ou d'enfant ! » Et ce texte, entre beaucoup d'autres, nous désigne la puissance de rêve de l'infiniment petit pour Strindberg, les significations prolixes qu'il donne à l'insignifiant, la hantise qu'a pour lui le mystère *enfermé* dans le détail des choses. D'une façon générale, couper un fruit, une graine, une amande, c'est s'apprêter à rêver un univers. Tout germe d'être est germe de rêves.

De plus grands poètes, en estompant un peu l'image, nous mènent à des rêves en profondeur. Dans les *Souvenirs sur Rainer Maria Rilke* de la princesse de la Tour et Taxis (publiés par Betz, p. 183) se trouve le récit d'un rêve de Rilke où jouent des dialectiques d'intimité et de surface, dialectiques croisées par des répugnances et des attraits. Le poète, dans son rêve de la nuit, « tient en main une motte de terre noire, humide, dégoûtante, et il ressent, en [33] effet, un profond dégoût, une aversion écœurée, mais il sait qu'il lui faut manier cette boue, la former pour ainsi dire dans ses mains, et il travaille comme sur une terre glaise avec une grande répugnance ; il prend un couteau, et il doit enlever une tranche fine de ce morceau de terre, et en coupant il se dit que l'intérieur en sera encore plus affreux que l'extérieur, et il regarde, hésitant presque, la partie interne qu'il vient de mettre à nu, et c'est la surface d'un papillon, les ailes ouvertes, adorable de dessin et de couleur, une surface merveilleuse de pierreries vivantes ». Le récit est un peu fruste, mais les valeurs oniriques sont en place. Tout adepte de la lecture lente, en déplaçant doucement les valeurs, découvrira la puissance de ce fossile de lumière enrobé dans la « terre noire ».

VI

4. À côté de ces rêveries d’intimité qui multiplient et magnifient tous les détails d’une structure, il est un autre type de rêveries d’intimité matérielle — le dernier des quatre types que nous avons annoncés — qui valorise l’intimité plutôt en intensité substantielle qu’en figures prodigieusement colorées. Alors commencent les songeries infinies d’une richesse sans bornes. L’intimité découverte est moins un écrin aux joyaux innombrables qu’une puissance mystérieuse et continue, qui descend, comme un processus sans limite, dans l’infiniment petit de la substance. Pour présenter notre étude avec des thèmes matériels, nous partirons résolument des rapports dialectiques de la couleur et de la teinture. On sent tout de suite que la couleur est une séduction des surfaces alors que la teinture est une vérité des profondeurs.

[34]

Dans l’alchimie, la notion de *teinture* donne lieu à des métaphores sans nombre, précisément parce qu’il lui correspond des expériences communes et claires. La *vertu tingeante* est alors particulièrement valorisée. On rêve sans limite à la puissance de conversion des poudres, à la puissance de teinture des substances. La pierre philosophale pourrait, par la force de sa teinture, transformer en or cent mille fois son poids de plomb, dit Roger Bacon, un million de fois, dit Isaac le Hollandais. Et Raymond Lulle écrit qu’on teindrait la mer si l’on possédait le vrai mercure.

Mais les images des liquides colorés sont trop faibles, trop passives, l’eau est une substance trop accueillante pour nous donner les images dynamiques de la teinture. Le drame matériel où s’engage l’alchimiste est, avons-nous dit, une trilogie du noir, du blanc et du rouge. Parti des monstruosités substantielles du noir, à travers les purifications intermédiaires de la substance blanchie, comment atteindre les suprêmes valeurs du rouge ? Le feu vulgaire donne des colorations d’un rouge fugace qui peuvent tromper le profane. Il faut un feu plus intime, une teinture qui vienne à la fois brûler les impuretés intimes et fixer ses vertus sur la substance. Cette teinture ronge le noir, s’apaise en blanchissant, puis triomphe avec la rougeur intime de l’or. Transformer, c’est teindre.

Pour résumer cette puissance de transformation, après les dissensions où l’un dit que-la pierre philosophale a la couleur du safran,

l'autre du rubis, un alchimiste écrit : elle a toutes les couleurs, « elle est blanche, rouge, jaune, bleu de ciel, verte ». Elle a toutes les couleurs, entendez toutes les puissances.

Une fois la teinture valorisée au point de devenir la véritable racine de la substance, au point de *supplanter* la matière sans forme ni vie, on suit mieux [35] les images des vertus infuses et des forces d'imprégnation. *Le rêve d'imprégner* compte parmi les rêveries de la volonté les plus ambitieuses. Il n'a qu'un complément de temps : c'est l'éternité. Le rêveur, en sa volonté de puissance insidieuse, s'identifie à une force qui imprègne à tout jamais. La *marque* peut s'effacer. La juste teinture est indélébile. L'intérieur est conquis dans l'infini de la profondeur pour l'infini des temps. Ainsi le veut la ténacité de l'imagination matérielle.

Si l'on pouvait réaliser, dans toute leur puissance onirique, ces rêveries de la teinture intime, c'est-à-dire la couleur pourvue de sa *force* colorante, on comprendrait peut-être mieux la rivalité d'une doctrine psychologique comme est vraiment la doctrine des couleurs chez Goethe et Schopenhauer et d'une doctrine scientifique appuyée sur des expériences objectives comme est la théorie des couleurs chez Newton. On s'étonnerait moins de la véhémence avec laquelle Gœthe et Schopenhauer ont lutté — si vainement ! — contre les théories de la physique mathématique. Ils avaient des convictions intimes, formées sur des images matérielles profondes. Ce que Gœthe reproche en somme à la théorie de Newton, c'est de n'envisager que l'aspect *superficiel* des colorations. La couleur n'est pas pour Gœthe un simple jeu de lumière, c'est une *action* dans les profondeurs de l'être, une action qui éveille des valeurs sensibles essentielles. « *Die Farben*, dit Gœthe, *sind Thaten des Lichts, Thaten und Leiden.* » Les couleurs sont des actions de la lumière, des actions et des peines. Comment les comprendre, ces couleurs, sans participer à leur acte profond ? pense un métaphysicien comme Schopenhauer. Et quel est l'acte de la couleur, sinon teindre ?

Cet acte de teindre pris dans toute sa force première, il apparaît bientôt comme une volonté de la [36] main, d'une main qui presse l'étoffe jusqu'au dernier fil. La main du teinturier est une main de pétrisseur qui veut atteindre le *fond de la matière*, l'*absolu de la finesse*. La teinture va aussi au *centre* de la matière. Un auteur du XVIII^{e} siècle écrit : « Car la teinture est comme un point essentiel, duquel

comme du centre sortent les rayons qui se multiplient dans leur opération » (*La Lettre philosophique*, trad. Duval, 1773, p. 8). Quand la main n'a pas la force, elle a la patience. La ménagère retrouve ces impressions dans certains nettoyages minutieux. Une page curieuse d'un roman de D. H. Lawrence nous montre une volonté de blancheur qui est comme une volonté d'imprégner la propreté jusqu'à atteindre si près le fond de la matière qu'il semble que la matière explose, qu'elle ne puisse garder ce summum de blancheur. Grand rêve d'une vie matérielle excessive comme on en trouve tant dans l'œuvre du grand écrivain anglais [17] : « Henriette lavait son linge elle-même pour la joie de le blanchir et elle n'aimait rien tant que de penser à le voir devenir de plus en plus blanc, comme la jeune fille de Spenser, au soleil et dans la mer, lui rendant visite sur l'herbe toutes les cinq minutes, le trouvant chaque fois réellement plus blanc jusqu'à ce que son mari déclare qu'il atteindrait un point de blancheur où les couleurs éclateraient, et qu'en sortant elle trouverait des morceaux d'arcs-en-ciel sur l'herbe et les buissons à la place des serviettes et des chemises.

> « — Je serais bien étonnée ! dit-elle en acceptant la chose comme une éventualité très admissible et ajoutant d'un air pensif : Non, vraiment, c'est impossible. »

Comment mieux conduire les rêves jusqu'aux [37] images absolues, jusqu'aux images impossibles ! C'est là un rêve de lavandière traité par l'imagination matérielle dans un désir de blancheur substantielle, donnant en quelque manière la propreté comme une qualité d'atome. Pour aller si loin, il suffît parfois de bien commencer et de rêver, comme savait le faire Lawrence, en travaillant.

La longue fidélité de la teinture à la matière peut apparaître dans des pratiques très curieuses. Ainsi B. Carnaut (*La Peinture dans l'Industrie*, p. 11) rappelle que les peintres romains se servaient, pour le noir, de la lie de vin calcinée : « Ils prétendaient que de la qualité du vin dépendait la beauté du noir. » Ainsi l'imagination matérielle

17 D. H. Lawrence, *Kangourou*, trad., p. 170.

croit facilement à la transitivité des valeurs : un bon vin donne une lie bien liée qui donne un beau noir [18].

En 1783, l'abbé Bertholon dans son livre sur *L'Electricité des Végétaux* dit encore (p. 280) : « Le comte de Mouroux, dans le cinquième volume des mélanges de Turin, a tâché de prouver, par un grand nombre d'expériences, que les fleurs contiennent un principe colorant particulier fixe, qui existe encore dans les cendres, et qui communique aux vitrifications dans lesquelles on les fait entrer la couleur de la fleur. »

Sur un mode plaisant, Swift pense aussi à une teinture en profondeur. Dans *Le Voyage à Lapula*, il fait parler un inventeur en ces termes : N'est-il point sot de tisser le fil du ver à soie, alors que nous avons, avec l'araignée, une esclave qui saurait pour nous à la fois filer et tisser ? Il ne resterait [38] plus qu'à teindre. Et même pour cela l'araignée n'est-elle pas prête à un troisième métier ? Il suffirait de la nourrir avec des mouches « de couleurs diverses et brillantes ». Et encore en incorporant mieux les couleurs avec la nourriture, — les mouches qui serviront de pâture aux araignées, pourquoi ne les nourrirait-on pas « de gommes, d'huile et de gluten, nécessaires pour que les fils de l'araignée prennent une consistance suffisante » (trad., ch. V, p. 155) [19].

On objectera peut-être que ces jeux d'esprit sont bien loin du sérieux des rêveries. Mais, si le rêve n'a pas coutume de plaisanter, il est des esprits clairs qui savent plaisanter leur rêve. Swift en est un. Il n'en reste pas moins vrai que cette fantaisie matérielle a été formée sur le thème d'une assimilation digestive. Le psychisme digestif de Swift, qu'un psychanalyste débutant n'aura pas de mal à reconnaître, tant les traits en abondent dans les Voyages, nous montre ainsi

---

18 Rapprochons de cette belle couleur noire une encre de poète. D'Annunzio rêve d'écrire ses serments d'une encre indélébile, d'une encre « faite avec le noir de fumée dissous dans le miel, la gomme, le musc et l'hippomane » (*Le Dit du Sourd et Muet qui fut miraculé en 1266*, Rome, 1936, p. 11). Qui aime les substances rêvera longtemps devant un tel encrier.

19 Il y a une autre manière « d'augmenter » les images, c'est le récit de voyage. Un voyageur cité dans *l'Introduction à ta Philosophie des Anciens* (1689) a vu au Brésil des araignées « qui font des toiles assez fortes pour y prendre des oiseaux de la grandeur de grives. »

l'imagination matérielle sous un jour simplifié, mais portant toujours la marque d'une imprégnation profonde des propriétés substantielles [20].

Nous allons d'ailleurs donner un exemple qui montrera bien, croyons-nous, comment une image matérielle aussi singulière que la teinture rêvée dans son imprégnation substantielle peut troubler une vie morale, peut se charger de jugements moraux. [39] L'imagination est en effet aussi fougueuse pour haïr les images que pour les choyer. Nous allons voir une imagination qui rejette toute la teinture comme une malpropreté, comme une sorte de mensonge matériel qui symbolise avec tous les mensonges. La page est un peu longue, mais nous rempruntons à William James qui n'a pas hésité à la faire figurer tout entière, malgré son caractère anecdotique, dans son livre sur *L'Expérience religieuse* (trad., p. 249). Elle nous montrera que les attraits ou les répugnances formés par l'imagination de la matière intime des choses peuvent jouer un rôle dans les plus hautes régions de la vie spirituelle : « Ces premiers quakers étaient vraiment des *puritains*... Nous lisons dans le *Journal* de l'un d'eux, John Woolman :

> « J'ai souvent médité sur la cause première de l'oppression dont souffrent tant d'hommes... De temps en temps, je me suis demandé : est-ce que, dans toutes mes actions, je fais de toutes choses un usage conforme à la justice universelle ?...
>
> « Réfléchissant souvent à tout cela, je sentis toujours plus de scrupule à porter des chapeaux et des habits teints d'une teinture qui les détériore... J'étais persuadé que ces coutumes ne sont point fondées sur la vraie sagesse. La crainte d'éloigner de moi ceux que j'aimais en me singularisant me retenait et me gênait. Je continuai donc à m'habiller comme avant... Je tombai malade... Sentant la nécessité de me purifier davantage, je n'avais aucun désir de recouvrer la santé avant que le but de mon épreuve fût atteint... J'eus l'idée de me procurer un chapeau de feutre dont les poils auraient gardé leur couleur naturelle ; mais la crainte de me singulariser me tourmentait encore. Ce fut pour moi la cause de vives tribulations au moment de notre assemblée générale, au printemps de 1762 ; je désirais ar-

20 Bien entendu, toutes les qualités, et non seulement la couleur, sont tonalisées en profondeur par l'imagination. Pour son eau de goudron, Berkeley conseille d'employer « des hoches de vieux Pins, *bien nourris* » (*La Siris*, trad., p. 13).

demment [40] que Dieu m'indiquât le bon chemin. Profondément courbé en esprit devant le Seigneur, je reçus de lui la volonté de me soumettre à ce que je sentais qu'il exigeait de moi. Une fois rentré chez moi, je me procurai un chapeau de feutre de couleur naturelle.

« Quand je prenais part à des réunions, cette singularité me mettait à l'épreuve ; justement à ce moment-là quelques élégants qui aimaient à suivre les changements de mode s'étaient mis à porter des chapeaux blancs, pareils au mien : plusieurs amis qui ne savaient pas quels étaient mes motifs pour le porter m'évitaient. Cela mit obstacle pour un certain temps à l'exercice de mon ministère. Bien des amis craignaient qu'en portant un tel chapeau je ne parusse affecter de me singulariser. Quant à ceux qui m'en parlaient sur un ton amical, je leur disais d'ordinaire en peu de mots que, si je portais ce chapeau, cela ne dépendait pas de ma volonté. »

« Plus tard, voyageant à pied en Angleterre, il eut des impressions analogues : « Dans mes voyages, dit-il, j'ai passé à côté de grandes teintureries ; et bien des fois j'ai marché sur le sol tout imbibé de matières colorantes. Je souhaitai vivement que les hommes pussent parvenir à la propreté des maisons, des vêtements, du corps et de l'esprit. La teinture des étoffes est destinée d'une part à flatter l'œil, d'autre part à cacher la saleté. Souvent, forcé de marcher dans cette boue qui exhalait des puanteurs malsaines, j'ai fortement désiré que l'on en vînt à réfléchir à ce que vaut la pratique qui consiste à déguiser la saleté sous la teinture.

« Laver nos vêtements pour les maintenir purs et nets, c'est de la propreté ; mais cacher leur saleté, c'est le contraire de la propreté. En cédant à cette coutume, on fortifie en soi la tendance à dérober aux yeux tout ce qui vous déplaît. La propreté parfaite [41] convient à un peuple saint. Mais colorer nos vêtements pour dissimuler leurs souillures est contraire à la parfaite sincérité. Certaines sortes de teintures rendent l'étoffe moins utile. Si tout l'argent dépensé en matières colorantes, en opérations de teinture, et tout l'argent qu'on perd en endommageant ainsi l'étoffe était appliqué à entretenir partout la propreté la plus parfaite, comme elle régnerait dans le monde ! » (*The Journal of John Woolman,* London, 1903, ch. XII et XIII, pp. 158 et suiv., pp. 241, 242) [21].

On le voit, certaines âmes engagent des *valeurs* sur des images les plus singulières qui laissent indifférents la plupart des hommes. Cela

---

21 On pourrait d'ailleurs se demander si dans les scrupules de Woolman il n'entre pas une composante sexuelle. Rappelons que pour l'inconscient, l'acte de la teinture est un acte masculin. (Cf. Herbert Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer symbolik,* p. 76.)

nous prouve bien que toute image matérielle adoptée sincèrement est immédiatement une valeur. Pour insister sur ce fait, nous allons terminer ce chapitre en suscitant une dernière dialectique de valeurs, dialectique que nous pouvons désigner en ces termes : *salir pour nettoyer*. Elle sera la marque d'un combat intestin des substances et conduira à un véritable manichéisme de la matière.

VII

Dans notre étude sur l'air (Conclusion, II[e] partie), nous avons déjà rencontré incidemment une rêverie de la propreté active, d'une propreté conquise contre la malpropreté insidieuse et profonde. Il faut que toute valeur, la propreté comme les autres, soit conquise sur une anti-valeur, faute de quoi on ne vit [42] pas la valorisation. Alors, comme nous l'avons indiqué, dans l'onirisme de la propreté active se développe une dialectique curieuse : on salit d'abord pour mieux nettoyer ensuite. La volonté de nettoyer veut un adversaire à sa taille. Et, pour une imagination matérielle bien dynamisée, une substance bien salie donne plus de prise à l'action mondificatrice qu'une substance simplement ternie. La saleté est un *mordant* qui retient l'agent purificateur. La ménagère aime mieux nettoyer la tache que le cerne. Il semble donc que l'imagination de la lutte pour la propreté ait besoin d'une provocation. Cette imagination doit s'exciter dans une maligne colère. Avec quel mauvais sourire on couvre de la pâte à polir le cuivre du robinet. On le charge des ordures d'un tripoli empâté sur le vieux torchon sale et gras. Amertume et hostilité s'amassent dans le cœur du travailleur. Pourquoi d'aussi vulgaires travaux ? Mais vienne l'instant du torchon sec, alors apparaît la méchanceté gaie, la méchanceté vigoureuse et bavarde : « Robinet, tu seras miroir ; chaudron, tu seras soleil ! » Enfin quand le cuivre brille et rit, avec la grossièreté d'un bon garçon, la paix est faite. La ménagère contemple ses victoires rutilantes.

Impossible d'avoir le cœur à l'ouvrage, le goût du ménage, sans s'animer dans de telles dialectiques.

Dans une telle lutte, l'imagination varie ses armes. Elle ne traite pas de la même manière le tripoli et la cire. Des rêves d'imprégnation

soutiennent la douce patience de la main qui donne au bois la beauté par la cire : la cire, doucement, doit entrer dans l'intimité du bois. Voyez, dans Le *Jardin d'Hyacinthe* [22], la vieille Sidonie dans son œuvre de vie ménagère : « La cire douce pénétrait dans cette matière polie sous la pression des mains et la chaleur utile de la [43] laine. Lentement le plateau prenait un éclat sourd. Il semblait qu'il montât de l'aubier centenaire, du cœur même de l'arbre mort, ce rayonnement attiré par le frottement magnétique ; et qu'il s'épandait peu à peu à l'état de lumière sur le plateau. Les vieux doigts chargés de vertus, la paume généreuse tiraient du bloc massif et des fibres inanimées les puissances latentes de la vie. » De telles pages appelleraient les remarques souvent faites dans le précédent livre : le travailleur ne reste pas « à la surface des choses ». Il rêve à l'intimité, aux qualités intimes avec la même « profondeur » que le philosophe. Au bois il donne toute la cire qu'il peut *absorber*, sans surplus, avec lenteur.

On peut présumer que des âmes simples, des âmes qui méditent en travaillant physiquement, manuellement, comme ce fut le cas pour un Jacob Boehme, ont connu ce caractère réel de l'image matérielle qui fait du *mordant du mal* une condition quasi nécessaire de *l'imprégnation du bien.* Il nous semble à lire le philosophe cordonnier qu'on puisse y saisir ce duel d'images, avant que ces images ne soient de simples métaphores. Le manichéisme de la poix et de la cire est sensible dans la lutte serrée, toujours renaissante, entre les adjectifs contraires de l'astringence et de la douceur. En bien des textes, on peut se convaincre que le point de départ de la rêverie matérielle de Boehme est une matière à la fois âpre et noire, resserrée, resserrante, maussade. Sur cette matière mauvaise, les éléments viennent s'engendrer (*Les Trois Principes,* t. I, p. 2) : « Entre l'astringence et l'amertume s'engendre le feu ; l'âpreté du feu est l'amertume, ou l'aiguillon même, et l'astringent est la souche et le père de l'un et de l'autre, et est néanmoins engendré d'eux, car un esprit est comme une volonté ou une pensée qui s'élève, et qui, dans sa propre ascension, se cherche, s'imprègne et s'engendre. » Il [44] faut d'ailleurs, pour être fidèle à la pensée boehmienne, ne pas mettre systématiquement le temps de l'astringence avant le temps de la douceur. Ce serait là accepter trop ingénument, comme dit Claude de Saint-Martin, un lan-

22 Henri Bosco, *Le Jardin d'Hyacinthe*, p. 193.

gage créaturel. Astringence et douceur sont liées matériellement, c'est par l'astringence que la douceur tient à la substance, c'est sur le mordant du mal que s'imprègne le bien. Une matière de propreté reste fidèle et active par le resserrement astringent de la matière poisseuse et acre. Il faut qu'une lutte réveille sans cesse son acuité. Il faut que la propreté, comme le bien, soit en danger pour rester éveillée et fraîche. C'est là un cas particulier de l'imagination des qualités. Nous y reviendrons dans notre chapitre sur la tonalisation des qualités. Nous voulons montrer ici qu'à propos des qualités en apparence les plus placides, l'imagination peut soulever des oscillations sans fin, des oscillations qui pénètrent l'intimité la plus minutieuse des substances.

VIII

On peut d'ailleurs donner des exemples d'une intimité tenace, d'une intimité qui tient ses qualités, et en même temps les exalte. Il semble, par exemple, qu'un minéral ait pour fin de valoriser sa propre couleur ; il est imaginé dans ce *pancalisme actif* si caractéristique de l'imagination matérielle.

C'est toujours en effet par une *belle couleur* que l'alchimiste désigne la *substance heureuse,* celle qui comble les vœux du travailleur, celle qui met un terme à ses efforts. Le phénomène alchimique ne se donne pas seulement comme la production d'une substance qui fait son apparition, c'est une merveille qui se présente avec tout son apparat. Paracelse [45] calcine le mercure « jusqu'à ce qu'il se manifeste avec sa belle couleur rouge », ou, comme disent d'autres adeptes, avec *sa belle tunique rouge.* La couleur qui ne serait pas *belle* serait le signe d'une manipulation inachevée. Sans doute le chimiste moderne emploie de semblables expressions ; il dit fréquemment que tel corps est d'un beau vert, tel autre d'un beau jaune. Mais c'est là l'expression d'une réalité, non l'expression d'une valeur. La pensée scientifique n'a, à cet égard, aucune tonalité esthétique. Il n'en allait pas de même au temps de l'alchimie. Alors la *beauté* privilégiait un résultat, elle était le signe d'une substantialité pure et profonde. Aussi, quand un historien des sciences, fort des connaissances scientifiques de son époque, relit les vieux livres, il ne voit parfois dans cette déclaration

d’une belle et franche couleur qu’un moyen pour désigner la substance considérée. Il place bien rarement le jugement alchimique dans sa véritable fonction qui est celle d’un jugement de valeur intime, jugement de valeur où viennent converger toutes les valeurs imaginaires. Pour juger de telles convergences il faut formuler non seulement une doctrine de l’expérience, mais encore une doctrine de la rêverie.

Ainsi, qu’une substance alchimique soit d’un *beau vert*, c’est pour le jugement de valeur le signe d’une *valorisation bien engagée*. Dans bien des cas le vert est la *première belle couleur*. L’échelle des valeurs substantiellement valorisées, des couleurs qui sont les marques d’une valeur profonde, varie un peu suivant les adeptes. L’échelle de perfection va le plus souvent dans l’ordre suivant : noir, rouge et blanc. Mais on rencontre aussi l’échelle noir, blanc et rouge. Et la sublimation matérielle est une réelle conquête de la couleur. Voici, par exemple, la *domination* du rouge.

[46]

Le Faucon est toujours au sommet des montagnes criant :

> Je suis le Blanc du Noir, le Rouge du Citrin.

Bien entendu, la valorisation des couleurs franches dénonce l’immondice diabolique des couleurs ternes, sales, mêlées. Au XVI^e^ siècle, l’électeur de Saxe proscrivait l’indigo comme « une couleur mordante diabolique — *fressende Teufels Farbe* [23] ».

De toute manière, la beauté d’une couleur matérielle se révèle comme une richesse en profondeur et en intensité. Elle est la marque de la ténacité minérale. Et par une inversion bien coutumière dans le règne de l’imagination, elle est rêvée d’autant plus solide qu’elle est plus belle.

Dans son *Histoire de la Chimie*, où il sait déterminer mieux qu’aucun de ses devanciers la dualité de la Chimie et de l’Alchimie, Fierz-David indique justement une valorisation de couleurs substan-

---

23 Cf. Hoefer, *Histoire de la Chimie*, t. II, p. 101.

tielles à l'origine de l'invention de la poudre à canon. Le noir charbon « comme *matériel prima* fut mêlé avec le soufre (l'homme rouge) et le sel (la femme blanche) ». L'explosion, valeur cosmique insigne, fut le signe éclatant de la naissance « du jeune roi » [24]. On ne peut méconnaître ici l'action d'une certaine causalité des couleurs, la poudre réalise une synthèse des puissances du noir, du rouge et du blanc. De telles rêveries des puissances substantielles peuvent bien maintenant nous paraître lointaines et fumeuses. Nous ne pouvons guère admettre qu'on nous propose une théorie *de la rêverie inventive*, une théorie des rêveries fausses conduisant à l'expérience vraie. Mais il faut tant d'intérêts pour maintenir la [47] première patience, tant d'espoirs de puissance magique pour animer les premières recherches qu'on ne doit écarter aucun prétexte à la base des premières découvertes dans un temps où les connaissances objectives n'étaient liées par aucun système doué de pouvoir inductif, de valeurs inventives.

Nous sommes donc toujours devant le même problème : nous croyons qu'il faut donner aux expressions leur plein sens psychique, dès qu'on étudie des thèmes où s'engagent les valeurs inconscientes mêlées aux observations objectives. Les couleurs ne relèvent pas ici d'un nominalisme. Elles sont des forces substantielles pour une imagination activiste.

De la même manière, quand viennent les *comparaisons* avec les puissances cosmiques, il faut hausser ces comparaisons jusqu'à en faire des *participations,* faute de quoi on détonalise les documents psychologiques. Par exemple, quand un alchimiste parle d'un précipité *blanc comme la neige,* déjà II admire, déjà il vénère. L'admiration est la forme première et ardente de la connaissance, c'est une connaissance qui vante son objet, qui le valorise. Une valeur, dans le premier engagement, ne s'évalue pas, elle s'admire. Et toute comparaison d'une substance à un être de la nature, à la neige, à un lis, à un cygne est une participation à une intimité profonde, à une vertu dynamique. Autrement dit, tout rêveur valorisant la substance blanche en la comparant à des substances immaculées croit saisir la blancheur dans son acte, dans ses actes naturels.

---

[24] H. E. Fierz-David, *Die Entwicklunqsgeschichte der Chemie,* Bâle, 1945, p. 91.

On perdra le bénéfice de l'imagination matérielle et dynamique comme élément d'enquête psychologique si l'on ne respecte pas le réalisme profond des expressions. Les teintures alchimiques vont à fond de substance, elles sont des fonds de substance. Il y a une volonté de colorer, de teindre tout le long des transmutations alchimiques. Le finalisme de [48] l'expérience alchimique désigne la couleur comme un but. Par exemple, le but suprême, la pierre blanche, finit par être plus blancheur que la pierre, elle est la blancheur concrète. En en suivant la valorisation, on veut que cette pierre ne soit plus pierreuse et qu'elle soit assez pure pour incarner la blancheur.

Dès qu'on a compris cette action en profondeur des *belles couleurs* matérielles, on sait à jamais que la beauté jouit sans fin de ses pléonasmes. Cet ainsi que je revis l'élan pancaliste des vers de Luc Decaunes :

> J'ai rencontré la belle neige aux bras de lin,
>
> La belle neige aux membres d'orge,
>
> La neige belle comme la neige.
>
> *(A l'Œil nu. Les Mains froides, p. 53.)*

Avec le dernier vers, la blancheur revient à son giron, le cercle de beauté substantielle, de l'intimité de beauté, se ferme. Sans pléonasme, pas de beauté. Par cela même se trouve démontrée la transitivité
des autres métaphores : les autres métaphores sont dans un bon alignement puisqu'elles conduisent à la substance première, dans une merveilleuse unité du rêve de blancheur. Tout cela n'apparaît que si l'on double l'analyse littéraire par une analyse des valeurs oniriques. Mais ce sont là des *vérités d'imagination que* la critique littéraire classique n'accepte pas. Attaché au nominalisme des couleurs, soucieux de laisser les adjectifs à leur liberté, le critique littéraire classique veut sans cesse séparer les choses de leur expression. Il ne veut pas suivre l'imagination dans son incarnation des qualités. En somme, le critique littéraire explique les idées par les idées, ce qui est légitime, — les rêves par les idées, ce qui peut être utile. Il oublie cependant, [49] ce qui est indispensable, d'expliquer les rêves par les rêves.

Ainsi le rêve de l'intimité d'une matière n'a nullement peur d'une tautologie des impressions ; il enracine dans la substance la qualité la plus valorisée. C'est ce qui donne aux rêves de substance leur singulière fidélité. On pourrait dire de l'or qu'il est psychiquement inaltérable. Celui qui rêve de matière bénéficie d'une sorte d'enracinement pivotant de ses impressions. La matérialité affronte alors l'idéalité des impressions, la rêverie s'objective par une sorte d'obligation externe et interne. Prend naissance une sorte de matérialisme enchanteur qui peut laisser dans une âme des souvenirs impérissables.

Peut-être aura-t-on une bonne mesure de l'infinie profondeur rêvée dans l'intimité des choses si l'on considère le mythe de la purification profonde des substances. Nous avons noté brièvement pour en bien marquer le caractère dialectique le désir qu'a l'Alchimiste de laver *l'intérieur des substances.* Mais une telle image appelle des métaphores sans nombre, métaphores qui ne se bornent pas à doubler la réalité, mais qui prouvent bien que l'alchimiste veut en quelque manière exorciser les images réalistes. Herbert Silberer l'a bien vu (*loc. cit.*, p. 78). Il indique le déplacement de toute expression. S'agit-il de laver avec l'eau — on ajoute immédiatement que ce n'est pas avec l'eau naturelle — avec le savon ? ce n'est pas le savon commun — avec le mercure ? ce n'est pas le mercure métallique. Trois fois la signification est déplacée, trois fois la réalité n'est qu'une signification provisoire. L'imagination ne trouve pas dans le réel le véritable sujet actif du verbe *laver.* Elle veut une activité indéfinie, infinie, qui descend au fin fond de la substance. On sent en action une mystique de la propreté, une mystique [50] de la purification. Alors la métaphore qui n'arrive pas à s'exprimer représente la réalité psychique du désir de pureté. Là encore s'ouvre la perspective d'une intimité d'infinie profondeur.

On a ici un bon exemple de la nécessité où se trouvaient les alchimistes de *multiplier* les métaphores. La réalité, pour eux, est un trompe-l'œil. Le soufre chargé d'odeur et de lumière n'est pas le *mai soufre,* il n'est pas la racine du vrai feu. Le feu lui-même n'est pas le vrai feu. Il n'est que le feu flambant, bruyant, fumant, cendrant. Lointaine image du vrai feu, du feu principe, du feu-lumière, du feu pur, du feu substantiel, du feu-principe. On sent bien que le rêve des substances se fait *contre* les phénomènes de la substance, que le rêve de l'intimité est le devenir d'un secret. Le caractère *secret* de l'alchimie

ne correspond pas à un comportement social de la prudence. Il tient à la nature des choses. Il tient à la nature de la matière alchimique. Ce n'est pas un secret qu'on connaît. Mais un secret essentiel qu'on cherche, qu'on pressent. De ce secret on approche, il est là, centré, enfermé dans les coffres emboîtés de la substance, mais toutes les couvertures sont trompeuses. Ainsi le rêve d'intimité se poursuit avec une étrange confiance d'aboutir, malgré les illusions sans cesse renaissantes. L'Alchimiste aime tant la substance qu'il ne peut pas croire qu'elle ment malgré tous ses mensonges. La recherche de l'intimité est une dialectique qu'aucune expérience malheureuse ne peut arrêter.

IX

Si l'on suit la longue étude que C. G. Jung a fait sur l'alchimie, on peut prendre une mesure plus [51] complète du rêve de profondeur des substances. En fait, Jung l'a démontré, l'alchimiste *projette* sur les substances longuement travaillées son propre inconscient qui vient doubler les connaissances sensibles. Si l'Alchimiste parle du mercure, il pense « extérieurement » au vif-argent, mais en même temps il croit être en présence d'un esprit caché ou prisonnier dans la matière (cf. Jung, *Psychologie und Alchemie*, p. 399), mais sous ce terme *d'esprit*, que la physique cartésienne réalisera, commence à travailler un songe indéfini, une pensée qui ne veut pas s'enfermer dans les définitions, une pensée qui, pour ne pas s'emprisonner dans les significations précises, multiplie les significations, multiplie les mots. Bien que C. G. Jung déconseille de penser l'inconscient comme une localisation *sous* la conscience, il nous semble qu'on peut dire que l'inconscient de l'Alchimiste se projette comme *une profondeur* dans les images matérielles. Plus rapidement, nous dirons donc que l'Alchimiste *projette sa profondeur*. Dans plusieurs des chapitres qui viennent nous trouverons cette même projection. Nous reviendrons donc sur ce débat. Mais nous croyons utile de signaler, en toute occasion, une loi que nous appellerons l'isomorphie des images de la profondeur. En rêvant la profondeur, nous rêvons notre profondeur. En rêvant à la vertu secrète des substances, nous rêvons à notre être secret. Mais les plus grands

secrets de notre être nous sont cachés à nous-mêmes, ils sont dans le secret de nos profondeurs.

X

Une étude complète des images matérielles de l'intimité devrait considérer longuement toutes les valeurs [52] de la chaleur cachée. Si nous l'entreprenions, il nous faudrait reprendre tout notre ouvrage sur le feu en soulignant mieux des traits qui permettent de parler d'une véritable dialectique de la chaleur et du feu. Quand la chaleur et le feu reçoivent leurs images distinguées, il semble que ces images puissent servir à désigner une imagination introvertie et une imagination extravertie. Le feu s'extériorise, explose, se montre. La chaleur s'intériorise, se concentre, se cache. C'est la chaleur plus exactement que le feu qui mérite le nom de la *troisième dimension,* suivant la métaphysique rêvante d'un Schelling (*Œuvres Complètes,* t. II, p. 82) : « *Das Feuer nichts anderes als die reine der Körperlichkeit durchbrechende Substanz oder dritte Dimension sei.* »

L'intérieur rêvé est chaud, jamais brûlant. La chaleur rêvée est toujours douce, constante, régulière. Par la chaleur, tout est *profond.* La chaleur est le signe d'une profondeur, le sens d'une profondeur.

L'intérêt pour la douce chaleur accumule toutes les valeurs intimes. Dans le débat qui agitait au XVII^e^ siècle les deux grandes théories de la digestion stomacale (broyage ou cuisson), quand on objectait qu'une chaleur aussi douce que celle de l'estomac ne pouvait tout de même pas fondre en deux heures un os « que l'élixation la plus forte ne pouvait jamais diviser », certains médecins répondaient que cette chaleur empruntait une *force* supplémentaire à l'âme même.

XI

Parfois une dialectique d'intimité et d'expansion prend, chez un grand poète, une forme si adoucie qu'on oublie la dialectique du grand et du petit qui [53] pourtant est la dialectique de base. Alors l'imagination ne dessine plus, elle transcende les formes dessinées et elle développe avec *exubérance* les valeurs de l'*intimité.* En somme,

toute richesse intime agrandit sans limite l'espace intérieur où elle se condense. Le rêve s'y replie et s'y développe dans la plus paradoxale des jouissances, dans le plus ineffable *des* bonheurs. Qu'on suive Rilke cherchant au cœur des roses un *corps* de suave intimité (*Intérieur de la Rose. Ausgewählte Gedichte*, éd. Insel-Verlag, p. 14).

> Quels cieux se mirent là
> dans le lac intérieur
> de ces roses ouvertes.

Tout le ciel tient dans l'espace d'une rose. Le monde vient vivre dans un parfum. L'intensité d'une beauté intime condense les beautés de tout un univers. Puis, dans un deuxième mouvement, le poème dit l'expansion de la beauté. Ces roses :

> À peine peuvent-elles se tenir d'elles-mêmes,
> maintes, gorgées, débordèrent d'espace intérieur
> en ces journées s'achevant
> en une plénitude vaste, toujours plus vaste,
> jusqu'à ce que tout l'été devienne une chambre,
> une chambre dans un rêve.

Tout l'été est *dans* une fleur ; la rose déborde d'espace intérieur. Au niveau des objets, le poète nous fait vivre les deux mouvements si lourdement désignés par les psychanalystes comme introversion et extraversion. Ces mouvements correspondent si bien au souffle du poème qu'on gagne à les suivre dans leur évolution. Le poète cherche à la fois l'intimité et les images. Il veut *exprimer l'intimité d'un être du monde extérieur*. Il le fait avec une étrange [54] pureté d'abstraction, en se détachant des images immédiates, sachant bien qu'on ne fait pas rêver en décrivant. Il nous met en présence des plus simples motifs de rêverie ; en le suivant nous entrons dans *la chambre d'un rêve*.

XII

Ainsi, étudiant tour à tour les méditations des alchimistes, les préjugés comme ceux des peintres romains, ou les idées fixes et les marottes comme celles d'un pasteur puritain, ou bien les plaisanteries d'un Swift, ou bien les longues et obscures images d'un Boehme, ou encore tout simplement les pensées fugaces d'une ménagère au travail, nous avons montré que l'intimité matérielle des choses sollicitait une rêverie qui malgré ses aspects multiples est très caractéristique. En dépit de toutes les interdictions des philosophes, l'homme rêvant veut aller au cœur des choses, dans la matière même des choses. On dit trop vite que dans les choses l'homme se retrouve lui-même. L'imagination est plus curieuse des nouveautés du réel, des révélations de la matière. Elle aime ce matérialisme ouvert qui s'offre sans cesse comme des occasions d'images nouvelles et profondes. À sa manière, l'imagination est objective. Nous avons essayé d'en donner une preuve en écrivant tout ce chapitre sur l'intimité du rêve dans les choses sans nous occuper de l'intimité du rêveur.

XIII

Bien entendu, si nous nous donnions pour tâche l'étude des niveaux inconscients les plus cachés, si nous [55] cherchions les sources toutes personnelles de l'intimité du sujet, il nous faudrait parcourir une perspective bien différente. C'est dans cette voie que l'on peut, en particulier, caractériser le retour à la mère. Cette perspective a été explorée dans ses profondeurs par la psychanalyse avec assez de soin pour que nous n'ayons pas à l'étudier.

Nous nous bornerons à faire une remarque qui se rapporte à notre sujet précis de la détermination des images.

Ce *retour à la mère,* qui se présente comme une des plus puissantes tendances à l'*involution psychique,* s'accompagne, semble-t-il, d'un refoulement des images. On gêne la séduction de ce retour invo-

lutif en en précisant les images. Dans cette direction, en effet, on retrouve les images de l'être endormi, les images de l'être aux yeux fermés ou mi-clos, toujours sans volonté de voir, les images mêmes de l'inconscient strictement aveugle qui forme toutes ses valeurs sensibles avec de la douce chaleur et du bien-être.

Les grands poètes savent nous faire retourner à cette intimité primitive aux formes les plus indécises. Il faut les suivre en ne mettant pas plus d'images qu'il n'y en a dans leurs vers, faute de quoi on pèche contre la psychologie de l'inconscient. Par exemple, dans un livre où l'entourage social de Clemens Brentano a été étudié avec exactitude et finesse, René Guignard croit pouvoir juger un poème du point de vue de la conscience claire [25] : « Les strophes par lesquelles l'enfant rappelle à sa mère le temps où il était dans son sein nous semblent assez peu heureuses. Sans doute, on ne pourrait pas représenter plus adéquatement l'union intime de deux [56] êtres, mais il nous semble choquant de faire dire à un enfant :

Und war deine Sehnsucht ja allzugross
Und wusstest nicht, wem klagen,
Da weint' ich still in deinem Schoss
Und konnte dir's nicht sagen.

« On se demande, continue le critique, si c'est touchant ou ridicule : en tout cas Brentano aimait fort cette pièce, et à une époque que nous ne saurions déterminer il l'a remaniée pour mettre en relief son caractère presque religieux. »

L'inaptitude à juger du point de vue de l'inconscient est ici manifeste. Le critique universitaire se fait une image visuelle d'un enfant *dans* le sein de sa mère. Cette image est choquante. Si le lecteur la forme, il ne se met pas sur la ligne d'imagination du poète. Si le critique avait suivi le rêve du poète dans le monde de la chaleur confuse, de la chaleur sans limite où séjourne l'inconscient, s'il avait revécu le

25 René Guignard, La Vie et l'Œuvre de Clemens Brentano, 1933, p. 163.

temps des premières nourritures, il aurait compris que se creuse dans le texte de Brentano une troisième dimension, une dimension qui échappe à l'alternative « du touchant et du ridicule ».

Puisque le poète « aimait fort cette pièce » et qu'il a même cherché à lui donner une tonalité religieuse, c'est que le texte avait pour lui une *valeur*, valeur qu'une critique élargie ne peut chercher que dans l'inconscient, puisque la partie claire est, comme le voit René Guignard, assez pauvre. Cette critique approfondie révélera sans peine l'influence d'une intimité des puissances maternelles. Les traces de cette intimité sont évidentes. Il suffît de voir où elles mènent. Parce que Brentano parle à sa fiancée « comme un enfant... parle à sa mère », le critique y voit un « symbole bien caractéristique de la faiblesse [57] du poète qui désire avant tout se sentir caressé et dorloté ». Dorloté ! Quel coup de bistouri dans une chair vivante et saine ! C'est un plus grand sommeil que Clemens Brentano demandait à l'amour !

En effet, que de prolongements il eût fallu suivre à partir de poèmes si multiples ! Un seul alinéa ne suffît pas pour étudier l'intimité maternelle de la Mort : « Si la mère est trop pauvre pour nourrir son enfant, qu'elle le dépose doucement « au seuil de la mort » et qu'elle meure avec lui, pour qu'en ouvrant les yeux il l'aperçoive dans le ciel ! » Un ciel, sans doute, qui aurait la pâleur des limbes, une mort qui aurait la douceur d'un sein, une communion dans une vie plus tranquille, dans une vie prénatale. Mais dans cette voie de l'imagination, les images s'estompent, elles s'effacent. L'intimité qui, rêvée dans les substances, appelait tant d'images est, cette fois, *toute intensité.* Elle nous livre ses valeurs premières, des valeurs si lointainement enracinées dans l'inconscient qu'elles dépassent les images familières et touchent les archétypes les plus archaïques.

[58]

La terre et les rêveries du repos.

Première partie

Chapitre II

L’INTIMITÉ QUERELLÉE

« L’être intérieur a tous les mouvements. »

(Henri Michaux.)

I

Retour à la table des matières

Pour un simple philosophe écrivant et lisant au jour le jour, son livre est une vie irréversible, et de même qu’il voudrait revivre la vie pour la mieux penser — seule méthode philosophique pour la mieux vivre — il voudrait, le livre fini, avoir à le refaire. Ce livre fini, comme il servirait le livre nouveau ! J’ai la mélancolique impression d’avoir appris, en écrivant, comment j’aurais dû lire. Ayant tant lu, je voudrais tout relire. Que d’images littéraires que je n’ai pas *vues*, dont je n’ai pas soulevé le vêtement de banalité. Par exemple, un de mes regrets est de ne pas avoir étudié à temps les images littéraires du verbe *fourmiller*. Trop tard, j’ai reconnu qu’à une réalité qui fourmille s’attache une *image fondamentale*, une image qui réagit en nous comme un principe de mobilité. Cette image, en apparence, est pauvre ; elle est le plus souvent un mot, et même un mot littérairement négatif : il est l’aveu qu’on ne sait pas décrire ce que l’on voit, la preuve qu’on se désintéresse des mouvements désordonnés.

Et cependant quelle étrange conviction dans la [59] clarté de ce mot ! Quelle variété d'application ! Du fromage habité aux étoiles qui peuplent la nuit immense, tout s'agite, tout fourmille. L'image est dégoût et elle est admiration. Elle se couvre ainsi facilement de valeurs contraires. Elle est donc une image archaïque.

Comment alors avoir méconnu cette prodigieuse image des mouvements millionnaires, toutes les joies anarchiques d'une intimité follement dynamisée ! Marquons au moins cette image par son double paradoxe.

Remarquons en premier lieu qu'un désordre statique est imaginé comme un ensemble agité : les étoiles sont si nombreuses qu'elles paraissent, dans les belles nuits d'été, fourmiller. *La multiplicité est agitation.* Il n'y a pas, dans la littérature, un seul *chaos immobile.* Tout au plus on trouve, comme chez Huysmans, un chaos immobilisé, un chaos pétrifié. Et ce n'est pas pour rien que dans les livres du XVIII[e] siècle et des siècles antérieurs, on voit le mot *chaos* orthographié *cahots.*

Mais voici le paradoxe réciproque. Il suffit de regarder — ou d'imaginer — un ensemble de corps qui s'agitent en tous sens pour qu'on leur attribue un nombre qui dépasse de beaucoup la réalité : *l'agitation est multiplicité.*

II

Mais voyons, sur ces paradoxes, jouer quelques idées et quelques images. Nous nous rendrons compte ainsi combien facilement les images simples et fugitives deviennent des idées « premières ».

Par exemple, la fermentation est souvent décrite comme un mouvement fourmillant et c'est en cela qu'elle est comme l'intermédiaire tout désigné entre [60] l'inerte et le vivant. Du fait de son agitation intestine la fermentation est vie. L'image se trouve, dans toute sa naïveté, chez Duncan [26] : « Les principes actifs, échappant aux parties

[26] Duncan, *loc. cit.*, t. I, p. 206.

grossières qui les tenaient enveloppées, sont comme les fourmis qui sortent d'elles-mêmes par la porte qui leur est ouverte. » Ainsi l'image du mouvement fourmillant est promue au rang de moyen d'explication. Les principes « actifs » de fermentation font de la substance imaginée une véritable fourmilière.

Flaubert se soumet aussi à la loi d'imagination qui donne l'agitation à la petitesse. Il fait dire aux pygmées, dans son livre *La Tentation de Saint Antoine* (première version) : « Petits bonshommes nous grouillons sur le monde comme la vermine sur la bosse d'un dromadaire. » Aussi bien, que peuvent faire des pygmées sous la plume d'un écrivain dont la taille dépasse un mètre quatre-vingts ? Dans notre précédent ouvrage nous avons indiqué comment d'une haute montagne les voyageurs aimaient comparer les hommes à des fourmis agitées. Toutes ces petites images sont trop abondantes pour ne pas avoir une signification.

Comme toutes les images fondamentales, l'image de la fourmilière peut être valorisée et dévalorisée. Elle peut donner ou bien une image de l'activité ou bien une image de l'agitation. On dit, dans ce dernier cas, « une vaine agitation ». Ainsi vont « les idées » dans l'insomnie d'un travailleur de l'esprit. La fourmilière en détresse ne peut-elle pas donner aussi la juste image d'une âme désemparée, emportée par les mots incohérents, une image « der turbulenten Zerstreuheit des Daseins » [27]... L'image de [61] la fourmilière peut alors être un *test* pour une analyse activiste. Suivant les états d'âme, elle est querelle ou union. Il est bien entendu que dans une telle analyse par l'image il faut écarter les connaissances apportées par les livres. L'histoire naturelle des fourmis n'est pas en cause.

Voici, pour en finir avec ces pauvres images, une page qu'on n'aura pas de peine à psychanalyser, par un simple sourire. Elle est tirée d'une œuvre au ton grave, d'une œuvre qui ne se départit jamais du plus grand sérieux. Si l'on regarde au microscope, dit Hemsterhuis [28], la liqueur séminale d'un animal qui depuis plusieurs jours n'ait approché d'aucune femelle, on trouvera « un nombre pro-

---

27 Ludwig Binswanger, *Ausgewählte, Vorträge und Aufsätze,* Bern, 1967, p. 109.

28 Hemsterhuis, *Œuvres*, t. I, p. 183.

digieux de ces particules, ou de ces animalcules de Leeuwenhock, mais toutes en repos et sans aucun signe de vie ». Au contraire, promenez seulement une femelle devant le mâle avant votre examen microscopique, alors « vous trouverez tous ces animalcules non seulement vivants, mais nageant tous dans la liqueur, qui est d'ailleurs épaisse, avec une rapidité prodigieuse ». Ainsi le sérieux philosophe confère au spermatozoïde toutes les agitations du désir sexuel. L'être microscopique enregistre tout de suite les incidents psychologiques d'un esprit « agile » par les passions.

Cette intimité frétillarde peut sembler une parodie des valeurs intimes, mais elle désigne bien, croyons-nous, la naïveté de l'imagination des agitations intestines. D'ailleurs, en passant de l'agi talion à la querelle, nous allons voir des images plus dynamiques où la volonté de puissance et d'hostilité s'engagera à fond.

[62]

III

Bien souvent l'agitation intestine des substances est présentée comme le *combat* intime de deux ou de plusieurs principes matériels. L'imagination matérielle, qui trouvait son repos dans l'image d'une substance fixe, enferme une sorte de bataille dans la substance agitée. Elle substantialise un combat.

Nombreux sont encore, au XVIII^e^ siècle, les livres de chimie qui évoquent, dans leur titre même, le *combat des substances.* Qu'on verse seulement du vinaigre sur de la craie, l'effervescence est tout de suite, pour de jeunes élèves, un objet d'intérêt. Cette première *leçon de choses* de la chimie est, dans le style du XVIII^e^ siècle, un combat de substances. Il semble que le chimiste rêveur assiste aux luttes de l'acide et de la craie comme à un combat de coqs. Au besoin, il fouaille de sa baguette de verre les combattants quand l'action se ralentit. Et dans les livres d'alchimie les injures ne sont pas rares contre une substance « mordicante » qui « mord » mal.

Les désignations alchimiques comme le *loup dévorant* attribué à une substance — l'on pourrait en citer beaucoup d'autres — prouvent

assez l'*animalisation* des images en profondeur. Cette animalisation — est-il besoin de le dire ? — n'a rien à voir avec des formes ou des couleurs. Rien ne légitime extérieurement les métaphores du lion ou du loup, de la vipère ou du chien. Tous ces animaux se révèlent comme des métaphores d'une psychologie de la violence, de la cruauté, de l'agression, par exemple, elles correspondent à la *rapidité* de l'attaque [29]. [63] Un *bestiaire métallique* est en action dans l'alchimie. Ce bestiaire n'est pas un inerte symbolisme. Subjectivement, il marque les étranges participations de l'alchimiste aux combats de substances. Tout le long de l'alchimie, on a l'impression que le bestiaire métallique appelle le belluaire alchimiste. Objectivement, il est une mesure — sans doute bien imaginaire — pour les forces d'hostilité des diverses substances l'une à l'égard de l'autre. Le mot *affinité*, qui a été longtemps — et qui reste encore — pour l'esprit préscientifique un terme d'explication, a supplanté son antithèse : l'hostilité.

Mais une chimie de l'*hostilité* a existé parallèlement à une chimie de *l'affinité*. Cette chimie de l'hostilité a exprimé les forces d'agression du minéral, toute la méchanceté des venins et des poisons. Elle a eu ses vigoureuses et prolixes images. Ces images se sont ternies et affaiblies, mais on peut les faire revivre sous les mots devenus abstraits. Souvent, en effet, c'est l'image chimique, l'image matérielle qui donne vie à des expressions animalisés. Ainsi les chagrins « rongeurs » n'auraient jamais reçu leur nom si la rouille n'avait pas « rongé » le fer, si la rouille n'avait pas exercé inlassablement ses petites dents de rat sur le fer des haches [30]. Si l'on [64] pense au lapin, type

---

29 Les images sont parties, les mots sont restés. Nous nous bornons à dire que l'acide sulfurique « attaque » le fer et qu'il n'attaque pas l'or.

30 Un auteur du XVII^e^ siècle dit que « l'Ananas mange le fer ». Si on laisse un couteau dans un ananas, il sera « en un jour et une nuit mangé et consommé par le fruit ». On doit donner, dans un toi texte, son plein sens au mot manger, car si l'on continue la lecture, on apprend que le fer ainsi *mangé* se retrouve dans la tige. L'auteur parle aussi d'arbres exotiques qui ont, en guise de moelle, une tige de fer. On le voit, dans cette occasion, le mot *manger* hésite entre le sens propre et le sens figuré. D'un jeu de mots, Pierre Leroux fait, au XIX^e^ siècle, une philosophie. Il développe un commentaire facile du fait que *esse* veut dire à la fois être et manger, et il ajoute : « Manger, c'est nier, c'est dévorer, c'est être cruel, c'est être assassin. Donc exister, c'est

des rongeurs, le chagrin rongeur est, si l'on ose dire, un coq-à-l'âne. L'intermédiaire de *l'image matérielle* est indispensable pour trouver les racines oniriques de l'expression du chagrin qui ronge un cœur. La rouille est l'image extravertie — sans doute bien inadéquate ! — d'une peine ou d'une tentation qui *ronge* une âme.

Ce serait un long problème de trouver toute une chimie sentimentale qui nous ferait déterminer notre trouble intime par des images dans le cœur des substances. Mais cette *extraversion* ne serait pas vaine. Elle nous aiderait à mettre nos peines « dehors », à faire fonctionner nos peines comme si elles étaient des images. Une œuvre comme celle de Jacob Boehme est souvent animée, dans le détail de ses pages, par de semblables processus d'extraversion. Le philosophe cordonnier projette ses analyses morales dans les choses, dans les éléments ; il retrouve entre cire et poix les luttes de la douceur et de l'astringence.

Mais l'extraversion n'a qu'un temps. Elle est trompeuse quand elle prétend aller au *cœur* des substances puisqu'elle finit par y retrouver toutes les images des passions humaines. Ainsi on peut montrer à l'homme qui vit ses images « la lutte » des alcalis et des acides, il n'en reste pas là. Son imagination matérielle en fait insensiblement une lutte de l'eau et du feu, puis une lutte du féminin et du masculin. Victor-Emile Michelet parle encore de « l'amour de l'acide pour la base, qui la tue et qui se tue pour faire un sel ».

[65]

L'homme bien portant, pour Hippocrate, est un composé en équilibre de l'eau et du feu. Au moindre malaise, la lutte des deux éléments hostiles reprend dans le corps humain. Une sourde querelle se manifeste au moindre prétexte. Aussi on pourrait renverser la perspective et préparer une psychanalyse de la santé. La lutte centrale, on la saisirait dans l'ambivalence de l'animus et de l'anima, ambivalence qui installe en chacun de nous une lutte de principes contraires. Ce sont ces principes contraires que l'imagination couvre d'images.

être cruel et assassin... L'acide mange, et l'alcali aussi ; la plante mange, l'animal mange, l'homme mange, tout mange » (*La Grève de Samarez,* livre II, p. a3). Nous reviendrons, avec plus de rêves, sur le double sens du mot latin *esse* dans notre chapitre sur le complexe de Jonas.

Toute âme irritée porte la discorde dans un corps fiévreux. Elle est alors prête à lire, dans les substances, toutes les images matérielles de sa propre agitation.

D'ailleurs, pour les lecteurs qui ne voudront pas rêver aussi loin, il suffira de méditer sur les acides « forts » et sur les acides « faibles » pour avoir un stock d'images dynamiques qui font vivre les luttes intestines. En fait, toute lutte est dualité — en vertu d'un postulat simplificateur des images dynamiques. Mais, réciproquement, pour l'imagination toute dualité est lutte. Toute substance, pour l'imagination, dès qu'elle cesse d'être élémentaire est nécessairement divisée. Cette division n'est pas placide. Dès que l'imagination raffine, elle ne se satisfait pas d'une substance à la vie simple et unie. Au moindre *désordre* imaginé à l'*intérieur* des substances, le rêveur se croit témoin d'une agitation, d'une lutte perfide.

Les images matérielles de l'intimité querellée trouvent un appui aussi bien dans les intuitions vitalistes que dans les intuitions alchimiques. Elles obtiennent une adhésion immédiate « de l'âme gastrique ». Le psychanalyste Ernest Fraenkel a bien voulu nous communiquer les pages dans lesquelles il étudie l'instance digestive sous le nom d'âme gastrique. Il y montre que l'âme gastrique est essentiellement sadique et il ajoute : « Le sadisme gastrique est celui [66] du chimiste qui expose sa victime à l'effet d'un acide qui brûle. »

Quand on a compris comment fonctionne l'imagination pessimiste qui inscrit le trouble au cœur des substances, on lit avec d'autres yeux des pages comme celle-ci où Frédéric Schlegel explique, au XIX^e^ siècle, la nuée de sauterelles comme la création directe d'un air troublé. La sauterelle est alors une substance de mal rendue visible [31] : « Que dire de ces essaims de sauterelles... Est-ce autre chose qu'une création maladive d'un air infecté par quelques éléments contagieux et tombant en dissolution ? Que l'air et l'atmosphère soient doués de vie et même d'une vie très subtile, c'est une chose que je suppose admise ; je ne crois pas que l'on conteste davantage que ce même air est un composé confus de forces contraires, où le souffle balsamique du printemps lutte contre le vent brûlant du désert et contre les miasmes contagieux de toute espèce. » Laissons alors l'imagination travailler et

---

31 Frédéric Schlegel, *La Philosophie de la Vie*, t. I, p. 296.

nous comprendrons que le miasme grossisse jusqu'à donner la sauterelle. Cet insecte qui trouve le moyen d'être à la fois vert et sec — synthèse de qualités matériellement contradictoires [32] — est une matière terrestre produite dans l'air même par les puissances mauvaises d'un fluide pernicieux.

Bien entendu, on serait bien embarrassé pour apporter le moindre argument *objectif,* la moindre image *réelle* pour soutenir le thème de Schlegel. Mais les arguments *subjectifs* ne manquent pas. Il suffit de laisser libre cours à l'imagination matérielle et à l'imagination dynamique, autrement dit, il suffit de [67] rendre son rôle premier à l'imagination, au seuil de la parole et de la pensée, pour sentir s'animaliser les fluides pernicieux qui viennent troubler et agiter les substances louables. Quand l'imagination est rendue à son rôle vital qui est de valoriser les échanges matériels de l'homme et des choses, quand elle est vraiment le commentaire imagé de notre vie organique, alors l'hygiène trouve naturellement ses images substantielles, pour le bien comme pour le mal. La respiration jeune et forte aspire à grands traits un air que l'imagination heureuse déclare *pur,* et, dit la philosophie de la vie, « un air doué de vie ». Au contraire, une poitrine oppressée découvre l'air « épais », suivant la locution si souvent employée par les poètes qui ont développé le satanisme des mauvaises odeurs [33]. Déjà, dans l'air deux substances sont en lutte : la mauvaise et la bonne.

On comprend alors l'intuition de Schlegel imaginant dans l'air même l'action de deux forces contraires produisant le bien et le mal, la paix ou la guerre, les joies des moissons ou les fléaux, les souffles balsamiques ou les miasmes. Ainsi le veut une sensibilité à la vie qui rend vivantes et vitales toutes les matières de l'univers. Ainsi est réintégré le sentir dans le penser, comme le voulait Solger [34].

---

32 Dans le règne de l'imagination matérielle, le vert est aquatique. Cf. la sauterelle forgée par Satan avec des débris d'animaux Hugo, *Légende des Siècles. Puissance égale Bonté).*

33 Pour Du Bartas, Satan est « Ce Révolté, Roi des airs plus épais » (*La Semaine,* p. 19).

34 Cf. Maurice Boucher, thèse, Paris, p. 89.

Mais puisque nous nous donnons pour règle de signaler au passage toutes les relations entre les *valeurs* substantielles et les *paroles*, dans l'espoir d'amasser peu à peu les éléments d'une imagination parlée, faisons quelques remarques sur la dévalorisation *toute linguistique* des valeurs substantielles.

Il est des mots antirespiratoires, des mots qui nous suffoquent, des mots qui nous font grimacer, ils [68] écrivent notre volonté de refus sur notre visage. Si le philosophe voulait bien remettre les mots dans la bouche au lieu d'en faire trop tôt des pensées, il découvrirait qu'un mot prononcé — ou même simplement un mot dont on imagine la prononciation — est une actualisation de tout l'être. Notre être entier est tendu par une parole, en particulier les mots de refus entraînent une telle sincérité qu'ils ne peuvent être brimés par la politesse.

Par exemple, voyez avec quelle sincérité l'on prononce le mot *miasme*. N'est-il pas une sorte d'onomatopée muette du dégoût ? Toute une bouchée d'air impur est rejetée et la bouche se ferme ensuite avec énergie. La volonté à la fois veut se taire et ne pas respirer [35].

De même, toute la chimie du XVIII^e^ siècle désigne par *moffettes* les gaz des réactions nauséabondes, les exhalaisons des mines. Le mot traduit une imagination plus contenue, mais qui travaille dans le même sens que les miasmes, en désignant les substances de la décomposition. Les moffettes sont des moues savantes.

Ce réalisme psychologique de la parole donne en quelque manière une lourdeur au mauvais air respiré. Le fluide aérien est alors chargé de mal, un mal polyvalent qui réunit tous les vices de la substance terrestre, le miasme a pris toute la putridité du marais, la moffette tout le soufre de la mine. L'air du ciel ne saurait expliquer ces vilenies. Il y faut une substance troublée en sa profondeur, mais surtout une substance qui puisse substantialiser le trouble. Tout le XVIII^e^ siècle a redouté des matières [69] de fièvre, des matières de pestilence, des matières si profondément troublées qu'elles troublent à la fois l'univers

---

35 Il eût été intéressant de passer à la caméra tel grand écrivain quand il prononçait — ou simplement quand il écrivait — le mot *moisi*, qui joue un certain rôle dans son matérialisme du mépris : « Une fade odeur de moisi m'enserre. »

et l'homme, le Cosmos et le Microcosme. Pour l'abbé Bertholon, ces vapeurs méphitiques (« moffétiques ») qui s'échappent des mines nuisent aussi bien aux phénomènes électriques qu'aux phénomènes vitaux. Des vapeurs délétères s'introduisent aux centres des substances et y portent leur germe de mort, le principe même de la décomposition.

Même un concept aussi pauvre que le concept d'usure, concept qui est maintenant, pour un esprit rationnel, totalement *extraverti,* peut apparaître dans une perspective *d'introversion.* Ainsi on peut citer des exemples où l'on imagine l'action d'une véritable *matière de destruction.* L'être, aime-t-on à redire, est *miné* de l'intérieur. Mais cette néantisation intime, l'imagination la désigne comme une substance active, comme un philtre, comme un poison.

En somme l'imagination substantialise la destruction. Elle ne peut se satisfaire d'une démolition, d'une usure extérieure. Duncan écrit en 1682 : À la pensée que les corps les plus durs finissent par s'user, ce médecin ne veut pas qu'on accuse simplement *le temps.* Il imagine plutôt l'action du Soleil ou « l'impétuosité d'une matière subtile qui passant rapidement par les pores de tous les corps en ébranle insensiblement les parties ». Et il ajoute, passant du dogmatisme à la critique, comme font souvent ceux qui remplacent une image par une autre : « Il n'y a que les poètes qui accusent le temps de cette dissipation générale qui use peu à peu les corps les plus durs. »

[70]

IV

Comme exemple de substance malheureuse, on pourrait évoquer de nombreuses pages où les alchimistes ont fait vivre l'image matérielle de la mort, ou plus exactement une dissolution matérialisée. Alors que les trois principes matériels de Paracelse, le soufre, le mercure, le sel sont normalement, comme nous l'avons exposé dans notre précédent ouvrage [36], des principes d'union et de vie, ils peuvent subir

36 Cf. *La Terre et les Rêveries de la Volonté* (chap. IX).

une telle perversion intime qu'ils deviennent les principes d'une mort qui dissout l'intérieur même des éléments.

Ce matérialisme de la mort est bien différent de notre notion claire des *causes* de la mort. Bien différent aussi de la personnification de la Mort. Sans doute l'Alchimiste, comme tous les penseurs du moyen âge, a frémi devant les représentations symboliques de la Mort. Il a vu la Mort se mêler aux vivants dans la danse macabre. Mais cette imagerie de squelettes plus ou moins voilés ne couvre pas complètement une rêverie plus sourde, plus substantialiste où l'homme médite sur une dissolution charnelle active. Alors il ne craint plus seulement les images du squelette. Il a peur des larves, il a peur des cendres, il a peur de la poussière. Dans son laboratoire il a trop de procédés de dissolution, par l'eau, par le feu, par le mortier pour ne pas imaginer qu'il deviendra lui-même une substance sans figure. Donnons quelques dessins de ces craintes savantes. On les sentira d'autant plus actives qu'on réunira plus étroitement, comme au temps de l'alchimie, les réalités du Cosmos et les réalités humaines du Microcosme.

[71]

Le sel radical qui, dans notre chair, lie le feu de l'âme à l'humidité radicale du corps peut se délier. Alors la mort entre dans la substance même de l'être. La maladie est déjà une mort partielle, une substance morbifique. La mort ainsi, dit Pierre-Jean Fabre [37], a sa « subsistance réelle et matérielle » dans notre corps souffrant.

Fabre entre dans le détail des divisions qui travaillent les substances, qui troublent les plus solides substances. Au soufre vital s'opposent les soufres contre nature.

Arsenics, Réalgars, Orpins et Sandaraques — quel bel alexandrin ! — sont tels.

De même, tous les « venins chauds et ignés, soient-ils célestes, aériens, aquatiques ou terrestres », sont des matières de fièvre.

De même encore, le « mercure de mort » commence dès notre vie sa besogne de dissolution. Il est « l'ennemi principal du sel de vie, à qui ouvertement il fait la guerre », « corrompant, pourrissant et détrui-

---

37 Pierre-Jean Fabre, *Abrégé des Secrets chymiques*, Paris, 1636, p. 91.

sant la solidité en toutes choses, les rendant molles et liquides ». Submergé par ce mercure froid, l'être est noyé intimement. « Nous mangeons la fièvre avec nos légumes aqueux », dit Rimbaud.

Ainsi se manifeste une Contre-Nature qui lutte contre la Nature et cette lutte est intime ; elle se développe au, sein des substances les plus solides.

Pour bien comprendre la nature de cette contre-nature intime il faut reprendre tous les rêves d'intimité de l'alchimiste. D'abord il faut se souvenir que le minéral a une vie minérale, puis que cette vie minérale, depuis Paracelse, est étudiée dans ses actions sur la vie humaine. Le corps humain est devenu un appareil d'expériences, une cornue, un [72] athanor. C'est dans le vaisseau humain que doivent se faire les expériences les plus intéressantes, les plus valorisées. L'alchimiste cherche plutôt l'or potable que l'or en barre. Il travaille sur les métaphores de l'or plutôt que sur la réalité de for. Et c'est aux plus grandes métaphores, à celles de la jouvence, qu'il donne tout naturellement les plus grandes valeurs.

Combien alors ces valeurs doivent être fragiles ? Si une substance chimique donne le témoignage de sa valeur suprême comme remède, de quelle trahison va-t-elle se révéler capable ? Si le remède agit *de travers*, il en porte toute la responsabilité. On n'incrimine pas le corps humain défaillant. Dans le mercure de la potion s'est glissé un mercure de poison [38]. Le soufre de vie est perverti en soufre de mort dès qu'un « réchauffant » trahit sa mission, dès qu'un or potable ne redonne plus courage à un cœur affaibli.

Ainsi l'intimité corporelle de l'homme est engagée dans la détermination des valeurs minérales. On ne doit pas s'étonner si la contre-nature des substances se manifeste *humainement.* C'est dans l'homme et c'est par l'homme que la nature se détermine en contre-nature. Pour

---

38 Alfred Jarry, *Spéculations*, Éd. Charpentier, 1911, p. 230. « Le langage, qui enregistre avec ponctualité les vérités consacrées par l'expérience, mais au cours du temps les déguise si bien qu'il en fabrique de confortables erreurs, met en regard, dans des « doublets », les deux pôles de cette antinomie : on dit « poison » et « potion ». Le mot populaire et redoutable a été forgé par la multitude des âmes naïves pour désigner les drogues auxquelles elles n'osaient toucher tous les jours... »

beaucoup d'alchimistes le principe matériel de mort fut mêlé avec les principes de vie au moment du péché originel. Le péché originel a mis le ver dans la pomme, et tous les fruits du monde, dans leur réalité et dans les métaphores, en [73] ont été gâtés. Une matière de ruine s'est glissée en toute chose. La chair est désormais une faute dans son être même.

La chair est déjà un enfer matériel, une substance divisée, troublée, sans cesse agitée de querelles. Cette chair d'enfer a sa place à l'Enfer. Dans l'Enfer, dit Pierre-Jean Fabre (*loc. cit.*, p. 94) sont rassemblées « toutes les maladies », non pas tant comme supplices que comme matières suppliciées. Il y règne « un mélange et un chaos de misères inimaginables ». L'enfer de la substance est précisément un mélange de soufre contre-nature, d'humide étranger et de sel corrosif. Toutes les forces de la *bestialité minérale* luttent dans cette *substance d'enfer*. Avec cette substantialisation du mal, nous voyons en action d'étranges puissances de la métaphore matérielle. Il s'agit vraiment d'images *abstraites-concrètes,* elles portent en intensité ce qu'on expose le plus souvent en immensité. Elles visent le *centre* des maux, elles *concentrent* les peines. L'Enfer figuré, l'Enfer avec ses imageries, l'Enfer avec ses monstres est fait pour toucher l'imagination vulgaire. L'Alchimiste, dans ses méditations et ses œuvres, croit avoir isolé la substance de monstruosité. Mais le vrai alchimiste est une grande âme. Il laisse aux sorcières la lâche de la quintessence du monstrueux. Aussi bien la sorcière ne travaille que sur le règne animal et végétal. Elle ne connaît pas la plus grande intimité du mal, celle qui est inscrite dans le minéral perverti.

V

Mais on n'en finirait pas si l'on voulait étudier dans leur détail toutes les images de la discorde [74] intime, tous les dynamismes des forces qui naissent de la division de l'être, Ions les rêves de l'originalité révoltée qui fait que l'être ne veut plus être ce qu'il est. Dans ces notes rapides, nous ne désirions qu'indiquer la profondeur d'une perspective qui se désigne comme un pessimisme de la matière. Nous voulions montrer que le rêve d'hostilité peut prendre un dyna-

misme si intime qu'il entraîne, d'une manière paradoxale, la division du simple, la division de l'élément. Au sein de toute substance, l'imagination de la colère matérialisée suscite l'image d'une contre-substance. Il semble alors que la substance doive se maintenir contre une substance hostile, au sein même de son être. L'alchimiste, qui substantialise tous ses rêves, qui *réalise* aussi bien ses échecs que ses espoirs, a ainsi formé de véritables anti-éléments. Une telle dialectique ne se contente plus des oppositions aristotéliciennes des qualités — elle veut une dialectique des forces liées aux substances. Autrement dit, continuant les premiers rêves, l'imagination dialectique ne se satisfait plus des oppositions de l'eau et du feu — elle veut la discorde la plus profonde, la discorde entre la substance et ses qualités. Les images matérielles d'un *feu froid*, d'une *eau sèche*, d'un *soleil noir*, nous les avons bien souvent rencontrées dans nos lectures d'alchimie. Elles se forment encore, plus ou moins explicites, plus ou moins concrètes, dans les rêveries matérielles des poètes. Elles marquent une volonté de contredire d'abord les apparences, puis d'assurer à jamais cette contradiction par une discorde intime, fondamentale. L'être qui suit de telles rêveries, suit d'abord une *conduite d'originalité* prête à relever tous les défis de la perception raisonnable, puis il devient la proie de cette originalité. Son originalité n'est plus qu'un processus de négation.

[75]

L'imagination qui se complaît à de telles images d'opposition radicale enracine en soi l'ambivalence du sadisme et du masochisme. Sans doute cette ambivalence est bien connue des psychanalystes. Mais ils n'en étudient guère que l'aspect affectif, que les réactions sociales. L'imagination va plus loin ; elle fait de la philosophie, elle détermine un matérialisme manichéen, où la substance de toute chose devient le lieu d'une lutte serrée, d'une fermentation d'hostilité. L'imagination aborde une *ontologie de la lutte* où l'être se formule en un *contre-soi*, en totalisant le bourreau et la victime, un bourreau qui n'a pas le temps de se repaitre de son sadisme, une victime qu'on ne laisse pas se complaire dans son masochisme. Le repos est nié à jamais. La matière elle-même n'y a pas droit. On affirme l'agitation intime. L'être qui suit de telles images connaît alors un état dynamique qui ne va pas sans ivresse : il est agitation pure. Il est *fourmilière pure.*

VI

Un des grands facteurs d'agitation intime entre en action à la seule imagination des ténèbres. Si par l'imagination nous entrons dans cet espace nocturne enfermé dans l'intérieur des choses, si nous vivons vraiment leur noirceur secrète, nous découvrons des noyaux de malheurs. Dans le chapitre précédent nous avons laissé l'image de la noirceur secrète du lait à sa placidité. Mais elle peut être le signe de troubles profonds et il nous faut maintenant indiquer brièvement le caractère hostile de semblables images. Si l'on pouvait réunir et classer toutes les *images noires,* les images substantiellement noires, on constituerait, croyons-nous, [76] un bon matériel littéraire susceptible de doubler le matériel figuré de l'analyse rorschachienne. Nous avons personnellement connu trop tard les beaux travaux de Ludwig Binswanger et de Roland Kuhn sur la Daseinsanalyse et l'analyse rorschachienne. Nous ne pourrons les utiliser que dans un autre travail. Bornons-nous donc en cette fin de chapitre à quelques remarques susceptibles d'indiquer l'orientation de nos recherches.

Parmi les dix cartons de l'enquête du Rorschach figure un amas de noirceurs intimes qui donne souvent « le choc noir » (Dunkelschock), c'est-à-dire soulève des émotions profondes. Ainsi une seule tache noire, intimement complexe, dès qu'elle est rêvée dans ses profondeurs, suffit à nous mettre en *situation de ténèbres.* Ne s'étonneront d'une telle puissance que les psychologues qui refusent de doubler la psychologie de la forme par une psychologie de l'imagination de la matière. L'être qui suit des songes, l'être surtout qui commente des songes ne peut rester dans le pourtour des formes. Au moindre appel d'une intimité, il pénètre dans la matière de son rêve, dans l'élément matériel de ses fantasmes. Il lit, dans la tache noire, la puissance des embryons ou l'agitation désordonnée des larves. Toute ténèbre est fluente, donc toute ténèbre est matérielle. Ainsi vont les songes de la matière nocturne. Et pour un authentique rêveur de l'intérieur des substances, un coin d'ombre peut évoquer toutes les terreurs de la vaste nuit.

Bien souvent, poursuivant dans les livres notre travail solitaire, nous avons envié les psychiatres auxquels la vie offre chaque jour des « cas » nouveaux, des « sujets » qui viennent à eux avec un *psychisme complet.* Pour nous, les « cas » sont de toutes petites images trouvées au coin d'une page, dans l'isolement d'une phrase inattendue, hors de [77] l'entraînement des descriptions du réel. Cependant, malgré la rareté de ses succès, notre méthode a un avantage, celui de nous placer devant le seul problème de l'expression. Nous avons donc le moyen de faire la psychologie du sujet qui s'exprime, mieux, du sujet qui *imagine son expression,* du sujet qui coule sa responsabilité dans la poésie même de son expression. Si nos efforts pouvaient être poursuivis, on aurait la possibilité d'examiner, comme un monde autonome, l'univers de l'expression. On verrait que cet univers de l'expression s'offre parfois comme un moyen de libération à l'égard des trois mondes envisagés par la Daseinsanalyse : Umwelt, Mitwelt, Eigenwelt — monde environnant — monde interhumain — monde personnel. Du moins, trois inondes de l'expression, trois sortes de poésie peuvent ici trouver leur distinction. Par exemple, en fonction de la poésie cosmique on pourrait voir comment elle est une libération de l'univers réel, une libération de l'Umwelt qui nous entoure, qui nous enserre, qui nous opprime. Toutes les fois que nous avons pu faire monter des images jusqu'au niveau cosmique, nous nous sommes rendu compte que de telles images nous donnaient une conscience heureuse, une conscience démiurgique. Si l'on rapprochait les travaux de Ludwig Binswanger et ceux de Moreno peut-être pourrait-on formuler le schéma suivant. À l'Eigenwelt, monde des fan-tasmes personnels, on pourrait associer le psychodrame. À la Mitwelt, au monde interhumain, on pourrait associer le sociodrame. Il faudrait alors travailler l'Umwelt, le monde dit réel, le monde affirmé perçu, avec les principes de l'imagination matérielle. On fonderait alors une instance psychique particulière qu'on pourrait assez bien appeler l'instance du cosmodrame. L'être rêvant travaillerait le monde, il ferait de l'exotisme en chambre, [78] il assumerait une tâche de héros dans les batailles de la matière, il entrerait dans la lutte des noirceurs intimes, il prendrait parti dans la rivalité des teintures. Il triompherait dans le détail des images, de tout « choc noir ».

Mais il faudrait tout un livre pour dire ces batailles de l’intimité querellée. Nous allons, dans le prochain chapitre, nous contenter d’examiner la bataille de deux adjectifs. Nous verrons que cette simple dialectique donne à l’être qui imagine une heureuse tonalisation.

[79]

La terre et les rêveries du repos.

Première partie

Chapitre III

L’IMAGINATION DE LA QUALITÉ. RYTHMANALYSE ET TONALISATION

« À écrire on s’expose directement à l’excès. »

(Henri Michaux, Liberté d’Action, p.41)

I

Retour à la table des matières

Toutes les descriptions psychologiques relatives à l’imagination partent de ce postulat que les images reproduisent plus ou moins fidèlement les sensations, et quand une sensation a décelé dans une substance une qualité sensible, un goût, une odeur, une sonorité, une couleur, un poli, une rondeur, on ne voit guère comment l’imagination pourrait dépasser cette leçon première. Dans le règne des qualités, l’imagination devrait alors se borner à des commentaires. En raison de ce postulat indiscuté, on arrive à donner à la *connaissance* de la qualité un rôle prépondérant et durable. En fait, tout problème posé par les qualités des diverses substances est toujours résolu par les métaphysiciens, aussi bien que par les psychologues, sur le plan du *connaître.* Même lorsque se profilent des thèmes existentialistes, la qualité garde

l'être d'un *connu,* d'un *éprouvé,* d'un [80] *vécu.* La qualité est ce que nous *connaissons* d'une substance. On a beau ajouter à celle *connaissance* toutes les vertus d'intimité, toute la fraîcheur d'instantanéité, on veut toujours que la *qualité,* en révélant un être, le fasse *connaître.* Et de notre expérience d'une minute nous sommes fiers comme d'une *connaissance* indestructible. Nous en faisons la base des *reconnaissances* les plus sûres. Ainsi le goût et ses souvenirs nous ont été donnés pour que nous *reconnaissions* nos aliments. Et nous nous émerveillons, comme Proust, de la fidélité exquise des plus simples souvenirs attachés ainsi, en profondeur, à la matière.

Si maintenant, dans la joie de goûter les fruits de la "nouvelle année, nous apportons à nos sensations un hommage exubérant, si nous *imaginons* tout un monde pour vanter un de ses biens, nous donnons l'impression de quitter la joie de sentir pour la joie de parler. Il semble alors que l'imagination des qualités se mette tout de suite en marge de la réalité. Nous avons des jouissances et nous en faisons des chansons. L'ivresse lyrique n'apparaît plus que comme une parodie de l'ivresse dionysiaque.

Cependant ces objections si raisonnables, si classiques, nous paraissent méconnaître le sens et la fonction de notre adhésion passionnée aux substances que nous aimons. Bref, l'imagination, d'après nous, toute positive et première, doit, sur le thème des qualités, défendre l'existentialisme de ses illusions, le réalisme de ses images, la nouveauté même de ses variations. Ainsi, conformément à nos thèses générales, il nous faut poser le problème de la valeur imaginaire de la qualité. Autrement dit, la qualité est pour nous l'occasion de si grandes valorisations que la *valeur passionnelle* de la qualité ne tarde pas à supplanter la *connaissance* de la qualité. La manière [81] dont nous *aimons* une substance, dont nous *vantons* sa qualité, décèle une réactivité de tout notre être. La qualité imaginée nous révèle nous-mêmes comme sujet qualifiant. Et ce qui prouve que le champ de l'imagination couvre tout, qu'il dépasse de beaucoup le champ des qualités perçues, c'est que la réactivité du sujet se manifeste sous les aspects les plus dialectiquement opposés : l'exubérance ou la concentration — l'homme aux mille gestes d'accueil ou l'homme recueilli en son plaisir sensible.

Ainsi, en abordant le problème de la *valeur subjective* des images de la qualité, nous devons nous convaincre que le problème de leur

signification n'est plus le problème premier. La *valeur de la qualité* est en nous verticalement ; au contraire la *signification* de la qualité est dans le contexte des sensations objectives — horizontalement.

On peut alors formuler une révolution copernicienne de l'imagination, en se limitant soigneusement au problème psychologique des qualités *imaginées :* au lieu de chercher la qualité dans le *tout* de l'objet, comme le signe profond de la substance, il faudra la chercher dans *l'adhésion totale* du sujet qui s'engage à fond dans ce qu'il imagine.

Les correspondances baudelairiennes nous avaient appris à additionner les qualités correspondant à tous les sens. Mais elles se développent sur le plan des significations, dans une atmosphère de symboles. Une doctrine des qualités imaginées doit non seulement achever la synthèse baudelairienne en y ajoutant les consciences organiques les plus profondes, les plus dissimulées, mais elle doit promouvoir un sensualisme foisonnant, osé, ivre d'inexactitude. Sans ces consciences organiques et ces folies sensibles, les correspondances risquent d'être des idées rétrospectives, qui laissent le sujet dans l'attitude [82] de la contemplation, attitude qui le prive des valeurs d'adhésion.

Quand le bonheur d'imaginer prolonge le bonheur de sentir, la qualité se propose comme une accumulation de valeurs. Dans le règne de l'imagination, sans polyvalence il n'y a pas de valeur. L'image idéale doit nous séduire par tous nos sens et elle doit nous appeler dans l'au-delà du sens qui est le plus manifestement engagé. C'est là le secret des correspondances qui nous invitent à la vie multiple, à la vie métaphorique. Les sensations ne sont plus guère que les causes occasionnelles des images *isolées.* La *cause réelle du flux d'images,* c'est vraiment la *cause imaginée ;* pour nous servir de la dualité des fonctions que nous avons invoquée dans des livres précédents, nous dirions volontiers que *la fonction de l'irréel* est la fonction qui dynamise vraiment le psychisme, tandis que *la fonction du réel* est une fonction d'arrêt, une fonction d'inhibition, une fonction qui *réduit* les images de manière à leur donner simple valeur de signe. On voit donc bien qu'à côté des *données* immédiates de la sensation il faut considérer les *apports* immédiats de l'imagination.

L'entraînement de l'irréel, où peut-on mieux le suivre que dans la sensualité parlée, la sensualité vantée, la sensualité littéraire ?

Pour une conscience qui s'exprime, le premier bien c'est une image et cette image a ses grandes valeurs dans son expression même.

Une conscience qui s'exprime ! En est-il d'autres ?

II

Une dialectique des valeurs anime l'*imagination* des qualités. Imaginer une qualité, c'est lui donner une valeur qui dépasse ou qui contredit la valeur [83] sensible, la valeur réelle. On fait preuve d'imagination en raffinant sur la sensation, en débloquant la grossièreté sensible (couleurs ou parfums) pour vanter les nuances, les bouquets. On cherche l'*autre* au sein du *même.*

Peut-être cette philosophie deviendrait-elle plus claire si l'on posait le problème de l'imagination des qualités à partir du point de vue de l'imagination *littéraire.* On aura facilement des exemples où un *sens* est excité par un autre *sens.* Parfois un substantif sera sensibilisé par deux adjectifs contraires. En effet, à quoi pourrait bien servir, dans le règne de l'imagination, le nom pourvu d'un adjectif unique ? L'adjectif ne serait-il pas alors immédiatement absorbé dans le nom ; comment l'adjectif résisterait-il à cette absorption ? L'adjectif unique fait-il autre chose que s'appesantir sur le nom ? Dire qu'un œillet est rouge, ce n'est que désigner l'*œillet rouge.* Une langue riche dirait cela d'un seul mot. Devant un œillet rouge, il faudra donc plus que le mot œillet et que le mot rouge réunis pour traduire le hennissement de sa rouge odeur. Qui nous dira cette brutalité ? Qui fera travailler, devant cette fleur audacieuse, le sadisme et le masochisme de notre imagination ? — Odeur de *l'œillet rouge,* de l'œillet qui ne peut se laisser, même par la vue, ignorer, voilà une odeur de directe réactivité : il faut la taire ou l'aimer.

Que de fois l'homme de littérature a cherché à rapprocher les termes de lointaine antithèse jusqu'à en faire le privilège des qualificatifs qui viennent se contredire sur un même nom ! Par exemple, dans un livre qui a su animer tous les personnages de la plus exacte ambivalence psychologique, où tous les incidents et — on va le voir — les mots eux-mêmes font vibrer celte ambivalence, Marcel Arland

(*Etienne,* p. 52) a entendu une jeune femme chanter [84] « d'une voix adroite une romance mi-naïve, mi-obscène, dans le goût des vieilles paysannes ». Il faut une réelle adresse psychologique pour tenir en équilibre, chacun dans leur demi-sens, les deux adjectifs que l'écrivain amène ici bord à bord : mi-naïve, mi-obscène. Sur des nuances si fines et si mobilisées, la psychanalyse risque d'être trop dogmatique. Elle aura vite fait de dénoncer une *fausse naïveté ;* à la moindre allusion mi-obscène, elle se croira fondée à dévoiler tous les sous-entendus. L'écrivain n'a pas voulu cela ; il a affirmé une réserve d'innocence, une racine encore vigoureuse de fraîche naïveté. Il faut le suivre et réaliser l'équilibre de ses images, il faut écouter la jeune femme qui chante d'une voix *adroite* une vieille chanson. On aura alors l'occasion de vivre une rythmanalyse qui sait restituer deux tentations contraires dans une situation où l'être équivoque s'exprime comme être équivoque, comme l'être à la double expression.

Mais nous ne pouvons pas nous étendre sur un examen des qualités morales, qui nous donnerait si facilement des exemples de la *double expression.* Notre démonstration gagnera à être resserrée sur les qualités matérielles, dans l'imagination tonalisée des deux qualités contraires attachées à une même substance, à une même sensation.

Par exemple, dans *La Gourmandise,* Eugène Sue nous montre un chanoine mangeant « des œufs de pintade frits dans la graisse de caille arrosés d'un coulis d'écrevisse ». L'heureux mangeur boit « un vin à la fois sec et velouté » (éd. 1864, p. 232). Sans doute tel vin peut se révéler sec dans son attaque sensible puis velouté à la réflexion. Mais le gourmet tient à dire de ce vin : « Ce vin ! comme c'est fondu ! » Qu'on voie d'ailleurs sur cet exemple le caractère réalisant des métaphores ; sous le doigt, les choses sèches et les choses veloutées se contrediraient [85] sans rémission, un velours rêche mentirait à ses commerciales valeurs. Mais transposés du pauvre sens du tact aux richesses du goût, voici que les adjectifs deviendront des louches plus délicates. Le vin « écrit » a d'invraisemblables finesses. Nous en donnerons d'autres exemples qui seront, croyons-nous, d'autant plus démonstratifs qu'ils s'éloigneront davantage de l'aire sensible. Des contradictions qui seraient intolérables dans leur premier état sensible deviennent vivantes dans une transposition sur un autre sens. Ainsi dans *La Canne de Jaspe,* Henri de Régnier parle des algues qui sont

« gluantes et lisses » (p. 89). Le tact, sans la vue, n'associerait pas ces deux adjectifs, mais la vue est ici un tact métaphysique.

Un grand écrivain de la qualité visuelle comme Pierre Loti sait partir d'une grande contradiction de la lumière et de l'ombre et rendre plus sensible cette contradiction en *en diminuant* l'expression. Par exemple, à peine nous a-t-il montré « des lumières crues, heurtant de grandes ombres dures », qu'il fait résonner ce choc en une « gamme des gris ardents et des bruns rouges ». Donner au gris une ardeur incisive, réveiller un lecteur perdu dans la grisaille de sa lecture, voilà une maîtrise dans l'art d'écrire. Les gris ardents de Loti sont les seuls gris vraiment agressifs que j'aie rencontrés dans mes lectures (*Fleurs d'Ennui.* « Suleima », p. 318).

Voici un autre exemple où un son est travaillé dialectiquement par les interprétations imaginaires. Quand Guy de Maupassant écoute la rivière qui court invisible sous les saules, il entend « un gros bruit colère el doux » (*La Petite Roque,* p. 4). L'eau *gronde.* Est-ce un reproche ou un son ? Et cette douceur de murmure est-elle vraiment *bonne ?* est-ce une voix champêtre ? C'est dans le chemin creux qui longe la rivière que se passe le drame décrit par [86] l'écrivain. Tous les êtres du monde, toutes les voix du paysage dans un récit bien fait ont, pour l'homme imaginant, une *pars familiaris* et une *pars hostilis* comme les foies des victimes observés par les aruspices. La paisible rivière dit ce jour-là les anxiétés du crime. Alors un lecteur de la lente lecture peut rêver dans le détail même des phrases. Là encore, entre douceur grondeuse et colère affectueuse, il peut rythmanalyser des impressions que bloqueraient des notations unitaires. Le vrai psychologue trouvera dans le cœur humain une union des contraires affectifs qui transposera les grossières ambivalences. Il ne suffit pas de dire que l'être passionné à la fois s'anime dans l'amour et la haine, il faut reconnaître cette ambivalence dans des impressions plus contenues. Ainsi dans *Le Vent noir* Paul Gadenne a multiplié les exactes ambivalences. Dans un chapitre, un de ses héros peut dire : « Je sentais en moi autant de douceur que de violence. » Synthèse rare entre toutes, mais dont ce livre de Paul Gadenne montre toute la réalité.

Il faut donc bien distinguer en littérature entre l'adjectif qui se borne à désigner plus précisément un objet et l'adjectif qui engage l'intimité du sujet. Quand le sujet se donne tout entier à ses images, il aborde le réel avec une *volonté d'aruspice.* Le sujet vient chercher

dans l'objet, dans la matière, dans l'élément, des avertissements et des conseils. Mais ces voix ne peuvent être claires. Elles gardent l'équivoque des oracles. C'est pourquoi ces petits objets oraculaires ont besoin d'une petite contradiction d'adjectifs pour nous parler. Dans un conte qui est placé, à bien des titres, sous l'inspiration d'Edgar Poe, Henri de Régnier [39] se remémore la voix [87] dont les syllabes « étaient le choc d'un cristal limpide et nocturne ». Limpide et nocturne ! quelle tonalisation d'une mélancolie prégnante et douce ! Une profondeur de plus, et le poète, poursuivant sa rêverie, évoque, réalisant la limpidité et l'ombre nocturnes, « une fontaine dans un bois de cyprès », ce que personnellement je n'ai jamais vu, ce que je frémirais de voir... Oui, je sais pourquoi, ce jour-là, je n'ai pas lu plus avant...

III

Mais l'énergie des images, leur vie, ne vient pas, répétons-le, des objets. L'imagination c'est d'abord le *sujet tonalisé.* Cette tonalisation du sujet, il semble qu'elle ait deux dynamiques différentes suivant qu'elle se produit dans une sorte de tension de tout l'être, ou, au contraire, dans une sorte de liberté toute détendue, tout accueillante, prête au jeu des images finement rythmanalysées. Élan et vibration sont deux espèces dynamiques très différentes quand on les éprouve dans leur allure vivante.

Voyons d'abord des exemples où la tension sensibilise l'être en le portant à l'extrême de la sensibilité. Les correspondances sensibles apparaissent alors non pas à la base, mais aux sommets psychiques des différents sens. Le comprendra celui qui, dans la nuit la plus noire, a attendu avec passion l'être aimé. Alors l'oreille *tendue* cherche à voir. Qu'on fasse sur soi-même l'expérience et l'on verra la dialectique de l'oreille recueillie et de l'oreille tendue, la tension cherchant un au-delà du son tandis que l'oreille recueillie jouit doucement de

39 Henri de Régnier, La Canne de Jaspe. Manuscrit trouvé dans une Armoire, p. 252.

son bien. Thomas Hardy [40] a vécu [88] ces *transcendances sensibles* qu'il note avec netteté. « Son attention était tendue à un degré tel que ses oreilles parurent presque remplir la fonction de voir aussi bien que celle d'entendre. On ne peut que constater cette extension des pouvoirs des sens en pareils moments. C'est probablement sous l'empire d'émotions de ce genre que devait se trouver le sourd docteur Kitto, quand, selon ses dires, il parvint à la suite d'un long entraînement à rendre son corps tellement sensible aux vibrations de l'air qu'il entendait par lui comme par des oreilles. » Nous n'avons pas naturellement à discuter de la réalité de telles prétentions. Il suffît, pour notre objet, qu'on les *imagine.* Il suffit qu'un grand écrivain comme Thomas Hardy s'en serve comme d'une image *valable.* Justement, Humboldt rappelle ce principe d'une bonne description empruntée aux Arabes : « La meilleure description est celle qui fait de l'oreille un œil [41]. »

De même l'homme craintif entend la voix terrible de tout son corps tremblant. Combien insuffisantes sont les notations médicales sur les hallucinations auditives d'un Edgar Poe ! L'explication médicale unifie souvent l'hallucination et méconnaît son caractère dialectique, son action de dépassement. Les images *visuelles* de l'oreille *tendue* portent l'imagination au-delà du silence. Les images ne se forment pas autour des pénombres et des murmures réels, en interprétant des sensations. Il faut éprouver les images dans l'acte même de *Y imagination tendue.* Les preuves sensibles données par l'écrivain doivent être jugées comme étant des moyens d'expression, des moyens pour communiquer au lecteur les images toutes premières. Il est une manière de lire *La Chute de la Maison Usher* dans sa pureté d'imagination auditive, en restituant à tout ce qui se voit [89] son attache fondamentale avec ce qu'on entend, avec ce que le grand rêveur a entendu. Il n'est pas exagéré de dire qu'il a entendu la lutte des couleurs sombres et des luminescences vagues et flottantes. Lisant avec tous ses échos imaginaires ce plus grand de tous les contes d'un paysage qui meurt, on a la révélation de la plus sensible des harpes humaines qui ait jamais frémi au passage de toutes les matières d'ombre en mouvement dans la nuit.

---

40 Thomas Hardy, *Le Retour au Pays natal,* trad., 3e partie, p. 156.

41 A. Humboldt, *Cosmos,* trad., II, p. 82.

Alors, quand l'imagination a mis en nous la plus attentive des sensibilités, nous nous rendons compte que les qualités ne sont pas tant pour nous des états que des devenirs. Les adjectifs qualificatifs vécus par l'imagination — et comment seraient-ils vécus autrement — sont plus près des *verbes* que des *noms*. *Rouge* est plus près de *rougir* que de *rougeur*. Le rouge imaginé va foncer ou pâlir, selon le poids d'onirisme des impressions imaginaires. Toute couleur imaginée devient une nuance fragile, éphémère, insaisissable. Elle *tantalise* le rêveur qui veut la fixer.

Cette tantalisation touche toutes les qualités imaginées. Les grands sensibilisateurs de l'imagination, les Rilke, les Poe, les Mary Webb, les Virginia Woolf, savent rendre limitrophes le *trop* et le *pas assez*. Il le faut bien pour déterminer, par la simple lecture, une participation du lecteur aux impressions décrites. Blake dit également : « Celui-là seul connaît la suffisance qui d'abord a connu l'excès » (*Mariage du Ciel et de l'Enfer*). Gide fait suivre sa traduction de la note suivante : « Littéralement : tu ne peux connaître ce qui est assez que si tu as connu d'abord ce qui est plus qu'assez. » La littérature contemporaine abonde en exemples d'images *par excès*. Jacques Prévert, dans *Le Quai des Brumes*, écrit : « Je peins les choses qui sont derrière les choses. Ainsi, quand je vois un nageur, je peins un noyé. » Le *noyé* imaginé [90] détermine une tonalisation du nageur qui lutte non seulement contre l'eau, mais contre l'eau dangereuse, homicide. La plus grande lutte ne se fait pas contre les forces réelles, elle se fait contre les forces imaginées. L'homme est un drame de symboles.

Ainsi le sens commun ne s'y trompe pas qui répète, suivant le poncif, que les vrais poètes nous font « vibrer ». Mais si ce mot a un sens, il faut précisément que le *trop* rappelle le *pas assez* et que le *pas assez* soit tout de suite comblé par le *trop*. Alors seulement l'intensité d'une qualité se révèle dans une sensation renouvelée par l'imagination. On ne vit les qualités qu'en les revivant avec tous les apports de la vie imaginaire. D. H. Lawrence écrit dans une lettre (citée par de Reul, *loc. cit.*, p. 212) : « Tout à coup, dans ce monde plein de tons, de nuances, de reflets, je saisis une couleur, elle vibre sur ma rétine, j'y trempe ma brosse et m'écrie : voici la couleur. » On pense bien qu'avec une telle méthode on ne peint pas « la réalité ». On entre de plain-pied dans l'univers des images, ou mieux on devient le sujet tonalisé du verbe imaginer.

Du fait de sa sensibilité, entre le pas assez et le trop, une image n'est jamais définitive, elle vit dans une durée tremblée, dans un rythme. Toute *valeur* lumineuse est un rythme de valeurs [42]. Et ces rythmes sont lents, livrés précisément à celui qui veut les vivre lentement, en *savourant* son plaisir.

Et c'est ici que l'imagination proprement *littéraire* vient en quelque manière s'adjoindre à tous les bonheurs d'images, appelant le sujet aux joies imaginaires, aux joies imaginaires pour le bien comme pour le mal. Nous avons souvent rencontré, [91] au cours de nos recherches sur les éléments imaginaires, cette résonance des mots *profonds,* des mots qui sont, suivant l'expression d'Yves Becker, des *mois limites :*

> Eau, lune, oiseau, mots limites.
>
> *(Adam. La Vie Intellectuelle, novembre 1945.)*

Sur ces mots, tout l'arbre du langage s'ébranle. L'étymologie peut parfois y contredire, mais l'imagination ne s'y trompe pas. Ils sont des *racines imaginaires.* Ils déterminent en nous une *participation imaginaire.* En leur faveur, nous sommes d'une telle partialité que les traits réels comptent peu.

En résumé, le réalisme de l'imaginaire fond ensemble le sujet et l'objet. Et c'est alors que l'intensité de la qualité est prise comme une tonalisation de tout le sujet.

Mais l'image littéraire, triomphe de l'esprit de finesse, peut aussi déterminer des rythmes plus légers, des rythmes qui ne sont que légers, comme le frémissement du feuillage de cet arbre intime qu'est, en nous, l'arbre du langage. Nous touchons alors au simple charme de l'*image commentée,* de l'image qui bénéficie des superpositions des métaphores, de l'image qui prend son sens et sa vie dans les métaphores.

---

42 Est-il besoin de dire qu'il ne faut pas confondre ce rythme avec les vibrations dont parlent les physiciens ?

Telle sera la belle image par laquelle Edmond Jaloux nous fait sentir dans un vieux vin, dans un vin « dépouillé », « plusieurs bouquets superposés ». En suivant l'écrivain, nous allons reconnaître toute la *verticalité d'un vin.* Ces « bouquets superposés », de plus en plus délicats, ne sont-ils pas à l'opposé d'un vin qui aurait un « arrière-goût » ? Ce sont les bouquets superposés qui nous disent une *hauteur substantielle* faite d'un appel d'images, des images les plus ténues, les plus lointaines. Et naturellement [92] ces images sont *littéraires :* elles ont besoin de s'exprimer et elles ne peuvent se contenter d'une simple expression, d'une seule expression. Si on les laissait parler, ces métaphores littéraires, elles mobiliseraient tout le langage. Ici, à ravir, Edmond Jaloux *apollonise le dyonysisme.* Sans rien perdre des joies délirantes il donne issue aux joies exubérantes. Alors celui qui médite le vin s'apprend à l'*exprimer.* On comprend qu'Eugène Sue ait pu écrire (*La Gourmandise,* p. 231) d'un buveur méditant : « Et si cela se peut dire, il s'écouta pendant un instant savourer le bouquet du vin ». Alors s'ouvre le jeu infini des images. Il semble que le lecteur soit appelé à *continuer* les images de l'écrivain ; il se sent en état d'imagination ouverte, il reçoit de l'écrivain la pleine permission d'imaginer. Voici l'image dans sa plus grande ouverture [43] : « Le vin (une bouteille d'aleatico de 1818) était dépouillé comme le style de Racine et, comme lui, fait de plusieurs bouquets superposés : un vrai vin classique. »

Dans un autre ouvrage, nous avions déjà parlé d'une image où Edgar Poe, vivant une longue souffrance dans une nuit d'un noir d'ébène, évoquait pour dire la conjonction de son malheur et des ténèbres le style de Tertullien. Si l'on cherchait un peu, on verrait que bien des métaphores qui expriment une qualité sensible pourraient être signées d'un grand nom littéraire. C'est que les qualités matérielles, bien cachées dans les choses, pour être non seulement bien exprimées, mais bien vantées, réclament la maîtrise de tout le langage, un *style.* La connaissance poétique d'un objet, d'une manière, implique tout un style.

---

43 Edmond Jaloux, *Les Amours perdues,* p. 215.

D’ailleurs, par bien des traits, l’image littéraire est une image polémique. Ecrire c’est plaire à quelques-uns [93] et déplaire à beaucoup. L’image littéraire reçoit les critiques contraires. On la taxe d’un côté de banalité, d’un autre côté de préciosité. Elle est jetée dans la discorde du goût et du mauvais goût. Soit dans la polémique, soit même dans l’exubérance, l’image littéraire est une dialectique si vive qu’elle dialectise le sujet qui en vit toutes les ardeurs.

[94]

[95]

La terre et les rêveries du repos.

Deuxième partie

Retour à la table des matières

[95]

La terre et les rêveries du repos.

Deuxième partie

Chapitre IV

LA MAISON NATALE ET LA MAISON ONIRIQUE

« Épouse et n’épouse pas ta maison. »

(René Char, Feuilles d’Hypnos, in Fontaine, oct. 1945, p. 635.)

« Recouverte de chaume, vêtue de paille, la Maison ressemble à la Nuit. »

(Louis Renou, *Hymnes et Prières* du *Veda*, p. 135.)

I

Retour à la table des matières

Le monde réel s’efface d’un seul coup, quand on va vivre dans la maison du souvenir. Que valent-elles les maisons de la rue quand on évoque la maison natale, la maison d’intimité absolue, la maison où l’on a pris le sens de l’intimité ? Cette maison, elle est lointaine, elle est perdue, nous ne l’habitons plus, nous sommes, hélas ! sûrs de ne plus jamais [96] l’habiter. Elle est alors plus qu’un souvenir. Elle est une maison de rêves, notre maison onirique.

Häuser umstanden uns stark, aber unwahr, — und Keines Kannte uns je. Was war wirklich im All ?

Des maisons se dressaient alentour, puissantes, mais irréelles, — et aucune

Ne nous connut jamais. Qu'y avait-il de réel dans tout cela ?

(Rilke, *Les Sonnets à Orphée,* VIII, trad. Angelloz.)

Oui, qu'est-ce qu'il y a de plus réel : la maison même où l'on dort ou bien la maison où, dormant, l'on va fidèlement rêver. Je ne rêve pas à Paris, dans ce cube géométrique, dans cet alvéole de ciment, dans cette chambre aux volets de fer si hostiles à la matière nocturne. Quand les rêves me sont propices, je vais là-bas, dans une maison de Champagne, ou dans quelques maisons où se condensent les mystères du bonheur.

Entre toutes les *choses* du passé, c'est peut-être la maison qui s'évoque le mieux, au point que, comme le dit Pierre Seghers [44] la maison natale « se tient dans la voix », avec toutes les voix qui se sont tues :

Un nom que le silence et les murs me renvoient,

Une maison où je vais seul en appelant,

Une étrange maison qui se tient dans ma voix.

Et qu'habite le vent.

Quand on est ainsi pris par le songe, on a l'impression *d'habiter* une image. Dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge,* Rilke écrit précisément, trad., p. 230 : « Nous étions comme dans une image. » [97] Et précisément le temps coule de part et d'autre, laissant immobile cet îlot du souvenir : « J'eus le sentiment que le temps subitement était hors de la chambre. » L'onirisme ainsi ancré localise en quelque sorte le rêveur. Dans une autre page des *Cahiers,* Rilke a exprimé la contamination du rêve et du souvenir, lui qui a tant erré, qui a connu la vie dans les chambres anonymes, dans les châteaux, dans les tours, dans les isbas, il vit ainsi « dans une image » : « Je n'ai plus jamais revu par la suite cette étrange demeure... Telle que je la retrouve dans

44 Pierre Seghers, *Le Domaine public,* p. 70.

mon souvenir au développement enfantin, ce n'est pas un bâtiment ; elle est toute fondue et répartie en moi ; ici une pièce, là une pièce, et ici un bout de couloir qui ne relie pas ces deux pièces, mais est conservé en moi, comme un fragment. C'est ainsi que tout est répandu en moi, les chambres, les escaliers qui descendaient avec une lenteur si cérémonieuse, d'autres escaliers, cages étroites montant en spirale, dans l'obscurité desquels on avançait comme le sang dans les veines » (p. 33).

« Comme le sang dans les veines » ! Quand nous étudierons plus spécialement la dynamique des couloirs et des labyrinthes de l'imagination dynamique, nous aurons à nous souvenir de cette notation. Elle porte ici témoignage de l'endosmose de la rêverie et des souvenirs. L'image est en nous, « fondue » en nous-mêmes, « répartie » en nous-mêmes, suscitant des rêveries bien différentes selon qu'elles suivent des couloirs qui ne mènent nulle part ou des chambres qui « encadrent » des fantômes, ou des escaliers qui obligent à des descentes solennelles, condescendantes, allant chercher vers le bas quelques familiarités. Tout cet univers s'anime à la limite des thèmes abstraits et des images survivantes, dans celte zone où les [98] métaphores prennent le sang de la vie et puis s'effacent dans la lymphe des souvenirs.

Alors il semble que le rêveur soit prêt pour les plus lointaines identifications. Il vit *renfermé en soi-même,* il devient *fermeture,* coin sombre. Des vers de Rilke disent ces mystères :

> « Brusque, une chambre, avec sa lampe, me fit face, presque palpable en moi... Déjà j'y étais coin, mais les volets me sentirent, se refermèrent. J'attendis. Lors un enfant pleura ; à la ronde dans ces demeures je savais de quel pouvoir étaient les mères, mais je savais aussi sur quels sols à jamais dépeuplés d'aide pousse tout pleur » (*Ma Vie sans moi*, trad. Armand Robin).

On le voit bien, quand on sait donner à toutes les *choses* leur juste poids de rêves, *habiter oniriquement* c'est plus qu'habiter par le souvenir. La maison onirique est un thème plus profond que la maison natale. Elle correspond à un besoin qui vient de plus loin. Si la maison natale met en nous de telles fondations, c'est qu'elle répond à des inspirations inconscientes plus profondes — plus intimes — que le

simple souci de protection, que la première chaleur gardée, que la première lumière protégée. La maison du souvenir, la maison *natale* est construite sur la crypte de la maison onirique. Dans la crypte est la racine, l'attachement, la profondeur, la plongée des rêves. Nous nous y « perdons ». Elle a un infini. Nous y rêvons aussi comme à un désir, comme à une image que nous trouvons parfois dans les livres. Au lieu de rêver à ce qui a été, nous rêvons à ce qui aurait dû être, à ce qui aurait à jamais stabilisé nos rêveries intimes. Kafka a ainsi rêvé « à une petite maison... juste en face du vignoble, au bord de la route... au plus profond de la vallée ». Cette maison aurait « une petite porte, par laquelle on [99] ne peut certainement entrer qu'en rampant, et sur le côté deux fenêtres. Le tout symétrique, comme sorti d'un manuel. Mais la porte est faite d'un bois lourd [45]... »

« Comme sorti d'un manuel » ! Grand domaine des livres aux rêves commentés ! Et pourquoi le bois de la porte était-il si *lourd ?* Quelle voie cachée la porte interdit-elle ?

Voulant rendre mystérieuse une vaste demeure, Henri de Régnier dit simplement : « Une porte basse donnait seule accès à l'intérieur » (*La Canne de Jaspe,* p. 50). Puis l'écrivain décrit complaisamment un rituel d'entrée : dès le vestibule « chacun recevait une lampe allumée. Sans que personne accompagnât le visiteur, il se dirigeait vers l'appartement de la Princesse. Le trajet, long, se compliquait d'un entrecroisement d'escaliers et de corridors... » (p. 52) et tout le récit continue, exploitant une image classique du labyrinthe que nous étudierons dans un chapitre ultérieur... D'ailleurs, si on lit plus avant, on reconnaît assez facilement que le salon de la Princesse est une grotte transposée. C'est une « rotonde éclairée, à travers les parois vitreuses, d'une lumière diffuse » (p. 59). A la page suivante, on voit la Princesse, « cette Eleusis révélatrice », « dans la grotte de sa solitude et de ses mystères ». Nous indiquons ici ces contaminations de la maison onirique, de la grotte et du labyrinthe pour préparer notre thèse de l'isomorphie des images du repos. Nous voyons bien qu'il y a une racine onirique unique à l'origine de toutes ces images.

Qui d'entre nous, cheminant dans la campagne, n'a pas été pris par le brusque désir d'habiter « la maison aux contrevents verts » ? Pour-

---

45 Lettre de Kafka, cité par Max Brod, *Franz Kafka,* p. 71.

quoi la page [100] de Rousseau est-elle si populaire, si psychologiquement vraie ? Notre rêverie veut sa maison de retraite et elle la veut pauvre et tranquille, isolée dans le vallon. Cette rêverie habitante adopte tout ce que le réel lui offre, mais aussitôt elle adapte la petite demeure réelle à un songe archaïque. C'est ce songe fondamental que nous appelons *la maison onirique,* Henry David Thoreau Ta vécu bien souvent. Il écrit dans *Walden* (trad., p. 75) : « À certaine époque de notre vie nous avons coutume de regarder tout endroit comme le site possible d'une maison. C'est ainsi que j'ai inspecté de tous côtés la campagne dans un rayon d'une douzaine de milles... En imagination j'ai acheté toutes les fermes successivement... N'importe où je m'asseyais, là je pouvais vivre, et le paysage irradiait de moi en conséquence. Qu'est-ce qu'une maison sinon un *sedes,* un siège ? Je découvris maint site pour une maison. Oui, je pourrais vivre là, disais-je ; et là je vécus, durant une heure, la vie d'un été, d'un hiver ; je compris comment je pourrais laisser les années s'enfuir, venir à bout d'un hiver ; et voir le printemps arriver. Les futurs habitants de cette région, où qu'ils puissent placer leur maison, peuvent être sûrs d'avoir été devancés. Un après-midi suffisait pour dessiner la terre en verger, partie de bois et pacage, comme pour décider quels beaux chênes ou pins seraient à laisser debout devant la porte, et d'où le moindre arbre frappé par la foudre pouvait paraître à son avantage : sur quoi je laissais tout là, en friche peut-être, attendu qu'un homme est riche en proportion du nombre de choses qu'il peut arriver à laisser tranquilles. » Nous avons indiqué tout le document jusqu'à son dernier trait qui réveille la dialectique du nomade et de l'autochtone si sensible chez Thoreau. Cette dialectique en donnant une mobilité [101] à la rêverie d'intimité domiciliée n'en ruine pas la profondeur, au contraire. Dans bien d'autres pages, Thoreau a compris la rusticité des rêves fondamentaux. La chaumière a un sens humain beaucoup plus profond que tous les châteaux en Espagne. Le *château* est inconsistant, la *chaumière* est enracinée [46].

Une des preuves de la réalité *de la maison imaginaire* c'est la confiance qu'a un écrivain de nous intéresser par le souvenir d'une maison de sa propre enfance. Il suffit d'un trait touchant le fonds commun

---

[46] Dans une lettre à son frère, Van Gogh écrit : « Dans la plus pauvre maisonnette, dans le plus sordide petit coin, je vois des tableaux et des dessins. »

des rêves. Ainsi, avec quelle facilité nous suivons Georges Duhamel dès la première ligne de sa description d'une maison familiale : « Après un léger débat, j'obtins la chambre du fond... On y accédait en suivant un long couloir, un de ces couloirs parisiens, étroits, étouffants et noirs comme une galerie de mastaba. J'aime les chambres du fond, celles que l'on atteint avec le sentiment que l'on ne saurait aller plus loin dans la retraite [47]. » Nous n'avons pas à nous étonner si le spectacle vu de la fenêtre de « la chambre du fond » continue les impressions de profondeur : « Ce que j'apercevais de ma fenêtre, c'était donc une ample fosse, un large puits irrégulier, défini par des murailles verticales, et cela figurait, à mon regard, tantôt le défilé de la Hache, tantôt l'aven du gouffre de Padirac, par certains soirs de grand rêve le canon du Colorado ou l'un des cratères de la lune. » Comment mieux traduire la puissance synthétique d'une image première ? Une simple enfilade de cours parisiennes, voilà le réel. Cela suffit [102] pour rendre vivantes des pages de *Salammbô* et des pages sur l'orographie de la Lune. Si le rêve va si loin, c'est que sa racine est bonne. L'écrivain nous aide à descendre dans nos propres profondeurs ; une fois franchies les terreurs du couloir, nous avons tous, nous aussi, aimé à rêver « dans la chambre du fond ».

C'est parce que vit en nous une maison onirique que nous élisons un coin sombre de la maison natale, une pièce plus secrète. La maison natale nous intéresse dès la plus lointaine enfance parce qu'elle porte témoignage d'une protection plus lointaine. D'où viendrait sans cela le *sens de la hutte* si vivace chez tant de rêveurs, le *sens de la chaumière* si actif dans la littérature du XIX^{e} siècle ? Sans doute, il ne faut pas se satisfaire de la misère des autres, mais on ne peut méconnaître certaine vigueur de la maison pauvre. Emile Souvestre dans *Le Foyer breton* raconte la veillée dans la hutte du sabotier ; hutte bûcheronne où s'abrite une vie bien pauvre : « On sentait que cette misère était sans action sur leur vie et qu'il y avait chez eux quelque chose qui les en défendait. » C'est que le *pauvre abri* apparaît alors si nettement

[47] Georges Duhamel, *Biographie de mes Fantômes*, pp. 7 et 8.

comme le *premier abri*, comme l'abri qui fait tout de suite sa fonction d'abriter [48].

Quand on cherche dans ces lointains oniriques, on trouve des impressions cosmiques. La maison est un refuge, une retraite, un centre. Alors les symboles se coordonnent. On comprend alors que la maison des grandes villes n'ait guère que des [103] symboles sociaux. Elle ne joue guère d'autres rôles qu'en vertu de ses pièces nombreuses. Elle nous amène alors à nous tromper de porte, d'étage. Le rêve, dans ce cas, dit le psychanalyste, nous conduit chez la femme d'autrui, ou même chez une femme quelconque. La psychanalyse classique a depuis longtemps repéré la signification des pièces en enfilade, de toutes les portes qui s'*offrent*, toujours entr'ouvertes, accueillantes à n'importe qui, le long des couloirs. Tout cela est petit rêve. Tout cela n'approche point du profond onirisme de la maison complète, de la maison qui a des puissances cosmiques.

II

La maison oniriquement complète est la seule où l'on puisse vivre dans toute leur variété les rêveries d'intimité. On y vit seul, ou deux, ou en famille, mais surtout seul. Et dans nos rêves de la nuit, il y a toujours une maison où l'on vit seul. Ainsi le veulent certaines puissances de l'archétype de la maison où se rejoignent toutes les séductions de la vie repliée. Tout rêveur a besoin de retourner à sa cellule, il est appelé par une vie vraiment cellulaire :

> Ce n'était qu'un réduit
> Mais j'y dormais tout seul.
> ……
> Je me blottissais là.

---

48 Cf. Loli, *Fleurs d'Ennui. Pasquala Ivanovitch,* p. 236 : « Leur chaumière semble aussi ancienne et aussi moussue que le rocher qui la touche. Le jour y descend, verdi par le branchage des chênes. Au dedans, c'est bas et sombre, noirci par la fumée de deux ou trois siècles. Je ne sais quel charme d'autrefois s'y mêle à des aspects de pauvreté et de sauvagerie. »

……
J’avais comme un frisson
Quand j’entendais mon souffle.
C’est là que je connus
Le vrai goût de moi-même ;
C’est là que fut moi seul,
Dont je n’ai rien donné.
(Jules Romains, Odes et Prières, p. 19.)

[104]

Mais la cellule n’est pas tout. La maison est un archétype synthétique, un archétype qui a évolué. En sa cave est la caverne, en son grenier est le nid, elle a racine et frondaison. C’est pourquoi la maison de *La Walkyrie* est si grand rêve. Elle doit une grande partie de son attrait au frêne qui la traverse. L’arbre puissant est le pilier de la maison : « Le tronc de frêne est le point central d’un appartement », dit un traducteur de Wagner (acte I). Le toit et les murs tiennent aux branches, laissent passer les branches. Le feuillage est un toit, au-dessus du toit. Comment une telle demeure ne vivrait-elle pas comme un arbre, comme un mystère redoublé de la forêt, recevant les saisons de la vie végétale, sentant frémir la sève dans l’axe de la maison ? Aussi, quand l’heure du bonheur sonnera, appelant Siegfried vers l’épée, la porte au loquet de bois s’ouvrira par la seule fatalité du printemps...

Avec la cave comme racine, avec le nid sur son toit, la maison oniriquement complète est un des schèmes verticaux de la psychologie humaine. Ania Teillard, étudiant la symbolique des rêves (*Traumsymbolik*, p. 71), dit que le toit représente la tête du rêveur ainsi que les fonctions conscientes, tandis ({lie la cave représente l’inconscient. Nous aurons bien des preuves de l’intellectualisation du grenier, du caractère rationnel du toit qui est un abri évident. Mais la cave est si nettement la région des symboles de l’inconscient qu’il est tout de suite évident que la vie claire croit au fur et à mesure que la maison sort de terre.

Au surplus, en se plaçant au simple point de vue de la vie qui monte et qui descend en nous, on se rend bien compte que « vivre à l’étage », c’est vivre *coincé*. Une maison sans grenier est une maison

où [105] l'on sublime mal ; une maison sans cave est *une* demeure sans archétypes.

Et les escaliers sont des souvenirs impérissables. Pierre Loti revenant vivre dans la maison de son enfance écrit (*Fleurs d'ennui. Suleima*, p. 313) : « Dans les escaliers, l'obscurité s'est déjà faite. Etant enfant, j'avais peur le soir dans ces escaliers ; il me semblait que les morts montaient après moi pour m'attraper les jambes, et alors je prenais ma course avec des angoisses folles. Je me souviens bien de ces frayeurs ; elles étaient si fortes qu'elles ont persisté longtemps, même à un âge où je n'avais déjà plus peur de rien. » N'a-t-on vraiment « peur de rien » quand on se souvient si fidèlement des peurs de son enfance ?

Parfois quelques marches suffisent pour *creuser* oniriquement une demeure, pour donner à une chambre un air de gravité, pour inviter l'inconscient à des rêves de profondeur. Dans la maison d'un conte d'Edgar Poe, « on était toujours sûr de trouver trois ou quatre marches à monter et à descendre ». Pourquoi l'écrivain a-t-il voulu donner cette note dans un conte aussi émouvant que *William Wilson* (*Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire, p. 28). C'est là une bien indifférente topographie pour la pensée claire ! Mais l'inconscient n'oublie pas ce détail. Des rêves de profondeur sont déposés à l'état latent par un tel souvenir. Le monstre à la voix basse qu'est William Wilson doit se former et vivre dans une maison qui sans trêve donne des impressions de profondeur. Voilà pourquoi Edgar Poe, dans ce conte, comme tant d'autres, a indiqué avec ces trois marches une sorte de différentielle de la profondeur. Alexandre Dumas disant ses souvenirs sur la topographie du château des Fossés où il a passé sa petite enfance, écrit (*Mes Mémoires*, I, p. 199) : [106] « Je n'ai pas revu ce château depuis 1805 (A. Dumas est né en 1802) et cependant je puis dire que l'on descendait dans cette cuisine par une marche », puis après quelques lignes décrivant la table de cuisine, la cheminée, et le fusil de son père, Dumas ajoute : « Enfin, au-delà de la cheminée, était la salle à manger, à laquelle on montait par trois marches. » Une marche, trois marches, voilà ce qui est suffisant pour définir des royaumes. La marche qui va vers la cuisine, on la descend ; les trois marches qui vont vers la salle à manger, on les monte. Mais, précisément, ces notations trop fines deviendront plus sensibles quand on se sera sensibilisé par la vie dynamique réciproque du gre-

nier et de la cave, ce qui fixe vraiment Taxe de la maison onirique. « Dans un grenier, où je fus enfermé à douze ans, j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j'ai appris l'histoire [49]. » Voyons donc comment se différencient les rêves aux deux pôles de la maison.

III

La peur d'abord est bien différente. L'enfant est là près de sa mère, vivant dans la partie moyenne. Ira-t-il du même cœur à la cave et au grenier ? Dans l'une et l'autre, les mondes sont si divers. D'un côté les ténèbres, de l'autre la lumière ; d'un côté des bruits sourds, de l'autre des bruits clairs. Les fantômes du haut et les fantômes du bas n'ont ni les mêmes voix, ni les mêmes ombres. Les deux séjours n'ont pas la même tonalité d'angoisse. Et il est assez rare de trouver un enfant qui soit courageux [107] des deux côtés. Cave et grenier peuvent être des détecteurs de malheurs imaginés, de ces malheurs qui marquent souvent, pour la vie, un inconscient.

Mais ne vivons que les images de la vie tranquillisée, dans une maison soigneusement exorcisée par de bons parents.

Descendons à la cave, comme au vieux temps, le bougeoir à la main. La trappe est un trou noir dans le plancher ; la nuit et la fraîcheur sont sous la maison. Que de fois, dans les rêves, on reprendra cette descente dans une sorte de nuit murée ! Les murs aussi sont noirs sous les tentures grises de l'araignée. Ah ! pourquoi sont-ils *gras* ? pourquoi la tache sur la robe est-elle indélébile ? Une femme ne doit pas descendre dans la cave. C'est l'affaire de l'homme que d'aller chercher le vin frais. Comme le dit Maupassant (*Mont-Oriol*, III) : « Car les mâles seuls allaient au cellier. » Comme l'escalier est raide, usé, comme les marches sont glissantes ! Voilà des générations que les marches de pierre n'ont point été lavées. Au-dessus, la maison est si propre, si claire, si ventilée !

---

49 Rimbaud, *Illuminations*, p. 238.

Et puis voici la terre, la terre noire et humide, la terre sous la maison, la *terre de la maison.* Quelques pierres pour caler les tonneaux. Et sous la pierre, l'être immonde, le cloporte, qui trouve le moyen — comme tant de parasites — d'être gras en restant plat ! Que de rêves, que de pensées viennent dans le seul temps d'emplir un litre au tonneau !

Quand on a compris cette nécessité onirique d'avoir vécu dans une maison qui pousse de terre, qui vive enracinée dans sa terre noire, on lit avec des rêves infinis cette curieuse page où Pierre Guéguen décrit le « Foulage de la maison neuve » (*Bretagne*, p. 44) : « La maison neuve achevée, on obligeait [108] la terre à devenir une base solide et plate sous les sabots. On mélangeait pour cela du sable et du mâche-fer, plus un liant magique fait de sciure de chêne et de liqueur de gui, et l'on conviait la jeunesse du bourg à piétiner cette pâte. » Et toute la page nous dit la volonté unanime des danseurs qui sous le prétexte de constituer un sol uni et ferme, s'acharnent à enterrer les maléfices [50]. Ne luttent-ils pas ainsi contre les peurs en réserve, contre les peurs qui se transmettront de générations en générations dans ce réduit construit sur la terre battue ? Kafka a lui aussi habité tout un hiver une demeure *sur la terre.* C'était une maisonnette qui comprenait une chambre, une cuisine et un grenier. Elle était à Prague dans l'Alchymistengasse. Il écrit (cité par Max Brod, *Franz Kafka,* p. 184) : « C'est un sentiment tout particulier que d'avoir sa maison, de pouvoir fermer sur le monde la porte non pas de sa chambre, non pas de son appartement, mais celle de sa maison tout court ; de fouler directement en quittant son logement la neige qui couvre la rue silencieuse... »

Au grenier se vivent les heures de longue solitude, des heures si diverses qui vont de la bouderie à la contemplation. C'est au grenier qu'a lieu la bouderie absolue, la bouderie sans témoin. L'enfant caché dans le grenier se repaît de l'angoisse des mères : où est-il, ce boudeur ?

---

50 Dans un article du *Journal Asiatique* (*La Maison védique*), octobre 1939, Louis Renou signale, avant l'édification de la maison védique, un rite « d'apaisement du sol ».

Au grenier aussi les interminables lectures, loin de ceux qui prennent les livres parce que déjà on a trop lu. Au grenier, le déguisement avec l'habit de nos grands-pères, avec le châle et les rubans [51]. Quel [109] musée pour les rêveries qu'un grenier encombré ! Là les vieilles choses s'attachent, pour la vie, dans l'âme de l'enfant. Une rêverie remet en vie un passé familial, la jeunesse des ancêtres. En quatre vers un poète met en mouvement les ombres du grenier :

> Dans quelques coins
> du grenier j'ai trouvé
> des ombres vivantes
> qui remuent.
> (Pierre Reverby, *Plupart du Temps*, p. 88.)

Et puis, le grenier est le règne de la vie sèche, d'une vie qui se conserve en séchant [52]. Voici le tilleul qui se fane, crissant sous la main, et voici les raisins pendus au cercle d'un tonneau, merveilleux lustre où les grappes ont de si claires lumières... Avec tous ses fruits, le grenier est un monde de l'automne, un monde d'octobre, le plus suspendu de tous les mois...

Si l'on a chance de monter au grenier familial par une échelle étroite, ou par un escalier sans rampe, un peu serré entre les murs, on peut être certain que s'inscrira, pour la vie, un beau diagramme dans une âme de rêveur. Par le grenier, la maison prend, une singulière hauteur, elle participe à la vie aérienne des nids. Au grenier, la maison est dans le vent (cf. Giono, *Que ma Joie demeure*, p. 31). Le grenier, c'est vraiment « la maison légère » telle que le rêve d'Annunzio vivant dans un chalet des Landes : « La maison sur la branche, légère, sonore, prompte » (*Contemplation de la Mort*, trad., p. 62).

[110]

D'ailleurs, le grenier est un univers changeant. Le grenier du soir a de grandes terreurs. La sœur d'Alain-Fournier en a noté l'effroi

---

51 Cf. Rilke, Les Cahiers de Malte Laurids Briqge, trad., p. 147.

52 Qui voudra vivre, avec Mary Weblj, dans le grenier de Sarn, connaîtra ces impressions de *vie économisée.*

(*Images d'Alain-Fournier*, p. 21) : « Mais tout cela, c'est la mansarde du jour. Celle de la nuit, comment Henri la pourra-t-il supporter ? Comment saura-t-il supporter ? Comment saura-t-il être seul dans cet autre univers où l'on entre là-haut, sans formes ni limites, ouvert sous les mortes clartés nocturnes à mille présences, à mille frôlements, à mille entreprises chuchotantes ? » Et par la porte entrebâillée Alain-Fournier, dans *Le Grand M canines* revoit le grenier (chap. VII : « Et toute la nuit nous sentions autour de nous, pénétrant jusque dans notre chambre, le silence des trois greniers. »

Ainsi, pas de vraie maison onirique qui ne s'organise en hauteur ; avec sa cave bien en terre, le rez-de-chaussée de la vie commune, l'étage où l'on dort et le grenier près du toit, une telle maison a tout ce qui est nécessaire pour symboliser les peurs profondes, la platitude de la vie commune, à ras de terre, et les sublimations. Bien entendu, la topologie onirique complète demanderait des études détaillées, il faudrait aussi accueillir des refuges parfois très particuliers : un placard, un dessous d'escalier, un vieux bûcher peuvent donner de suggestifs dessins pour la psychologie de la vie enfermée. Cette vie doit d'ailleurs être étudiée dans les deux sens opposés du cachot et du refuge. Mais dans l'adhésion totale à la vie intime de la maison que nous caractérisons dans ces pages, nous laissons de côté les rages et les frayeurs nourries dans un cachot d'enfant. Nous ne parlons que de rêves positifs, des rêves qui reviendront tout le long de la vie comme des impulsions à des images sans nombre. Alors on peut donner comme [111] une loi générale le fait que tout enfant qui s'enferme désire la vie imaginaire : les rêves, semble-t-il, sont d'autant plus grands que le rêveur se tient dans un plus petit réduit. Comme le dit Yanette Delétang-Tardif (*Edmond Jaloux*, p. 34) : « L'être le plus clos est *générateur d'ondes*. » Loti traduit à merveille cette dialectique du rêveur ramassé dans sa solitude et des ondes de rêveries en quête d'immensité : « Quand j'étais tout enfant, j'avais ici des petits recoins qui me représentaient le Brésil, et où j'arrivais vraiment à avoir des impressions et des frayeurs de forêt vierge » (*Fleurs d'ennui. Suleima*, p. 355). On donnerait à l'enfant une vie profonde en lui accordant un lieu de solitude, un coin. Un Ruskin, dans la grande salle à manger de

ses parents, a vécu des heures entières confiné dans son « coin [53] ». Il en parle longuement dans ses souvenirs de jeunesse. Au fond, la vie renfermée et la vie exubérante sont l'une et l'autre deux nécessités psychiques. Mais avant d'être des formules abstraites, il faut que ce soit des réalités psychologiques avec un cadre, avec un décor. Pour ces deux vies, il faut la maison et les champs.

Sent-on maintenant la différence de richesse onirique entre la maison de campagne construite vraiment sur la terre, dans un enclos, dans son univers, et l'édifice dont quelques cases nous servent de demeure et qui n'est construit que sur le pavé des villes ? Est-ce une cave que cette salle dallée où s'entassent plus de caisses que de tonneaux ?

Ainsi un philosophe de l'imaginaire rencontre, lui aussi, le problème du « retour à la terre ». [112] Qu'on excuse son incompétence, en considérant qu'il ne traite ce problème social qu'au niveau d'un psychisme rêvant ; il serait satisfait s'il pouvait seulement engager les poètes à nous construire, avec leurs rêves, des « maisons oniriques » avec cave et grenier. Ils nous aideraient à loger nos souvenirs, à les loger dans l'inconscient de la maison, en accord avec des symboles d'intimité que la vie réelle n'a pas toujours la possibilité de bien enraciner.

IV

Il faudrait de longues pages pour exposer, dans tous ses caractères et avec tous ses arrière-plans, la *conscience d'être abrité.* Les impressions claires sont innombrables. Contre le froid, contre le chaud, contre la tempête, contre la pluie, la maison nous est un évident abri, et chacun de nous a mille variantes dans ses souvenirs pour animer un thème aussi simple. En coordonnant toutes ces impressions et en classant toutes ces *valeurs* de protection, on se rendrait compte que la maison est pour ainsi dire un contre-univers ou un univers du *contre.* Mais c'est peut-être dans les plus faibles *protections* que l'on sentira

53 Cf. Huysmans, *A Rebours,* p. 15. Des Esseintes installe dans son salon « une série de niches ».

l'apport des rêves d'intimité. Ne pensons par exemple qu'à la maison qui s'éclaire dès le crépuscule et qui nous protège *contre la nuit.* Aussitôt nous avons le sentiment d'être à la limite des valeurs inconscientes et des valeurs conscientes, nous sentons que nous touchons un point sensible de l'onirisme de la maison.

Voici par exemple un document qui dit la valeur de la lumière protégée : « La nuit était maintenant tenue à l'écart par les vitres et celles-ci, au [113] lieu de donner une vue exacte du monde extérieur, le gondolaient d'étrange façon, au point que l'ordre, la fixité, la terre ferme semblaient s'être installés à l'intérieur de la maison ; au dehors, au contraire, il n'y avait plus qu'un reflet dans lequel les choses devenues fluides, tremblaient et disparaissaient. » Et Virginia Woolf note l'insularité de la pièce éclairée : un îlot de lumière dans la mer des ténèbres — et, dans la mémoire, un souvenir isolé dans des années d'oubli. Les êtres réunis sous la lampe ont conscience de former un groupe humain réuni dans un creux de terrain, sur une île ; ils se trouvent ligués « contre la fluidité extérieure ». Comment mieux dire qu'ils participent aux forces de lumière de la maison contre une obscurité refoulée ?

> Et les murs sont d'agate où s'illustrent les lampes...
> (St. John Perse, *Vents,* 4)

Dans un de ses romans (*Le Poids des Ombres*), Mary Webb a su donner, dans son extrême simplicité, c'est-à-dire dans son pur onirisme, cette impression de sécurité de la demeure éclairée au milieu de la campagne nocturne. La maison éclairée, c'est le phare de la tranquillité rêvée. Elle est l'élément central du conte de l'enfant perdu. « Voici une petite lumière qui paraît, — là-bas, bien loin, bien loin, comme dans le conte du Petit Poucet » (Loti, *Fleurs d'ennui. Voyage au Monténégro,* p. 272). Notons au passage que l'écrivain décrit le réel avec les images d'un conte. Les détails, ici, ne précisent rien. Il faut qu'ils doublent un sentiment de profondeur. Ainsi, qui d'entre nous a jamais eu un père qui lise un soir d'hiver, à haute voix, devant la famille réunie, *La Jérusalem délivrée ?* Et pourtant qui d'entre nous peut lire sans [114] d'infinies rêveries la page lamartinienne ? Par on ne sait quelle vérité d'atmosphère onirique, cette page s'impose à

nous oniriquement. La scène, dirions-nous avec la pesanteur du philosophe, exploite un *a priori* onirique, elle évoque des rêves fondamentaux. Mais nous ne pourrons traiter à fond cette question que si nous reprenons un jour, de notre point de vue de l'imagination matérielle, la dialectique imaginaire du jour et de la nuit. Il nous suffit pour l'instant d'indiquer que les rêveries de la maison sont à leur maximum de condensation quand la maison devient conscience du soir qui tombe, conscience de la nuit maîtrisée. Une telle conscience, d'une manière paradoxale — mais si explicable ! — émeut ce qu'il y a de plus profond et de plus caché en nous. Dès le soir, commence en nous la vie nocturne. La lampe met en attente les songes qui vont nous envahir, mais déjà les songes entrent dans notre pensée claire. La maison est alors à la frontière de deux mondes. On le comprendra d'autant mieux qu'on réunira tous les rêves de protection. On donnera alors son plein sens à une pensée de Mary Webb [54] : « Pour ceux qui n'ont pas de maison la nuit est une vraie bête sauvage », non pas seulement une bête qui crie dans l'ouragan, mais une bête immense, qui est partout, comme une universelle menace. Si l'on vit vraiment la lutte de la maison *contre* l'orage, on arrive à dire avec Strindberg (*Inferno,* p. 210) : « La maison entière se cabre comme un vaisseau. » La vie moderne détend la vigueur de ces images. Elle accepte sans doute la maison comme un lieu de tranquillité, mais il ne s'agit que d'une tranquillité abstraite qui peut prendre bien des aspects. Elle n'en oublie qu'un : l'aspect cosmique. Il faut que [115] notre nuit soit humaine contre la nuit inhumaine. Il faut qu'elle soit protégée. La maison nous protège. On ne peut pas écrire l'histoire de l'inconscient humain sans écrire une histoire de la maison.

En fait, la maison éclairée dans la campagne déserte est un thème littéraire qui traverse les siècles, qu'on retrouve dans toutes les littératures. La maison éclairée est comme une étoile dans la forêt. Elle guide le voyageur perdu. Les astrologues aimaient à dire que le soleil dans le cours de l'année habite les douze maisons du ciel et les poètes, sans fin, chantent la lumière des lampes comme les rayons d'un astre intime. Ces métaphores sont bien pauvres mais le fait qu'elles sont échangeables doit nous convaincre qu'elles sont naturelles.

---

54 Mary Webb, *Vigilante Armure,* trad., p. 106.

Des thèmes aussi particuliers que la fenêtre ne prennent tout leur sens que si l'on réalise le caractère *central* de la maison. Nous sommes chez nous, cachés, nous regardons *dehors.* La fenêtre dans la maison des champs est un œil ouvert, un regard jeté sur la plaine, sur le ciel lointain, sur le monde *extérieur* en un sens profondément philosophique. La maison donne à l'homme qui rêve *derrière* sa fenêtre — et non pas à sa fenêtre — derrière la petite fenêtre, derrière la lucarne du grenier, le sens d'un *extérieur* d'autant plus différent de l'intérieur qu'est plus grande l'intimité de sa chambre. Il semble que la dialectique de l'intimité et de l'Univers soit précisée par les impressions de l'être caché qui voit le monde dans le cadre de la fenêtre. D. H. Lawrence écrit à un ami (*Lettres choisies,* trad., t. I, p. 173) : « Piliers, arceaux des fenêtres, comme des trous entre le dehors et le dedans, la vieille maison, intervention de pierre parfaitement appropriée à une âme silencieuse, l'âme qui, près [116] d'être engloutie dans le flux du temps, regarde à travers ces arceaux naître l'aube d'entre les aubes... »

On ne saurait donner trop de valeurs à ces rêveries encadrées, à ces rêveries centrées où la contemplation est la vue d'un contemplateur caché. Si le spectacle a quelque grandeur, il semble que le rêveur vive une sorte de dialectique de l'immensité et de l'intimité, une réelle rythmanalyse où l'être trouve alternativement l'expansion et la sécurité.

À titre d'exemple d'une forte fixation d'un *centre* pour des rêves infinis, nous allons étudier une image où Bernardin de Saint-Pierre rêve à un arbre immense du fond d'un arbre creux [55] — thème important des rêveries de refuge et de repos. « Les ouvrages de la nature présentent souvent plusieurs sortes d'infinis à la fois : ainsi, par exemple, un grand arbre, *dont le tronc est caverneux et couvert de mousse,* nous donne le sentiment de l'infini dans le temps, comme celui de l'infini en hauteur. II nous offre un monument des siècles où nous n'avons pas vécu. S'il s'y joint l'infini en étendue, comme lorsque nous apercevons, à travers ses sombres rameaux, de vastes lointains, notre respect augmente. Ajoutons-y encore les diverses croupes de sa masse, qui contrastent avec la profondeur des vallées et avec le niveau des prairies ; ses demi-jours vénérables, qui s'opposent et se

55 Bernardin de Saint-Pierre, *Etudes de la Nature,* éd. 1791. t. III, p. 60.

jouent avec l'azur des deux ; et le sentiment de notre misère, qu'il rassure par les idées de protection qu'il nous présente dans l'épaisseur de son tronc inébranlable comme un rocher, et dans sa cime auguste agitée des vents, dont les majestueux murmures semblent entrer dans nos peines. Un [117] arbre, avec toutes ses harmonies, nous inspire je ne sais quelle vénération religieuse. Aussi Pline dit que les arbres ont été les premiers temples des Dieux. »

Nous avons souligné une phrase du texte, car elle nous semble être à l'origine de la rêverie protégée et de la rêverie amplifiante. Ce tronc caverneux couvert de mousse, c'est un refuge, c'est une *maison onirique.* Déjà par la pensée, le rêveur voyant l'arbre creux, se glisse dans la crevasse ; il éprouve précisément, par le bénéfice d'une image primitive, une impression d'intimité, de sécurité, de maternelle protection. Il est alors au *centre* de l'arbre, au *centre* d'une demeure, et c'est à partir de ce centre d'intimité, qu'il a vue et conscience de l'immensité d'un monde [56]. Vu *extérieurement*, même dans son port magnifique, nul arbre ne donnerait une image « de l'infini en hauteur ». Pour sentir cet infini, il faut d'abord qu'on ait imaginé le *resserrement* de l'être dans le tronc caverneux. Il y a là un *contraste* plus essentiel que ceux que développe d'habitude Bernardin de Saint-Pierre. Nous avons noté plusieurs fois les valeurs imaginaires multiples des *cavités étroites* comme demeures oniriques. Mais au cœur de l'arbre la rêverie est immense. Puisque je suis si bien protégé, mon protecteur est tout-puissant. [118] Il défie les orages et la mort. C'est d'une *protection totale* que rêve l'écrivain : l'arbre n'est pas ici une simple réserve d'ombre contre le soleil, non plus qu'un simple dôme contre la pluie. On n'aurait pas les véritables rêves du poète si l'on cherchait des valeurs utilitaires. L'arbre de Bernardin de Saint-Pierre

---

56 Dans une page du *Conte de l'Or et du Silence,* Gustave Kahn fait do l'arbre creux un centre d'images (p. 252) : « L'Homme parle, comme une longue voix plaintive, s'exhale et répond II arrive devant un arbre immense, de ses feuillures des lianes agiles descendent ; leurs fleurs droites dressées semblent le regarder. On dirait que des serpents dardent leur tête vers lui, mais bien au-dessus de sa tête. Il lui semble que d'une large crevasse au centre de l'arbre une forme se détache et le regarde. Il y court ; plus rien, que la cavité profonde et noire... » Voilà le gîte qui fait peur. Tant d'images s'accumulent dans ce gîte synthétique que nous devrions les étudier dans tous les chapitres de notre livre. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces synthèses d'images.

est un arbre cosmique, comme le chêne de Virginia Woolf. Il appelle une participation à un univers. C'est une image qui nous grandit. L'être rêvant a trouvé sa véritable demeure. Du fond de l'arbre creux, au centre du tronc caverneux, nous avons suivi le rêve d'une immensité ancrée. Cette demeure onirique est une demeure d'univers.

Nous venons de décrire des rêveries *centrales* où le rêveur prend son appui dans la solitude du centre. Des rêveries plus extraverties nous donneraient les images de la maison accueillante, de la maison ouverte. On en verra l'exemple dans certains hymnes de l'Atharva-Véda [57]. La maison védique a quatre portes, aux quatre points cardinaux, et l'hymne chante :

> De l'orient, hommage à la grandeur de la Hutte !
> Du midi, hommage... !
> De l'occident, hommage... !
> Du nord, hommage... !
> Du nadir, hommage... !
> Du zénith, hommage... !
> De toutes parts, hommage à la grandeur de la Hutte !

La Hutte est le centre d'un univers. On prend possession de l'univers en se faisant maître de la maison :

> « De par l'étendue qui est entre ciel et terre, je [119] prends livraison, en ton nom, de la maison que voici ; l'espace qui sert de mesure à l'immensité indistincte, j'en fais pour moi une panse inépuisable en trésors, et, de par lui, je prends livraison de la Hutte... »

À ce centre se concentrent les biens. Protéger une valeur, c'est les protéger toutes. L'hymne à la Hutte dit encore :

---

57 Traduction Victor Henry, 1814.

Réservoir de Sôma, place d'Agni, séjour et siège des épouses, siège des Dieux, tu es tout cela, ô Déesse, ô Hutte.

V

Ainsi une maison *onirique* est une *image* qui, dans le souvenir et les rêves, devient une force de protection. Elle n'est pas un simple cadre où la mémoire retrouve ses images. Dans la maison qui n'est plus, nous aimons vivre encore parce que nous y revivons, souvent sans nous en bien rendre compte, une dynamique de réconfort. Elle nous a protégé, donc elle nous réconforte encore. *L'acte d'habiter* se couvre de valeurs inconscientes, des valeurs inconscientes que l'inconscient n'oublie pas. On peut marcotter l'inconscient, on ne le déracine pas. Par-delà les impressions claires et les satisfactions grossières de l'*instinct de propriétaire,* il est des rêves plus profonds, des rêves qui veulent s'enraciner. Jung, ayant à *fixer* une de ces âmes apatrides qui sont toujours en exil sur terre, lui conseillait, pour des fins psychanalytiques, d'acquérir un morceau de champ, un coin de bois, ou mieux encore une petite maison au fond d'un jardin, tout cela pour fournir des images à la volonté de s'enraciner, de demeurer [58]. [120] Ce conseil tend à exploiter une couche profonde de l'inconscient, précisément l'archétype de la maison onirique.

C'est surtout de ce côté que nous attirons l'attention du lecteur. Mais, bien entendu, d'autres instances devraient être examinées pour une étude complète d'une image aussi importante que l'image de la *maison.* Par exemple, si nous examinions le caractère social des images, nous devrions étudier attentivement un roman comme *La Maison* de Henry Bordeaux. Cet examen déterminerait une autre couche des images, la couche du *sur-moi.* La maison est ici le *bien de famille.* Elle est chargée de *maintenir* la famille. Et le roman de Henry Bordeaux est de ce point de vue d'autant plus intéressant que la famille est étudiée dans son conflit de générations entre un père qui laisse péricliter la maison et son fils qui rend à la maison solidité et lumière. Dans cette voie, on quitte peu à peu la volonté qui rêve pour

---

58 Quelle douleur d'errant se révèle dans ce vers de Rilke :
Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Qui n'a pas sa maison, il n'en bâtira plus.

la volonté qui pense, pour la volonté qui prévoit. On aborde un règne d'images de plus en plus conscientes. Nous nous sommes donné pour tâche plus précise l'étude des valeurs plus sourdes. C'est pourquoi nous n'insistons pas sur la littérature de la maison familiale.

VI

On peut retrouver la même direction vers les valeurs inconscientes dans des images du retour au pays natal. La notion même de voyage a un autre sens si on lui adjoint la notion complémentaire de [121] retour au pays natal. Courbet s'étonnait de l'instabilité d'un voyageur : « Il va dans les Orients : Dans les Orients ! il n'a donc pas de terre natale ? »

Le retour au pays natal, la rentrée dans la maison natale, avec tout l'onirisme qui le dynamise, a été caractérisé par la psychanalyse classique comme un *retour à la mère*. Cette explication, pour légitime qu'elle soit, est cependant trop massive, elle s'accroche trop vite à une interprétation globale, elle efface trop de nuances qui doivent éclairer en détail une psychologie de l'inconscient. Il serait intéressant de bien saisir toutes les images du *giron maternel* et d'examiner le détail de substitution des images. On verrait alors que la maison a ses propres symboles et si l'on développait toute la symbolique différenciée de la cave, du grenier, de la cuisine, des couloirs, du bûcher... on s'apercevrait de l'autonomie des symboles différents, on verrait que la maison construit activement ses valeurs, assemble des valeurs inconscientes. L'inconscient lui aussi a une architecture de son choix.

Une psychanalyse imagée doit donc étudier non seulement la valeur d'expression, mais le *charme d'expression*. L'onirisme est à la fois une force agglutinante et une force de variation. Il est en action, en double action, chez les poètes qui trouvent des images toutes simples et pourtant neuves. Les grands poètes ne se trompent pas sur les nuances inconscientes. Dans sa belle préface à la récente édition des Poèmes de Milosz, Edmond Jaloux signale un poème qui, avec une singulière netteté, distingue *le retour à la mère* et *le retour à la maison*.

Je dis : ma Mère. Et c’est à vous que je pense, ô Maison !
Maison des beaux étés obscurs de mon enfance.
(Mélancolie.)

[122]

Mère et Maison, voilà les deux archétypes dans le même vers. Il suffît de prendre la direction des rêves suggérés par le poète pour vivre, dans les deux mouvements, la substitution des deux images [59]. Il serait trop simple que le plus grand des deux archétypes, que le plus grand de tous les archétypes, la *Mère,* effaçât la vie de tous les autres. Sur le trajet qui nous ramène aux origines, il y a d’abord le chemin qui nous rend à notre enfance, à notre enfance rêveuse qui voulait des images, qui voulait des symboles pour doubler la réalité. La réalité maternelle a été tout de suite multipliée par toutes les images d’intimité. La poésie de la maison reprend ce travail, elle réanime des intimités et retrouve les grandes sécurités d’une philosophie du repos.

VII

L’intimité de la maison bien fermée, bien protégée appelle tout naturellement les intimités plus grandes, en particulier l’intimité d’abord du giron maternel, ensuite du sein maternel. Dans l’ordre de l’imagination, les petites valeurs appellent les grandes. Toute image est un *augmentatif psychique ;* une image aimée, choyée est un gage de vie augmentée. Voici un exemple de cette augmentation psychique par l’image. Le D[r] Jean Filliozat dans son livre *Magie et Médecine* (p. 126) écrit : « Les taoïstes pensaient qu’il était avantageux pour [123] s’assurer un renouveau de longévité de se replacer dans les conditions

59 Y a-t-il une maison maternelle sans eau ? Sans une eau *maternelle ?* Sur le thème *La Maison natale,* Gustave Kahn écrit (*Le Conte de l’Or et du Silence,* p. 59) : « Maison maternelle, vasque originelle des sources do ma vie... »

physiques de l'embryon, germe de toute la vie à venir. Les Hindous l'admettaient également et l'admettent encore volontiers. C'est dans un local « obscur et clos comme le sein de la mère » qu'a eu lieu en 1938 une cure de rajeunissement à laquelle s'est soumis le nationaliste connu, le pandit Malaviya, et qui a fait grand bruit dans l'Inde. » En somme, nos *retraites* loin du monde sont trop *abstraites.* Elles ne trouvent pas toujours cette chambre de solitude personnelle, ce local obscur « clos comme le sein d'une mère », ce coin retiré dans une paisible demeure, ce caveau secret, en dessous même de la cave profonde, où la vie retrouve ses valeurs germantes.

Tristan Tzara (*L'Antitête,* p. 112), malgré la liberté de ses libres images, est sur le chemin de cette plongée. Il connaît « ce paradis de trappeurs de vide et d'impassible, — maîtresse toute-puissante de la défense de vivre ailleurs que dans les grottes de fer et de la douceur de vivre sans mobilité, chacun dans sa personne lucifuge et chaque personne à l'abri de la terre, dans du sang frais... » Dans cette réclusion, nous trouvons la synthèse paradis-prison. Tzara dit encore (*loc. cit.,* p. 113) : « C'était une prison, formée de longues enfances, le supplice de trop beaux jours d'été. »

Si nous prenions plus d'attention aux images inchoatives, aux images sans doute bien naïves, qui illustrent les premières valeurs, nous nous souviendrions mieux de tous ces coins d'ombre de la grande demeure où notre personne « lucifuge » trouvait son *centre* de repos, souvenir du repos prénatal. Une fois de plus, nous voyons que l'onirisme de la maison a besoin d'une petite maison dans la grande pour que nous retrouvions les sécurités premières de la vie sans problèmes. Dans les [124] petits coins nous retrouvons l'ombre, le repos, la paix, le rajeunissement. Comme nous en aurons bien d'autres preuves, tous les lieux de repos sont maternels.

VIII

Si d'un pas solitaire, en songeant, l'on descend dans une maison qui porte les grands signes de la profondeur, par l'étroit escalier obscur qui enroule ses hautes marches autour du pivot de pierre, on sent bientôt qu'on *descend dans un passé.* Or il n'est pour nous aucun pas-

sé qui ne nous donne le goût de notre passé, mais qui bientôt ne devienne, en nous, un passé plus lointain, plus incertain, ce passé énorme qui n'a plus de date, qui ne sait plus les dates de notre histoire.

Alors tout symbolise. Descendre, en songeant, dans un monde en profondeur, dans une demeure qui signe à chaque pas sa profondeur, c'est aussi descendre en nous-mêmes. Si nous prenons un peu d'attention aux images, aux lentes images qui s'imposent à nous dans cette « descente », dans cette « double descente », nous ne pouvons manquer d'en surprendre les traits organiques. Rares sont les écrivains qui les dessinent. Viendraient-ils, ces traits organiques, sous la plume, que la *conscience littéraire* les refuserait, que la conscience surveillée les refoulerait [60]. Et pourtant, l'*homologie des profondeurs* impose ces images. Qui fait de l'introspection est son propre Jonas, comme nous le comprendrons mieux quand nous aurons amassé, dans le [125] prochain chapitre, des images assez nombreuses et assez variées du *complexe de Jonas.* En multipliant les images nous verrons mieux leur racine commune et, partant, leur unité. Nous comprendrons alors qu'il est impossible de séparer des diverses images qui s'expriment dans une valorisation du repos.

Mais comme aucun philosophe n'acceptera la responsabilité de personnifier la synthèse de la dialectique Baleine-Jonas, adressons-nous à un écrivain qui se donne pour loi de saisir les images à l'état naissant, quand elles ont encore toute leur vertu synthétique. Qu'on relise les admirables pages qui servent d'introduction à *Aurora* [61]. « Il était minuit quand j'eus l'idée de descendre dans cette antichambre triste, décorée de vieilles gravures et de panoplies... » Qu'on réalise surtout lentement toutes les images où l'écrivain vit l'usure et la mort des choses, rongées par « un acide éparpillé dans l'air comme un suint animal, aigre et mélancolique, à l'odeur d'anciennes lingeries fanées ». Alors plus rien n'est abstrait. Le temps lui-même est un refroidissement, une coulée de matière froide : « Le temps passait au-dessus de ma tête et me refroidissait aussi traîtreusement qu'eût fait un vent coulis ». Et après ce refroidissement et cette usure, le rêveur est prêt à

---

60 La *conscience littéraire* est, chez l'écrivain, une réalisation intime de *la critique littéraire.* On écrit pour quelqu'un, contre quelqu'un. Heureux sont ceux qui écrivent, libérés, pour eux-mêmes !

61 Michel Leiris, *Aurora,* pp. 9 et suiv.

lier sa maison et son corps, sa
cave et ses organes. « Je n'attendais rien, j'espérais moins que rien. Tout au plus avais-je l'idée qu'en changeant d'étage et de pièce, j'introduirais une fictive modification dans la disposition de mes organes, partant, dans celle de mes pensées. » Puis vient le récit de l'extraordinaire descente où les images font marcher du même pas les deux fantômes, le fantôme des objets et le fantôme des organes, où « le poids des viscères » est senti [126] comme le poids d'une « valise remplie non de vêtements, mais de viande de boucherie ». Comment alors ne pas voir que Leiris est entré dans cette même demeure où certains rêves ont conduit Rimbaud, dans « le pavillon en viande saignante » ? (*Barbare.*)

Michel Leiris continue : « Pas à pas, je descendais les marches de l'escalier... J'étais très vieux et tous les événements que je me rappelais parcouraient de bas en haut le tréfonds de mes muscles comme des tarauds errant dans les parois d'un meuble... » (p. 13). Tout s'animalise quand la descente s'accentue : « Les marches gémissaient sous mes pieds et il me semblait fouler des animaux blessés, au sang très rouge et dont les tripes formaient la trame du moelleux tapis. » Le rêveur lui-même descend maintenant comme un animal dans les conduits de la maison — puis comme un sang animalisé : « Si je suis incapable de descendre maintenant d'une autre manière qu'à quatre pattes, c'est qu'à l'intérieur de mes veines circule ancestralement le fleuve rouge qui animait la masse de toutes ces bêtes traquées. » Il rêve d'être « un mille-pattes, un ver, une araignée ». Tout grand rêveur à l'inconscient animaliste retrouve la vie invertébrée.

Les pages de Leiris restent d'ailleurs fortement axées, elles gardent la ligne de la profondeur de la maison onirique, une maison-corps, une maison où l'on mange, où l'on souffre, une maison qui exhale des plaintes humaines (p. 16). « D'étranges rumeurs montaient toujours en moi et j'écoutais les peines immenses qui gonflaient les maisons à grands coups de leurs soufflets de forge, ouvrant les portes et les fenêtres en cratères de tristesse qui vomissaient, coloré en jaune sale par la lueur maladive des lampes familiales, un inépuisable [127] flot de soupe, mêlé à des bruits de querelles, de bouteilles débouchées par des mains suantes et de mastications. Une longue rivière de filets de bœuf et de légumes mal cuits coulait. » Où coulent-elles, toutes ces victuailles, dans les corridors ou dans un œsophage ? *Comment toutes ces*

images auraient-elles un sens si elles n'avaient un double sens ? Elles vivent au point de synthèse de la maison et du corps humain. Elles correspondent à l'onirisme de la maison-corps.

Qu'on n'oublie donc pas pour les bien dédoubler et pour les vivre ensuite au double qu'elles sont les images de l'anachorète du grenier [62], du rêveur qui, un jour, dominant des peurs humaines, des peurs sous-humaines, a voulu explorer ses caves, les caves humaines, les caves sous-humaines.

L'image claire n'est plus alors qu'un axe de la référence verticale ; l'escalier n'est plus qu'un axe de descente dans les profondeurs humaines. Nous avons déjà étudié l'action de ces axes verticaux dans nos deux livres *L'Air et les Songes* et *La Terre et les Rêveries de la Volonté* (chap. XII). Ces axes de l'imagination verticale sont, tout compte fait, si peu nombreux qu'on s'explique que les images s'assemblent autour d'un tel axe. « Tu n'es qu'un homme qui descend l'escalier... », dit Michel Leiris, et il ajoute aussitôt (p. 23) : « Cet escalier, ce n'est pas le passage vertical à échelons dispersés en spirale qui permet d'accéder aux diverses parties du local qui contient ton grenier ; ce sont tes viscères eux-mêmes, c'est ton tube digestif qui fait communiquer ta bouche, dont tu es fier, et ton anus, [128] dont tu as honte, creusant à travers tout ton corps une sinueuse et gluante tranchée [63]... »

Quel meilleur exemple peut-on donner d'images complexes, d'images aux incroyables forces synthétiques ? Il est bien entendu que pour sentir en action toutes ces synthèses et en préparer l'analyse — en admettant qu'on n'ait pas l'imagination assez heureuse pour vivre synthétiquement les images complexes — il faut partir de la *maison onirique,* c'est-à-dire réveiller dans l'inconscient une très vieille et très simple demeure où nous avons rêvé vivre. La maison réelle, même la maison de notre enfance peut être une maison oniriquement

---

62 « Il y avait vingt ans que je n'avais osé m'aventurer dans ce dédale de l'escalier, vingt ans que je vivais strictement enfermé entre les cloisons décrépies du vieux grenier » (*Aurora,* p. 11).

63 Un philosophe dira la même chose avec des images moins « imagées ». Dans les *Carnets, de Voyage* (p. 241) de Taine, on lit : « La maison est un être complet avec une tête et un corps. » Taine ne pousse pas plus loin l'anatomie.

mutilée ; elle peut être aussi une maison dominée par l'idée du surmoi. En particulier, beaucoup de nos maisons citadines, beaucoup de nos villas bourgeoises sont, dans le sens psychanalytique du terme, « analysées ». Elles ont des *escaliers de service* où circulent, comme dirait Michel Leiris, des rivières de « provisions de bouche ». Bien distinct de cet « œsophage », l'ascenseur amène les visiteurs aussi rapidement que possible, en évitant les longs couloirs, au salon. C'est là que l'on « converse », loin des odeurs de cuisine. C'est là que le repos se repaît de confort.

Mais ces maisons en ordre, ces pièces claires, sont-elles vraiment les maisons où l'on rêve ?

[129]

La terre et les rêveries du repos.

Deuxième partie

Chapitre V

LE COMPLEXE DE JONAS

« Les gras n’ont pas le droit de se servir des mêmes mots et des mômes phrases que les maigres. »

(Guy de Maupassant, *Le Colporteur. Lettre trouvée sur un Noyé*, p. 169.)

« ... usage externe, usage interne. Il n’y a pourtant,
dans le corps humain, cette illusion du « dedans » et du « dehors » que parce que l’homme, depuis tant de mille ans qu’il n’est plus l’hydre à l’estomac retournable, a perdu la souplesse de pouvoir mettre des tissus, comme certains vêtements bretons, à l’envers et à l’endroit... »

(Alfred Jarry, *Spéculations*, 1911, p. 232.)

I

Retour à la table des matières

L’imagination qui raconte doit penser à tout. Elle doit être plaisante et sérieuse, elle doit être rationnelle et rêveuse ; il lui faut éveiller l’intérêt sentimental et l’esprit critique. Le conte le meilleur est celui qui sait toucher les limites de la crédulité. [130] Mais pour dessiner les frontières de la crédulité, il est bien rare qu’on étudie, dans tous ses moyens, *la volonté d’en faire accroire.* En particulier, on néglige ce que nous appellerons *les preuves oniriques,* on sous-estime ce qui est *oniriquement* possible sans être *réellement* possible. En somme, les réalistes réfèrent tout à l’expérience des jours en oubliant

l'expérience des nuits. Pour eux la vie nocturne est toujours un résidu, une séquelle de la vie éveillée. Nous proposons de remettre les images dans la double perspective des songes et des pensées.

Parfois aussi un sourire maladroit du conteur détruit une croyance lentement amassée par les songes. Une histoire d'autrefois est subitement brisée par une plaisanterie d'aujourd'hui. Giraudoux a mis à la mode cette mythologie mystifiée, ces anachronismes de collégien. Pour montrer cette ruine des images par le sourire du conteur, ce déficit de toute crédulité, nous allons étudier une image qui ne peut plus faire rêver tant on en a plaisanté. Cette image est celle de Jonas dans le ventre de la baleine. Nous essaierons d'y retrouver quelques éléments oniriques dans leur mélange avec des images claires.

Cette puérile image suscite un intérêt naïf. Nous l'appellerions volontiers une *image conteuse*, une image qui produit automatiquement un conte. Elle demande qu'on imagine un avant et un après. Comment Jonas entra-t-il dans le ventre de la baleine, comment va-t-il en sortir ? Donnez à des enfants de douze ans cette image comme sujet de *composition française.* Vous pouvez être sûr que cette composition française sera travaillée avec *intérêt.* Ce sujet pourra servir de *test de composition française.* Il donnera une mesure de la puissance de plaisanterie. En cherchant un peu, on [131] pourra parfois découvrir une mine d'images plus profondes.

Donnons d'abord un exemple de pauvres plaisanteries. Il suffira pour cela de relire les pages où Herman Melville reprend à son compte l'aventure de Jonas [64]. Il installe Jonas dans la *bouche* de la baleine. Puis, comme le mot *creux* suffit pour qu'on rêve d'une *habitation,* selon la loi constante des rêveries d'intimité, Melville trouve plaisant de dire que Jonas se logea dans une *dent creuse* de la baleine [65]. À peine a-t-il suivi ce songe que Melville « pense » à temps que la baleine n'a pas de dents. C'est du conflit de ce *songe* de la dent creuse et de la *pensée* apprise dans les livres d'écolier que naît le petit humour du chapitre consacré à l'histoire de Jonas dans un livre qui, heureusement, a d'autres beautés. D'ailleurs, le chapitre entier fait

64 Melville, *Moby Dick,* trad., p. 357.

65 Un des pèlerins avalés avec la salade par Gargantua frappe de 5on bourdon la dent creuse du géant (Rabelais, chap. XXXVIII).

tache dans un ouvrage qui sait allier si souvent les valeurs oniriques et les valeurs réalistes. On devrait se convaincre qu'on ne peut pas *plaisanter* avec les rêves, ou, autrement dit, que le comique est l'apanage de la vie consciente. Dans une légende de la Nouvelle-Zélande, le héros maori s'introduit dans le corps de l'aïeule Hine-te-po et dit aux oiseaux qui l'assistent : « Mes petits amis, quand je pénétrerai dans la gorge de la vieille femme, il ne faudra pas rire ; mais quand je ressortirai, j'espère que vous m'accueillerez avec des chants d'allégresse [66]. »

Il conviendra donc de détacher le *faire accroire* et le *faire rire* pour être bien sûr de suivre un thème de la vie naturelle des images.

[132]

D'ailleurs, cette séparation de la plaisanterie et de la crédulité n'est pas toujours facile. Les enfants sont parfois des maîtres dans l'art de plaisanter. Dans une classe où les écoliers avaient de cinq à huit ans, André Bay fit l'expérience suivante. Il demanda à chacun de ses jeunes élèves de venir raconter une histoire librement inventée, pour *amuser* les camarades. Il vient d'en publier le recueil (André Bay, *Histoires racontées par des Enfants*). Le complexe de Jonas apparaît presque à chaque page de ce recueil. Voici quelques exemples. Quatre grenouilles avalent quatre enfants perdus et les ramènent à leur mère. Une grenouille avale un cochon et voilà la fable de La Fontaine, d'une grenouille qui voulait être aussi grosse qu'un bœuf, traduite dans les images intimistes du ventre assimilateur. Un loup avale un cochon. Un agneau avale une souris, « une fois à l'intérieur, la souris se faufile par les boyaux de l'agneau, jusqu'au bout de sa queue. » Comme l'agneau souffre sous les dents de la souris, il demande à un serpent de le guérir. Le serpent avale la queue de l'agneau. L'agneau veut alors « manger le serpent pour venger sa queue », et l'histoire continue, vraiment sans fin, du mangeur mangé, tant est si bien que l'histoire se termine par une évidente « néantisation » digestive. Le jeune conteur conclut en effet : « L'agneau devint minuscule comme une bille... Il a fondu. » — « Un cochon, un jour qu'il avait très faim, avale une tortue tout entière. La tortue disloqua toute la viande à l'intérieur du cochon ; elle s'en fit une maison. » Les deux images d'intimité échangent ici leurs

66 Leïa, Le Symbolisme des Contes de Fées, p. 96.

valeurs. Le conte est particulièrement curieux dans son développement. Comme le cochon a très mal, il fait « un gros trou dans son ventre pour sortir la tortue. Après quoi, il se sentit beaucoup mieux. Il retira aussi la maison ». Mais on ne perd pas volontiers [133] les images du doux repos. Et puisqu'on est si bien dans la « maison du ventre », l'enfant ajoute tranquillement : le cochon « rentra dans son propre ventre et là il se trouva bien : Ah ! je suis bien, disait-il, j'ai chaud ! » Des images conteuses comme celle-là nous justifient, croyons-nous, quand nous les désignons comme des auto-Jonas, comme le rêve de vivre vraiment « chez soi », « au centre de son propre être », « dans son propre ventre ». Mais toutes les pages du livre d'André Bay pourraient servir à une étude des images d'intégration. Terminons par une dernière histoire où un jeune conteur se réfère à la puissance d'intégration de la baleine, la baleine étant le plus gros des ventres du monde. Rappelons que les contes recueillis par André Bay sont des contes librement composés par les écoliers, sans aucun sujet proposé. Nous retrouvons donc bien la notion de *composition française naturelle,* trace d'un besoin de *composer des histoires.* Voici cette dernière histoire. Un lion, un loup, un tigre qui avaient mangé « moutons et bergers » s'enfuient en avion. Le lion et le loup tombent dans la mer. Un pêcheur les prend au filet. Mais survient la baleine qui « avale le loup, le lion, le pêcheur et le bateau ». Grande bouchée, petit destin. La vie tranquille continue. En effet : « Le pêcheur continua à fumer sa pipe dans le ventre de la baleine. Il fit seulement un petit trou pour la fumée. » Nous retrouverons ces *rêveries d'aménagement* quand nous étudierons les images d'intimité de la grotte.

II

Cette image de Jonas dans le ventre de la baleine trouve-t-elle des traits dans la réalité ?

[134]

Tout enfant né heureusement près d'une rivière, tout fils de pêcheur à la ligne, a été émerveillé en retrouvant le vairon ou l'ablette dans le ventre du brochet. Au bord de la rivière, en voyant le brochet

avaler sa proie, l'enfant rêve sans doute à la triste finalité qui marque clairement l'être avalé. La forme du goujon, si fin dans le sein des eaux, le destine finalement à aller vivre dans l'estomac d'autrui. Que d'objets qui ont ainsi un profil gastronomique ! À les contempler, on s'explique de nombreuses tentations morbides.

Un rêveur de ravalement comme Jérôme Bosch joue sans fin avec cette image. Pour illustrer la maxime cosmique : avalez-vous les uns les autres, Maurice Gossart, dans son livre sur Bosch, écrit : « Une gueule énorme engloutit un poisson qui lui-même happe un petit hareng. Deux pêcheurs sont assis à l'avant d'une barque. Le plus vieux dit à l'enfant, lui montrant ce prodige : « Vois, mon fils, je le sais depuis longtemps, les gros poissons mangent les petits. » Spinoza lui-même ne dédaigne pas la clarté de cet apologue. La fable : *Celui-là est pris croyant prendre* se résume dans cette image bien simple : « Éternels avaleurs, perpétuels avalés. » Voilà, d'après Georges Barbarin, « la devise du gardon [67] ».

Les savants brodent aussi quelques prodiges, parfois discrets, parfois excessifs. Dans son *Traité des Aliments* (p. 367), Louis Lémery dit qu'on trouve dans le ventre « du cruel brochet » des poissons entiers. « Il y a même quelques auteurs qui remarquent qu'on y a trouvé des chats. » Daudin (*Histoire naturelle générale et particulière des Reptiles,* An X, t. I, p. 63) écrit : « Le prince Jean-Maurice de Nassau... avait vu une femme hollandaise [135] qui était enceinte engloutie tout entière par un de ces monstrueux serpents. » La grossesse de la femme éveille un intérêt « redoublé ». Ainsi se font les belles histoires. Nous donnerons d'ailleurs dans un instant d'autres *Jonas de Jonas,* d'autres exemples d'avaleurs avalés. La faune littéraire des reptiles est, à cet égard, assez riche.

Ainsi, Alexandre Dumas trouve intéressant de noter ce souvenir (*Mes Mémoires,* t. I, p. 200). A trois ans, il a vu le jardinier couper une couleuvre en deux. Il en sort une grenouille avalée qui s'en va bientôt en sautillant. « Ce phénomène, que je n'ai jamais eu l'occasion de voir se reproduire depuis, me frappa singulièrement el est resté si présent à mon esprit qu'en fermant les yeux je revois, au moment où j'écris ces lignes, les deux tronçons mouvants de la couleuvre, la gre-

67 Barbarin, *Le Livre de l'Eau,* p. 26.

nouille encore immobile et Pierre appuyé sur sa bêche et souriant d'avance à mon étonnement [68]. » Les petites images fixent les grandes. Sans cette grenouille libérée, l'écrivain se souviendrait-il encore du visage souriant du bon jardinier ?

Louis Pergaud a écrit des pages amusées sur la mort avalée de la grenouille dans le ventre de la couleuvre [69]. « Une bave gluante et tiède l'enveloppait ; un mouvement lent et irrésistible l'entraînait impitoyablement vers des profondeurs. » Pergaud trouve ainsi, avant l'heure, l'exemple d'un vertige sartrien, d'un *vertige lent* qui mène insensiblement à la mort, à une mort quasi matérialisée, par l'incorporation dans le gluant, dans le visqueux (p. 162). « De la mort ainsi glissa sur elle, ou plutôt ce n'était pas encore de la mort, mais une vie passive, [136] presque négative, une vie suspendue, non pas dans la quiétude comme au soleil de midi, mais cristallisée, pour ainsi dire, dans l'angoisse, car quelque chose d'imperceptible, comme un point de conscience peut-être, vibrait encore en elle pour la souffrance. »

Il faut souligner au passage un adjectif qui s'est glissé dans ce texte si riche d'imagination matérielle, c'est l'adjectif *tiède*. Il n'est pas au même niveau matérialiste que les images qui l'entourent. Il correspond à une instance humaine. Si l'on s'exerce à lire les textes plus lentement encore qu'ils n'ont été écrits, aussi lentement qu'ils ont été songes, on sentira, en songeant à cette tiédeur, que l'écrivain participe à une singulière ambivalence. Souffre-t-il avec la victime ou jouit-il avec l'avaleur ? Dans quelle bouche est cette salive tiède ? D'où vient cette subite chaleur dans un monde que les livres désignent comme le monde de la vie froide ? Les livres ne se font pas seulement avec ce que l'on *sait* et ce que l'on *voit*. Ils ont besoin de racines plus profondes.

La suite du conte de Pergaud veut d'ailleurs que la grenouille soit délivrée. Une buse vient manger la mangeuse, couper en deux la couleuvre d'un coup de bec, de sorte que la première victime glisse « sur

---

68 Dumas revient en deux longues pages sur cette anecdote dans son écrit sur les serpents, publié à la suite du volume *Filles, Loretta el Courtisanes*, éd. 1875, p. 164.

69 Louis Pergaud, *De Goupil à Margot*, p. 161.

les coussins gluants de la gueule de son ravisseur ». Si l'on se souvient que le narrateur a tenu à nous montrer auparavant la grenouille avalant des sauterelles, on voit fonctionner ici de la sauterelle à la grenouille, de la grenouille à la couleuvre, de la couleuvre à la buse un Jonas au cube, un (Jonas)[3]. L'algèbre ne s'arrêtera pas en si beau chemin. « Une soie chinoise, dit Victor Hugo [70], [137] représente le requin qui mange le crocodile qui mange l'aigle qui mange l'hirondelle qui mange la chenille. » Et voilà le (Jonas)[4].

Dans le *Kalevala* de Lönnrot est décrite une longue histoire d'avaleurs avalés. Elle est d'autant plus intéressante que l'autopsie du dernier avaleur permet de découvrir dans l'estomac le plus central, le plus enveloppé, un bien plus précieux que tous : le fils du Soleil retrouve l'étincelle dérobée au firmament. Voici la scène : le fils du Soleil ouvre le ventre du brochet, le plus grand avaleur (*loc. cit.*, p. 633).

Dans le ventre du brochet gris
Il découvrit le saumon pâle.
Dans le ventre du saumon paie
Se trouvait le lavaret lisse.

Dans le ventre du lavaret, il découvre une boule bleue, dans la boule bleue une boule rouge. Il brise la boule rouge.

Au milieu de la boule rouge
Se trouvait la belle étincelle
Qui s'était échappée du ciel,
Avait traversé les nuages,
Les huit voûtes du firmament,
Les neuf arches de l'atmosphère.

On pourra lire ensuite un long récit où le forgeron, barbe brûlée, mains brûlées, poursuit l'étincelle vagabonde jusqu'au moment où il l'emprisonne « dans le tronc d'un vieil aune sec, au fond d'une souche pourrie », mettant ensuite la souche dans une marmite de cuivre qu'il

70 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la Mer*, éd. Nelson, t. II, p. 198.

enveloppe dans l'écorce de bouleau. Mais tous ces artifices d'un nouvel emboîtement ne font que mieux saisir les principes de l'emboîtement naturel qui sont en [138] action dans le complexe de Jonas. Si d'ailleurs on lit le Chant XLVIII du *Kalevala* en suivant les méthodes d'une doctrine de l'imagination matérielle, on reconnaîtra facilement que toutes les images ici en action se rattachent aux rêves mêmes des *éléments matériels.*

Ce n'est pas pour rien que le feu est ici caché dans le ventre des poissons. Il nous faut achever l'image formulée par les *formes* et comprendre que le brochet lui-même est dans le ventre de la rivière, dans le *sein* des eaux. La dialectique *eau* et *feu,* dialectique qui retrouve les profondes ambivalences du féminin et du masculin, peut être donnée comme un véritable antécédent onirique à toutes les images naïvement circonstanciées. Quand il faut convaincre l'étincelle de revenir « dans les chenets de l'âtre d'or », le vieux forgeron lui dit :

> Etincelle créée par Dieu,
> Feu donné par le Créateur,
> Tu t'es jetée sous l'eau sans cause.

« Sans cause », mais non pas sans rêves. Entre l'eau et le feu, les combats et les désirs contradictoirement multiplient leurs images, dynamisent sans fin l'imagination.

Mais continuons notre examen des images plus simples, plus explicitement poussées par le désir « de *savoir* ce que quelqu'un a dans le ventre ».

III

Il y a des contes où un complexe de Jonas forme en quelque manière la trame du récit. Tel le *Märchen* de Grimm : *Daumesdick* (*Gros comme* [139] *le pouce*). Cet ultra-nain, dormant dans le foin, est donné à la vache avec une brassée de fourrage. Il se réveille dans la bouche de la vache. Assez adroit pour éviter les dents, — adresse que nous retrouvons chez des héros valeureux, — il parvient dans l'estomac,

étrange demeure sans fenêtre où n'arrive plus la lumière du soleil, ce que noteront les mythologues qui croient à l'explication solaire des contes. L'ingénieux Daumesdick crie aussi fort qu'il peut : Qu'on ne me donne plus de foin ! » Cette ventriloquie suffît à effrayer la servante : « O Dieu, dit-elle à son maître, la vache a parlé. » La vache est donc possédée du diable. On la tue et on jette son estomac sur le fumier. Un loup affamé survient qui *avale* l'estomac, et son contenu avant que Daumesdick ait pu s'échapper. Le loup n'est pas rassasié. Le petit Jonas lui conseille d'aller dans la cuisine de ses parents. Le loup encore efflanqué se glisse par *le trou de l'évier* (*die Gosse*), mais comme il dévore toutes les provisions, il ne peut reprendre le même chemin. Il est pris au piège ; lui aussi il est dans la petite maison enfermé comme dans un ventre. Daumesdick crie de tous ses poumons. Le père et la mère, réveillés, viennent tuer le loup, et la mère d'un coup de couteau ouvre le ventre de la bête pour rendre au jour leur enfant merveilleux. Il ne faudra plus que lui faire faire de nouveaux habits, car les anciens ont été bien endommagés dans toutes ces aventures : on le voit, le conte essaie de penser à tout.

L'histoire d'un serpent qui avale un autre serpent est aussi bien souvent racontée [71]. Alexandre [140] Dumas (*Filles, Lorettes et Courtisanes*, p. 173) ajoute une variante. Comme la queue du serpent avalé apparaît encore dans la bouche du serpent avaleur, deux gardiens du Jardin des Plantes prennent chacun une queue en main. « Et le petit serpent sortit du grand comme une lame d'épée sort du fourreau. » Les deux serpents réconciliés avalent aussitôt chacun un gros lapin. Dans toutes ces histoires, la *mort avalée* est un simple incident facile à effacer.

D'ailleurs, dans de tels récits, on sent de toute évidence le désir de plaisanter. Il faut donner une place importante aux fonctions de plaisanterie. Elles mesurent l'habileté du « conteur » et la crédulité du « conté », si l'on reste dans le psychisme conscient. Mais si l'on va « au fond des choses », on se rend compte que des plaisanteries jouent aussi bien dans l'inconscient du grand-père et dans l'inconscient du

---

71 Plus amusant encore est le serpent de Tzara. « Le serpent avale sa queue et se retourne comme un gant » (*L'Antitête*, p. 182). Le jeu en continuant remet le serpent à l'endroit. D'où une forme nouvelle de l'Ouroboros. Cet auto-Jonas est devenu plaisamment mi symbole d'éternité.

petit-fils. Elles sont des « couvertures » pour une crainte lovée dans l'inconscient de tout homme. Avec le complexe de Jonas, l'action psychanalytique de la plaisanterie est facile à détecter. Mais on trouverait cette action du comique dans beaucoup de cures psychanalytiques. Souvent les psychanalystes — entre eux — ont de la gaieté malgré leur triste métier.

Dans un conte de Milosz (*Contes et Fabliaux de la vieille Lithuanie*, p. 96), on pourra suivre l'action quasi souterraine, inconsciente, de l'image de l'avaleur avalé. Un psychanalyste n'aura d'ailleurs pas de peine de déceler dans ce conte les indices d'une fixation anale. Mais, précisément, la vieille image de Jonas qui, dans les premières pages du texte, n'était pas encore visible, affleure à la page suivante (p. 97), de sorte qu'il y a toute apparence que le conte de Milosz a été écrit dans le sens inverse où il a été rêvé. La psychanalyse ne distingue [141] peut-être pas assez entre ce qu'on pourrait appeler l'image implicite et l'image explicite. Tout entière à sa recherche des complexes essentiellement inconscients, la psychanalyse ne donne pas toujours assez d'attention aux images explicites, aux images vraiment dessinées qui paraissent des couvertures innocentes de complexes profonds. Il nous semble que l'image de Jonas dans le ventre de la baleine pourrait servir de questionnaire dans les dyspepsies d'ordre psychique. Par sa netteté, par sa simplicité, par son allure faussement puérile, cette image est un moyen d'analyse — sans doute trop élémentaire, mais tout de même utile — pour cette immense région, si mal explorée, de la psychologie digestive.

En présence d'images aussi naïves, on peut aussi mieux juger la naïveté de certaines rationalisations, de sorte qu'on a ici des éléments pour juger cette psychologie diminuée qui suffît souvent pour analyser certains psychismes simplifiés aussi bien dans le règne de l'image que dans le règne de l'idée. Par exemple, on pourra mettre au compte de la rationalisation de l'image traditionnelle cette opinion du moyen âge que Langlois rappelle en résumant *Le Livre des Trésors :* on croit alors communément que les baleines « en cas de danger avalent leur progéniture pour lui donner asile, et la rejettent ensuite ». Un psychanalyste, à notre avis, ne serait pas justifié de voir là une application du fantasme caractérisé sous le nom de retour à la mère. En effet, l'action de l'image *extérieure*, de l'image *explicite*, de l'image *traditionnelle* est ici trop évidente. Il nous faut prendre mesure des sollicitations de

l'imagination figurée et ne pas mettre toute l'activité au compte des complexes profonds. Finalement, la pauvre conviction que nous analysons dans ces pages est très hétéroclite. [142] On ne peut guère donner un exemple d'adhésion totale à l'image de Jonas. La pauvreté de l'image est, pour cette raison, très propice à nous faire sentir l'action d'éléments simplement juxtaposés, jamais bien unifiés.

IV

Dans les rêveries populaires, le *ventre* apparaît comme une cavité accueillante. Dormir la bouche ouverte, c'est offrir un refuge à toutes les bêtes errantes. En feuilletant le *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy, on trouvera facilement une faune stomacale légendaire où se réunissent tous les animaux que l'humanité a cru vomir. Par exemple (Art. Gontran, Cf. Art. Morey) une belette entre et sort de la bouche d'un dormeur. Est-ce une âme migratrice ? A l'article *Maléfices,* on nous parle d'une fille maléficiée qui « rendit de petits lézards, lesquels s'envolèrent par un trou qui se fit au plancher ». On ne s'étonnera pas qu'on ait souvent parlé de « possession » par voie buccale (Art. *Jurement*) : une fille avala le diable.

Cardan de son côté raconte (p. 199) qu'un dormeur qui avait avalé une vipère fut sauvé en respirant la fumée de cuir brûlé. Le serpent enfumé sortit de la bouche du patient. Raspail (I, p. 308) cite avec complaisance un texte de 1673 : « Le fou d'un prince, qui s'amusait à avaler des œufs de poule crus et sans en briser la coquille, fut pris de douleurs d'entrailles. On lui donna à prendre une infusion de tabac qui lui fit rendre par le vomissement un poulet sans plume et mort, mais fort bien développé. »

Qui boit au ruisseau risque d'avaler des grenouilles. [143] Les contes, sur ce thème, se multiplient. Et une fois « l'amplification » commencée, rien n'arrête l'imagination. Dans un conte de la Gascogne recueilli par François Bladé, un âne boit la lune qui dormait sur la rivière. Les poètes, d'instinct, utilisent la même image.

Les chevaux ont bu la lune

Qu’on voyait sur l’eau,

dit le poète russe Serge Essenine.

Le folklore de Gargantua illustre souvent ces contes du géant qui dort la bouche ouverte [72]. « Un berger surpris par l’orage s’y réfugia avec son troupeau, et en explorant l’immense caverne qui était la bouche de Gargantua, il la piqua au palais avec sa houlette. Le géant sentit que quelque chose le démangeait et, en se réveillant, il avala le berger et ses moutons. » C’est un conte fréquent qu’une petite souris sorte de la bouche d’un mineur endormi (cf. Dürler, *loc. cit.*, p. 70). Le mineur travaillant dans les entrailles de la terre avale sans façon les êtres du monde souterrain.

Le folklore de Gargantua donne de nombreuses illustrations pour une psychologie de l’*Avale tout.*

Dans le livre de Paul Sébillot [73], on verra Gargantua avaler différents animaux, une armée, un bûcheron, des charrettes, ses enfants, sa femme, des moines, un moulin, ses nourrices, des pelles, des pierres, une rivière. On le verra avaler des navires, ce qui, avec un peu de rêve, donnera au lecteur une *inversion* d’images amusante : n’a-t-on pas [144] dit que Jonas dans le ventre de la baleine n’était qu’un voyageur à fond de cale ? Ici, c’est l’homme qui avale le bateau. Après tout, pour qui rêve, ce n’est pas la mer à boire.

Une même inversion se produit quand Gargantua avale non pas sa médecine mais son médecin, non pas le lait mais la nourrice. Dans cette dernière image d’un enfant qui, tétant un peu fort, avale sa nourrice, on a bien la preuve que le complexe de Jonas est un phénomène psychologique de la déglutition. Par bien des côtés, on pourrait considérer le complexe de Jonas comme un cas particulier du complexe de sevrage.

Frobenius a particulièrement insisté sur les nombreux mythes africains qui relèvent de l’image de Jonas. Dans certains de ces mythes, le ventre est considéré comme un four où le héros reçoit une forme bien achevée. Herbert Silberer n’a pas manqué de comparer ce fait, d’une

---

72 Cf. Arnold Van Gennep, Le Folklore de la Bourgogne (passim).

73 Paul Sébillot, Gargantua dans les Traditions populaires (passim).

part avec les mythes du héros solaire, d'autre part avec les pratiques de l'alchimie [74]. On a là un exemple du déterminisme polyvalent des images. Autrement dit, les grandes images sont surdéterminées, et elles s'attachent par une valorisation surabondante aux plus *fortes déterminations.* La matière alchimique qui se parfait dans l'athanor, le soleil qui dans le ventre de la terre se prépare à la renaissance, Jonas qui dans le ventre de la baleine se repose et se nourrit, voilà trois images qui formellement n'ont rien de commun, mais qui, toutes trois, dans une relation de mutuelle métaphore, expriment la même tendance de l'inconscient.

[145]

V

La ventriloquie à elle seule, si on la rendait à l'émerveillement qu'elle a suscité, pourrait donner un long sujet d'étude. Elle est l'occasion d'une volonté de tromper d'un amusant cynisme. Donnons un curieux exemple. Dans son livre *Les Noms des Oiseaux,* l'abbé Vincelot consacre une page au *Torcol* (p. 104) auquel il attribue les convulsions d'un épileptique en même temps qu'il l'incrimine de paresse. « Enfin, dit-il, il se plaît à faire le ventriloque au fond des arbres creux dans lesquels il se réfugie ; puis il sort de sa retraite ténébreuse pour s'assurer de l'effet qu'il a produit sur ses auditeurs, et continue sa représentation par des poses et des contorsions qui en font un véritable saltimbanque. » De l'avaleur de sabres au ventriloque, il y a place pour toute une comédie du ventre burlesque qui dit assez les intérêts divers pour toute image ventrue.

Parfois aussi la ventriloquie est prise pour *une* voix démoniaque. La farce, comme souvent, tourne au vilain (cf. Collin de Plancy, *loc. cit.,* Art. *Maléfices*). *Dans* le conte de Perrault Les *Fées, la* méchante

74 Cf. Herbert Silberer, Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, p. 92.

fille crache des crapauds à chaque parole qui sort de sa bouche. Le ventre a ainsi toutes les voix de la mauvaise conscience [75].

Toutes ces images peuvent paraître lointaines et divergentes. Mais si on les prend à leur source, on ne peut manquer de reconnaître qu'elles sont toutes des images d'un être habité par un autre être. Ces images doivent donc trouver place dans une phénoménologie des cavités.

[146]

VI

G. G. Jung, dans son livre *Die Psychologie der Uebertragung* (p. 135), présente une véritable traduction *alchimique* de l'image du Jonas, traduction qui, de notre point de vue, est extrêmement précieuse puisqu'elle revient à exprimer *matériellement*, par une participation à l'intimité de la matière, ce que l'image traditionnelle exprime dans le *règne des formes*. Dans le langage alchimique, il ne s'agit plus d'un personnage à rajeunir, mais d'un principe matériel à rénover. Dans le ventre d'un vaisseau alchimique, la matière à purifier, à exalter est confiée à une eau primitive, au mercure des philosophes. Si les images formelles subsistent, elles sont des métaphores. Par exemple, l'union rénovatrice se fera dans les *eaux* d'un utérus, « in die Amnionflussigkeit des graviden Uterus » (p. 130).

Avec des notations si humainement intimes, il ne faut pas s'étonner que tout l'inconscient de l'alchimiste soit engagé. En lisant ce Jonas alchimique, nous sommes invités à rêver en profondeur, à suivre toutes les images dans le sens d'une profondeur. Voici le schéma de cette plongée, le long de laquelle on doit éprouver une perte d'images formelles et un gain d'images matérielles :

---

75 Cf. le conte de Grimm, *Die drei Männlein im Walde*, où la bonne fille au cœur d'or crache des pièces d'or à chaque parole, tandis que sa sœur, la méchante, crache des crapauds.

ventre,
sein,
utérus,
eau,
mercure,
principe d'assimilation — principe de l'humidité radicale.

[147]

Cette échelle descendante doit nous aider à descendre dans noire inconscient. Elle met en ordre des symboles qui sont donnés trop rapidement comme *équivalents* par la psychanalyse classique [76].

En perdant progressivement les dessins de la vie consciente, il semble que les images gagnent la chaleur, la douce chaleur de l'inconscient. Précisément, le mercure qui substantialise toute fluidité, toute dissolution assimilatrice, Jung le désigne comme image chthonienne de l'inconscient qui est à la fois eau et terre, pâte profonde. Mais c'est Peau qui a la plus grande « profondeur » inconsciente. C'est elle qui assimile, comme le suc gastrique.

Ainsi, quoique nous aurons par la suite l'occasion de rapprocher le cheval de Troie de l'astucieux Ulysse et la baleine de Jonas, il faut en distinguer les instances inconscientes. La Baleine est dans la mer, elle est emboîtée dans l'eau, elle est une première puissance ; de l'eau. Son être, — son existentialisme positif et négatif, — joue sur la dialectique de l'hydropsie (*Wassersucht*) et de l'hydropisie. On sent en action cette dialectique dès qu'on affaiblit la clarté des images dessinées, dès que, précisément, on médite la traduction *matérielle* des alchimistes. Comme le dit Jung (*Joe. cit.*, p. 165) : « Ja selbst die *Mater Alchemia* ist in ihrer unter Körperhälfte hydropisch. » Pour qui rêve aux niveaux des éléments, toute grossesse se développe comme une hydropisie. Elle est un excès hydrique.

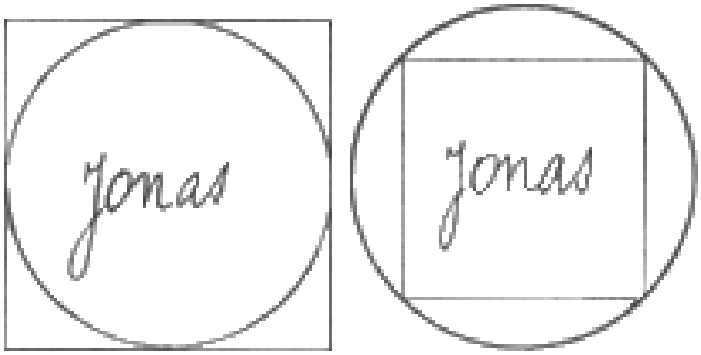
[148]

---

76 Cf. Herbert Silberer, *loc. cit.*, p. 156 : « Erde, Höhle, Meer, Riiucli des Fisches. u. s w., das alles sind auch Symbole für Mutter und Mutterleib. » Bien entendu, dans les gravures d'alchimie, souvent l'homonculus est représenté flottant ou debout au rentre d'une cornue. Mais il faut savoir effacer la représentation pour avoir le principe, il faut rêver *en profondeur*.

Si l'on voulait maintenant, toute image naïve effacée, suivre l'alchimiste dans son effort de pensée, dans sa conquête d'une illustration de ses idées abstraites touchant l'intimité des substances, on aurait à considérer un jeu de cercles et de carrés. On se croit alors bien loin des rêves profonds, en fait on est tout près des archétypes.

En effet, qui dessine un cercle en lui donnant des valeurs de symbole rêve plus ou moins sourdement à un *ventre ;* qui dessine un *carré* en lui donnant des valeurs de symbole *construit* un *refuge*. On n'abandonne pas si facilement les intérêts inconscients pour les intérêts véritablement géométriques.



S'il fallait remonter plus avant dans le règne des archétypes, peut-être pourrait-on proposer le cercle comme illustration du Jonas féminin et le carré comme illustration du Jonas masculin. L'*animus* et l'*anima* trouveraient ainsi la figuration pleine de songe qui convient à leurs puissances inconscientes. On respecterait d'ailleurs la dualité essentielle proposée par Jung qui met en rapport l'*animus* et l'*anima.* On aurait alors deux Jonas essentiels correspondant aux schémas ci-contre : l'anima *dans* l'animus ou l'animus *dans* l'anima. De toute manière, le rapport de *l'anima* et de *l'animus* [149] est une dialectique d'enveloppement et non pas une dialectique de division. C'est en ce sens que l'inconscient, dans ses formes les plus primitives, est hermaphrodite.

Une figure empruntée à un livre d'alchimie de 1687 et reproduite dans le livre de G. G. Jung : *Psychologie und Alchemie* (p. 183), représente un carré dans lequel est inscrit un cercle. A l'intérieur du carré sont deux petites figures représentant un homme et une femme. Le

titre est le suivant : La quadrature du cercle. Or cette figure n'est pas exceptionnelle et si l'on en poursuit l'analyse en s'appuyant sur les commentaires donnés par les auteurs alchimistes, on se rend compte du caractère mêlé des convictions. On voudrait à l'aide des intuitions géométriques éclairer les intuitions réalistes. Ici la *quadrature du cercle*, c'est de réunir en une totalité le sexe masculin et le sexe féminin comme on réunit dans une même figure ou bien le cercle encadré ou bien le carré enveloppé. Un tel mélange des valeurs de la représentation claire et des valeurs de la conviction inconsciente désigne assez nettement le caractère complexuel de telles rêveries [77].

Nous croyons donc que les schémas que nous proposons ne sont qu'en apparence des abstractions. Ils nous mettent à la racine même du besoin de représenter, du besoin d'exprimer, du besoin de *s'assurer* de la réalité intime par des représentations et des expressions. Enclore, voilà un grand rêve humain. Retrouver la fermeture des premiers repos, voilà un désir qui renaît dès qu'on rêve *avec tranquillité*. On a trop étudié les images du refuge comme si l'imagination devait obvier à des difficultés réelles, comme si l'existence était une existence [150] sans cesse menacée. Or, en fait, dès qu'on analyse le complexe de Jonas, on le voit se présenter comme une valeur de bien-être. Le complexe de Jonas marque ensuite toutes les figures des refuges de ce signe primitif de bien-être doux, chaud, *jamais attaqué*. C'est un véritable absolu d'intimité, un absolu de l'inconscient heureux.

Un symbole suffit alors à la garde de cette valeur. L'inconscient sera aussi sûr de la fermeture du cercle que le géomètre le plus averti : si on laisse les rêveries d'intimité suivre leur chemin, on retrouvera par une démarche d'involution constante toutes les puissances d'enveloppement et la main rêveuse dessinera le *cercle primitif*. Il semble donc que l'inconscient lui-même connaisse, comme symbole de l'être, une sphère de Parménide. Cette sphère n'a pas les beautés rationnelles du volume géométrique, mais elle a les grandes sécurités d'un ventre.

---

77 Cf. Loeffler-Delachaux, *Le Cercle. Un Symbole* (*passim*).

VII

Les psychanalystes, par le fait même qu'ils apportent des types nouveaux d'explication psychologique, ont une certaine tendance à répondre d'un mot aux questions multiples d'un psychologue ordinaire. Si on leur demande d'où vient l'intérêt, plus ou moins sérieux, apporté aux images de Jonas, ils répondent : c'est un cas particulier du processus *d'identification.* L'inconscient a, en effet, un étonnant pouvoir *d'assimilation.* Il est animé par un désir, sans cesse renaissant, d'assimiler tous les événements, et cette assimilation est si complète que l'inconscient ne peut plus, comme le fait la mémoire, se détacher de ses acquisitions et ramener au jour le passé. En lui le passé est inscrit, [151] mais il ne le lit pas. Cela rend d'autant plus important le problème de l'expression des valeurs inconscientes. Aussi lorsqu'on a référé les images du Jonas à une loi générale d'assimilation, il reste à expliquer comment ces images se multiplient, se différencient, pourquoi elles cherchent les expressions les plus variées. La psychanalyse devrait donc envisager ce problème de l'expression, en considérant finalement l'expression comme une véritable dialectique du processus d'assimilation. Pour étudier ce problème de la projection des fantasmes sur une image, le cas du complexe de Jonas est très favorable puisque l'image a des traits directement objectifs. On peut dire en effet que le *retour à la mère* est ici dessiné. Stekel [78] cite le cas d'un malade qui, à l'âge de treize ans, animait ainsi le fantasme : il souhaitait connaître par l'intérieur le corps monstrueusement grand d'une géante. Il imagine une balançoire installée dans le corps de la géante, ce qui accumule toutes les ivresses. Le ventre a dix mètres de haut. Stekel voit là une projection, à l'échelle du rêveur de treize ans, des proportions qui relient l'embryon à la mère. Ainsi les pulsions obscures que les psychanalystes désignent sous le nom de *retour à la mère* trouvent de naïves représentations visuelles. Un besoin de voir est ici manifeste et il est d'autant plus caractéristique qu'il reporte le rêveur à un temps prénatal où il ne voyait pas. En méditant cet exemple, on va jusqu'à la racine du besoin d'images. Sans doute ce besoin se satisfait ici bien grossièrement, bien naïvement. Le rêveur

78 Cité par Silberer, *loc. cit.*, p. 198.

accole, sans nuances, les éléments inconscients et les éléments conscients. Mais c'est précisément ce manque de nuances qui fait de l'image de Jonas un [152] schéma utile pour l'examen psychanalytique du fantasme du retour à la mère.

VIII

Un élément du mythe est souvent aussi oublié par la psychanalyse. On oublie en effet que Jonas est rendu à la lumière. Indépendamment de l'explication par les mythes solaires, il y a dans cette « sortie » une catégorie d'images qui mérite attention. La sortie du ventre est automatiquement une rentrée dans la vie consciente et même dans une vie qui *veut* une nouvelle conscience. On mettra facilement cette image de la sortie de Jonas en rapport avec les thèmes de la naissance réelle — avec les thèmes de la naissance de l'initié après l'initiation — avec les thèmes alchimiques de rénovation substantielle (cf. *Wiedergeburt*, Silberer, *loc. cit.*, pp. 194 suiv.).

Le docteur Henri Flournoy, examinant attentivement des figures de blason, fait les observations suivantes [79] : « On rencontre parfois dans les armoiries (la figure d'une) couleuvre qui vomit des flammes ou qui engloutit un enfant. J'imagine que les héraldistes commettent une erreur dans leur façon d'interpréter celte dernière figure ; l'animal n'avale pas la petite créature humaine comme ils le croient, il la dégorge. Cette explication me semble la plus simple... Si le serpent qui crache le feu représente fort bien, grâce à sa signification ithyphallique, l'idée de la puissance créatrice, on comprend que cette idée soit symbolisée mieux encore par l'image du serpent qui expulse un enfant. » On [153] pourrait d'ailleurs noter une sorte de création méprisante, un création par le mâle qui crache littéralement des enfants.

On amasserait d'ailleurs assez facilement des images littéraires d'un *dégorgement prolifique*. Donnons-en une, rapide, à titre d'exemple. « Les fruits s'ouvraient pour donner naissance à de jeunes

79 Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse, 1920.

crocodiles dont la gueule laissait échapper des têtes de femmes et d'hommes. Ces têtes se poursuivaient et s'unissaient deux à deux par les lèvres [80]. » Voilà bien l'inverse d'un (Jonas)^2 qu'un algébriste fantaisiste écrira tranquillement (Jonas)^2 pour la commodité de ses classifications.

Un lecteur « raisonnable » aura bien vite fait de condamner la gratuité de cette image qui appartient aux beaux temps du surréalisme. Et cependant on appréciera mieux la valeur onirique de l'image qui vient sous la plume de Ribemont-Des-saignes si on la compare à d'anciennes imageries : une femme qui sort de la bouche d'un crocodile, c'est la naissance même d'une sirène.

Dans une gravure reproduite à la page 610 du livre de C.G. Jung (*Psychologie and Alchemie*) d'après une miniature du XVIII^e siècle, Vischnou est représenté *sortant* de la bouche d'un poisson. De même, bien souvent, les gravures anciennes représentant des sirènes font penser à une femme qui sort, comme d'une gaine, de la peau d'un poisson. La rêverie, pour peu qu'on l'écoute, suit facilement cette sollicitation de l'image comme si la sirène était une naissance, un résumé de l'origine océanique de la vie. En laissant l'inconscient se manifester devant de telles images, on se rend bien vite compte que la sirène des eaux n'est pas une simple juxtaposition de deux formes, que son [154] origine est plus profonde encore que l'aisance musculaire d'une nageuse. L'image de la sirène touche aux régions inconscientes de la matrice des eaux.

IX

Bien entendu, nous n'avons pas à retracer tous les efforts de rationalisation qui ont été dépensés pour soutenir le fait du séjour des animaux dans le corps humain. Quelques exemples suffiront.

Raspail, qui donne tant d'importance à l'influence des animaux sur la santé des hommes, accumule les histoires du serpent qui se glisse

80 Georges Ribemont-Dessaignes, *L'Autruche aux Yeux clos,* 1935.

dans le corps humain [81]. « Les serpents recherchent le laitage et ils sont friands du vin qui les étourdit. On en a vu traire les vaches ; on en trouve noyés au fond des cuves ! Ils peuvent glisser dans un organe, sans occasionner sur leur passage la moindre douleur. Pourquoi ne viendraient-ils pas s'abreuver de laitage dans l'estomac d'un enfant, et de vin dans celui d'un ivrogne, comme ils viennent le faire dans la laiterie ou dans le tonneau ? » Et encore : « Imaginez-vous, à l'époque de la saison avancée, un petit serpent cherchant un gîte, pour s'y tapir et s'y réchauffer, et s'introduisant sous les jupes d'une paysanne endormie ; le besoin de l'hibernation ne pourra-t-il pas le porter à se glisser, par le vagin, jusque dans la cavité utérine et s'y tapir tout engourdi ? »

À côté de cet essai de discussion aux arguments plus ou moins objectifs, on peut trouver chez Raspail une très curieuse expression qui nous conduira au monde des rêves.

[155]

Qu'au rapport de Pline, une servante ait pu accoucher d'un serpent, cela n'a rien de si merveilleux, dit Raspail, « si l'on imagine que ce petit serpent était entré, *à la faveur du spasme des rênes* [82], dans le vagin de la servante endormie, qu'il en était sorti, plus indocile, comme étant plus tourmenté, et avait reproduit ainsi toutes les douleurs de l'avortement ». Faut-il donc que *le spasme des rêves* réponde si facilement à l'occasion si exceptionnelle d'un petit serpent qui cherche *effectivement* un refuge ? Seul un dieu du sommeil pourrait administrer aussi bien les causes occasionnelles, mettant en rapport le monde de la réalité et le monde des rêves. Tant que de faire commencer l'anecdote par le spasme des rêves, pourquoi ne pas la mettre tout entière au compte d'un cauchemar ?

X

81 Raspail, Histoire naturelle de la Santé et de la Maladie..., 1843, t. I, p. 295.

82 Souligné par nous.

Étant donné son succès, l'image de Jonas dans le ventre de la baleine doit avoir des racines plus profondes qu'une tradition dont on s'amuse. Il doit lui correspondre des rêveries plus intimes, moins objectives.

Ces rêveries viennent en effet souvent de la confusion bien connue des psychanalystes entre le ventre sexuel et le ventre digestif. Distinguons un peu nettement ces deux régions inconscientes.

Sous sa forme digestive, l'image de Jonas correspond à une avidité d'avaler sans perdre le temps qu'il faut pour mâcher. Il semble que le glouton, animé par des plaisirs inconscients primitifs, retourne à la période du *sucking*. Un observateur [156] physionomiste en retrouvera les traits sur le visage du gobeur d'huîtres — rare mets que l'Occidental avale vivant. Il semble en effet que l'on puisse déceler deux stades de l'inconscient buccal : le premier correspond à l'âge où l'on avale, le second à l'âge où l'on croque. La baleine de Jonas et l'Ogre du Petit Poucet pourraient servir d'images à ces deux stades. Notons que pour la victime engloutie la première image est à peine effrayante quand pu la compare à la seconde. Si l'on s'identifie avec l'engloutisseur, il intervient de l'une à l'autre image un nouvel ordre d'offensivité. La volonté d'avaler est bien faible vis-à-vis de la volonté de mordre. Le psychologue de la volonté doit intégrer des coefficients différents dans des images si dynamiquement différentes. Toute la gastronomie qui a autant besoin de préparations psychiques que de préparations culinaires en sera rénovée. On comprendra facilement qu'un repas doit non seulement s'estimer par un bilan nutritif, mais encore par les justes satisfactions apportées à la totalité de l'être inconscient. Il faut que le bon repas réunisse les valeurs conscientes et les valeurs inconscientes. À côté de substantiels sacrifices à la volonté de mordre, il doit comporter un hommage à l'heureux temps où nous avalions tout, les yeux fermés.

Il est d'ailleurs très frappant que les mythologues aient implicitement reconnu la différence des niveaux inconscients qui correspondent aux deux actions : mordre et avaler. Charles Ploix écrit : « En avalant le héros, la vache des Védas le fait disparaître ou le rend invisible : nous sommes certainement en présence d'un fait mythique, car le héros est avalé et non dévoré ; il reparaît ensuite pour le dénouement. » *Avalé et non dévoré*, voilà une distinction qu'on peut souligner à propos de [157] tous les mythes du jour et de la nuit. Sans

doute l'explication rationnelle voudra comprendre trop vite, sans prendre égard aux valeurs oniriques ; elle dira : puisque le conte doit nous *rendre* le héros dans tout l'éclat du jour nouveau, il est plus raisonnable de ne pas le mettre, en morceaux. Mais on ne voit guère pourquoi un mythe souffrirait soudain d'une paresse dans la production des miracles. En fait, dévorer éveille une volonté plus consciente. Avaler est une fonction plus primitive. Voilà pourquoi avaler est une fonction mythique [83].

L'avalé ne subit pas un malheur véritable, il n'est pas nécessairement le *jouet* d'un événement de misère. Il garde une *valeur*. Comme le fait remarquer C. G. Jung (*L'Homme à la Découverte de son Âme*, trad., p. 344) : « Lorsqu'un individu est englouti par un dragon, il n'y a pas là seulement un événement négatif ; lorsque le personnage englouti est un héros authentique, il parvient jusque dans l'estomac du monstre ; la mythologie dit que le héros parvient avec son embarcation et son arme dans l'estomac de la baleine. Là, il s'efforce, avec les débris de son esquif, de rompre les parois stomacales. II est plongé dans une obscurité profonde et la chaleur est telle qu'il en perd ses cheveux. Puis il allume un feu dans l'intérieur du monstre et cherche à atteindre un organe vital, le cœur ou le foie, qu'il tranche de son épée. Durant ces aventures, la baleine a nagé dans les mers de l'Occident vers l'Orient, où elle s'échoue, morte, sur une plage. S'en apercevant, le héros ouvre le flanc de la baleine dont il sort, tel *un* nouveau-né, au moment où le soleil se lève. Ce n'est pas encore tout, il ne quitte pas seul la baleine, à l'intérieur de laquelle il a retrouvé ses parents décédés, ses esprits ancestraux, [158] et aussi les troupeaux qui étaient le bien de sa famille. Le héros les ramène tous à la lumière ; c'est pour tous un rétablissement, un renouvellement parfait de la nature. Tel est le contenu du mythe de la baleine ou du dragon. »

Pour conserver ses valeurs mythiques et ses fonctions inconscientes, il faut que l'événement soit *bref.* Aussi les récits trop circonstanciés perdent-ils les valeurs mythiques. L'écrivain qui fait le héros humainement trop habile efface ses puissances cosmiques. Les mythologies racontées aux enfants ont souvent ce défaut. Voyons, par exemple, comment Nathaniel Hawthorne raconte la lutte de Cadmus

83 Cf. Bréal, *Hercules et Cacus*, éd, 1863, p. 157.

contre le dragon [84] : la gueule du dragon « faisait l'effet d'une large caverne ensanglantée, au fond de laquelle apparaissaient encore les jambes de sa dernière victime engloutie d'un seul coup... » Cette comparaison d'une gueule de monstre et d'une caverne pose des problèmes que nous comprendrons mieux quand nous aurons étudié les images de la grotte et reconnu l'isomorphie de toutes les images de la profondeur. Mais suivons le récit du conteur américain. Voici le héros. Devant cette gueule-caverne ensanglantée, « tirer son glaive... et se précipiter dans le gouffre hideux fut pour Cadmus l'affaire d'un moment. Cette ruse audacieuse triompha du dragon. En effet Cadmus s'était élancé si profondément dans son gosier que les rangées des terribles dents ne purent se refermer sur lui et ne lui firent pas le moindre mal. » Voilà donc le monstre attaqué de l'intérieur, derrière les trois rangées de dents. Cadmus « hache et fouille les entrailles ». Il sort vainqueur du ventre du monstre qui n'a plus qu'à expirer. La gravure [159] de Bertall qui illustre l'édition française est à cet égard bien amusante. Elle plaît à tout enfant par sa vaillance puérile. Fille exploite naïvement l'heureuse finalité du complexe de Jonas, elle met en action bien simplement la dualité des valeurs, laissant en suspens où est le maximum de la puissance qui se partage entre l'avaleur et l'avalé. Le livre de Nathaniel Hawthorne fournirait bien d'autres exemples de mythes trop expliqués. Bien des germes d'onirisme exact sont ainsi étouffés par des développements qui visent souvent à donner, avec des images, des leçons à des enfants.

Mais à l'image du Jonas de la digestion s'attache souvent une composante sexuelle qu'il nous faut indiquer brièvement. L'image peut alors être clairement mise en rapport avec les mythes de la naissance. La mère de Fo, le dieu chinois, « étant enceinte de lui songea, dit Collin de Plancy, qu'elle avalait un éléphant blanc » ! Les annales médicales s'intéressent à des anecdotes qui sont de vrais mythes individuels. C'est encore Raspail qui relate qu'une jeune fille « avait introduit dans son vagin un œuf de poule, lequel acheva dans ce milieu toutes les phases de l'incubation, en sorte qu'elle sembla accoucher d'un poulet vivant ». Entre ces deux faits de la femme légendaire qui avale un éléphant pour accoucher d'un dieu et de la fille qui couve si intimement l'œuf d'une poule, on pourrait accumuler bien des fan-

84 Nathaniel Hawthorne, *Le Livre des Merveilles*, 2e partie, trad., 1867, p. 123.

tasmes. La théorie de l'emboîtement des germes est peut-être une sorte de complexe de Jonas savant. Cette théorie n'a aucune base descriptive et, en revanche, il n'est pas difficile d'en trouver des légendes. Ainsi un auteur qui sous le titre de *Chymie naturelle* (Duncan, *loc. cit.* 2e partie, 1687, p. 164) traite des maladies des femmes écrit : « Le Journal d'Allemagne parle d'une petite fille qui naquit enceinte, comme les souris [160] qui sortent grosses du ventre de leur mère, s'il faut en croire les naturalistes. » En réfléchissant à de tels textes on pourra se convaincre qu'un complexe de Jonas bien installé a toujours une composante sexuelle.

Précisément, Charles Baudouin rapproche le complexe de Jonas du mythe de la nouvelle naissance. « Le héros, dit-il, ne se contente pas de retourner dans le sein maternel, mais il s'en délivre à nouveau, comme Jonas sort de la baleine, ou Noé de l'Arche. » Et Baudouin applique cette remarque à Victor Hugo [85]. Il cite cet étrange passage des *Misérables* où le narrateur fait coucher son jeune héros de Gavroche dans le ventre de l'éléphant de pierre qui se trouvait alors place de la Bastille. Dans cet asile, dit Victor Hugo, Gavroche connaît « ce que dut éprouver Jonas dans le ventre biblique de la baleine ». Qu'on relise la page des *Misérables*, rien ne prépare *consciemment* ce rapprochement. Il faut lui trouver des raisons que la raison ne connaît pas. Nous verrons par la suite que l'instance inconsciente à envisager est importante chez Victor Hugo.

XI

En nous référant à une image à laquelle personne ne croit dans la vie consciente et qui cependant exprime une sorte de conviction de la vie inconsciente, nous avons voulu prouver que les imageries les plus fantaisistes ont des sources quasi naturelles. L'image étant ainsi grossièrement [161] illustrée par nos remarques, il ne nous sera pas difficile maintenant de présumer des « Jonas cachés », même quand

85 Charles Baudouin, *La Psychanalyse de Victor Hugo*, pp. 168-169.

l'image ne reçoit pas ici son nom traditionnel, ni même ses traits caractéristiques.

Il convient même d'écarter d'un diagnostic des images qui sont un peu trop étalées, des images qui perdent ainsi leurs mystérieux attraits, de sorte que la psychanalyse littéraire se trouve devant le même paradoxe que la psychanalyse psychologique : l'image manifeste n'est pas toujours le signe de la vigueur de l'image dissimulée. Et c'est ici que l'imagination matérielle devant, par fonction, imaginer sous les images de la forme est appelée à découvrir des instances inconscientes profondes. Donnons un seul exemple des images étalées que nous semble prendre l'allure d'un procédé littéraire. Zola écrit au début de *Germinal* (Éd. parisienne, t. I, p. 35) : « Le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et trente, et d'un coup de gosier si facile qu'il semblait ne pas les sentir passer. » L'image se prolonge dans les pages 36, 42, 49, 82, 83, avec une telle insistance que la mine prend sa figure de monstre socialement dévorant. Et il semble bien alors que toutes ces images soient polarisées vers la métaphore finale. Elles perdent leur vertu directe.

Prenons donc des images en apparence moins soutenues, mais qui peuvent être plus révélatrices.

Par exemple, on peut comprendre pourquoi un Paul Claudel passe, par une loi de l'intimité de l'image, sous l'impulsion d'un « Jonas secret », du *toit* au *ventre* [86]. « La toiture est l'invention purement de l'homme qui a besoin que soit complète la clôture de cette cavité pareille à celle de la tombe [162] et du ventre maternel qu'il réintègre pour la réfection du sommeil et de la nourriture. Maintenant cette cavité est tout entière occupée, grosse comme de quelque chose de vivant. » Qu'on note au passage le caractère d'énorme synthèse de cette image. Comment ne pas y reconnaître les caractères polyvalents des complexes ? On peut l'aborder de plusieurs côtés : bien dormir ou bien digérer ? Il ne s'agissait pourtant que d'une *toiture* ! Suivons une seule ligne d'images. Pour bien dormir, pour dormir bien abrité, bien protégé, pour dormir au chaud, pas de meilleur asile que le sein maternel. Le moindre abri appelle le rêve de l'abri idéal. La rentrée au

86 Paul Claudel, *Art Poétique*, p. 204.

bercail, le retour au berceau est sur le chemin des plus grandes rêveries.

La petite maison est meilleure que la grande pour bien dormir [87] et meilleure encore cette *cavité parfaite* qu'était le ventre maternel. Les quelques lignes de Claudel montrent suffisamment le caractère polyvalent de ce retour vers une cavité que le rêveur occupe *entièrement.*

Et quel plus net exemple aussi peut-on donner pour faire comprendre la maternité onirique de la mort ? Le ventre maternel et le sarcophage ne sont-ils pas ici deux temps de la même image ? La mort, le sommeil, c'est la même mise en chrysalide d'un être qui doit se réveiller et resurgir rénové. Mourir, dormir, c'est se fermer sur soi-même. C'est pourquoi le poème en deux lignes de Noël Bureau ouvre une si grande avenue de songes :

> C'était pour se blottir
> Qu'il voulait mourir.
> (*Rigueurs*, p. 24.)

[163]

On ne s'étonnera pas qu'un génie marqué du double signe de l'attachement à la mère et de la hantise de la mort comme Edgar Poe ait en quelque manière multiplié les emboîtements de la mort. Dans le conte sur la momie, il faut trois cercueils pour protéger l'être déjà couvert de bandelettes.

XII

Mais voici des images aux expressions plus simples, mais non moins significatives.

Un vers de Guillevic donne par exemple l'essentiel de l'image :

---

87 *Parva domus, magna quies.*

... sur la colline
Les choux étaient plus ventrus que tous les ventres.
(Terraqué, p. 43.)

Le poème qui contient ce vers est d'ailleurs intitulé *Naissance.* Qu'on laisse rêver l'image bien simple suggérée par Guillevic, on retrouvera tout naturellement la légende des enfants nés dans les choux. C'est vraiment une *légende-image*, une image qui d'elle-même raconte une légende et ici, comme bien souvent, Guillevic, ce profond *rêveur d'objets*, découvre le fonds onirique des images claires. Dans notre langage envahi d'adjectifs formels, il faut parfois méditer pour trouver l'objet, pour revivre *le ventre* en voyant des objets *ventrus.*

Dès que s'impose l'image du ventre, il semble que les êtres qui la reçoivent s'animalisent. Qu'on relise les pages 24 et 25 de la nouvelle *Monsieur d'Amercœur* (H. de Régnier, *La Canne de Jaspe*), [164] on verra que « les coques ventrues » des bateaux appellent, pour les figures des proues, quelques « groins ». Des bâtiments « à panses rebondies... bavent des filets d'eau sale du mufle de leurs proues ».

L'œuvre de Guy de Maupassant contient beaucoup de ventres — et rarement ces ventres sont heureux. Notons-en quelques-uns dans le seul roman *Pierre et Jean* (p. 106) : « ... et toutes les mauvaises odeurs semblaient sortir du ventre des maisons » (p. 00) ; « une saine puanteur de marée monte du ventre plein de la corbeille » (le panier à poissons [88]). Et la pendule s'anime d'un « Jonas » discret, qui n'est sensible que par sa ventriloquie (p. 132) : « la pendule... dont le timbre avait un son profond et grave, comme si ce petit instrument d'horlogerie eût avalé une cloche de cathédrale [89] ». Si des critiques nous objectaient que nous systématisons beaucoup trop les tendances inconscientes, nous leur demanderions d'expliquer cette dernière image avec des images claires, avec des images dessinées, avec des

88 De cette image, sans doute très faible, du ventre d'un panier, il serait intéressant de rattacher tout ce que Maurice Leenhardt nous rapporte sur *la notion de corps* dans le monde mélanésien. Ventre et panier sont liés par des images fortes (cf. Leenhardt, *Do Kumo*, pp. 25 suiv.).

89 Restant suc le plan formel, Ernest Reynaud écrit dans son *Baudelaire*, à propos du style Louis-Philippe : « Le ventre envahissait tout, même les pendules. »

images *conscientes*. D'où peut bien venir ce rêve d'une pendule de cheminée qui *avale* des cloches de cathédrale ? Pour nous, en suivant les perspectives de l'inconscient, tout est limpide : le complexe de Jonas, forme imagée de complexes plus profonds, joue un rôle dans cet étonnant roman qui porte comme une prescience [165] des découvertes que la psychanalyse devait faire en explorant l'inconscient [90].

Parfois l'image du ventre multiplie ses fonctions. Déjà le Minotaure était un ventre qui digère, qui brûle et qui engendre. Le ventre du *Mont-Oriol* est aussi actif. Rappelons la longue histoire du morne, du « rô », au début du *Mont-Oriol.* Cette histoire nous a semblé personnellement bien fastidieuse dans nos lectures de jeunesse, quand nous lisions sans les intérêts psychanalytiques. Tout change avec les points de vue de la psychanalyse. Le père Oriol travaille toute une semaine pour creuser un trou dans la pierre. Après un si long effort, ce trou devient « le ventre vide de l'énorme roche ». Ce ventre, on le bourre de poudre et la douce Christiane, intéressée à cette histoire, s'amusera longtemps « à l'idée de l'explosion ». Suivent dix pages pour dramatiser l'explosion. Qu'en résulte-t-il ? Une source.

Un ventre qui explose avec un bruit de tonnerre, qui brûle par toutes ses matières comprimées, qui lance une eau vigoureuse, voilà le *rocher vécu,* le ventre des roches qui prend conscience de toutes ses puissances. Doit-on s'étonner que l'eau du père Oriol surgissant ainsi devant ses filles soit minérale, bienfaisante, salutaire ; qu'elle donne la santé, la richesse. Cinquante pages sont nécessaires pour liquider cet accès complexuel. Ensuite seulement, le roman noue son drame humain.

[166]

Du point de vue d'une doctrine générale de l'imagination, il est intéressant de voir un auteur moderne, très attaché aux valeurs cons-

---

90 Par exemple, au début du roman, le personnage qui sera reconnu comme l'amant court chercher la sage-femme. Maupassant indique que ce personnage, dans sa hâte, se trompe de chapeau : il prend relui du mari. Dès la page 40, le roman est donc clair pour un psychanalyste. Voilà l'exemple d'un texte qui n'a pas le même coefficient d'inconnu pour un lecteur du XIX^e^ siècle et pour un lecteur qui, au XX^e^ siècle, est un peu instruit des méthodes psychanalytiques.

cientes, très soucieux des détails réalistes, comme fut Maupassant, travailler sans s'en douter sur un très vieux thème. Ici on retrouve en effet le thème de l'eau qui surgit du rocher. Qu'on relise à cet égard dans les *Essais de Folklore biblique* les pages que Saintyves a consacrées à ce thème. On en verra toute l'importance.

On nous objectera que nous postulons une pulsion inconsciente à propos d'un récit qui n'envisage que des faits réels, des faits bien liés. Mais nous déplaçons tout de suite le débat en demandant où est l'*intérêt* du récit de Maupassant. D'ailleurs, dès l'instant où l'auteur *se mettait* à cette longue tâche de description, il *savait* que du rocher explosé sortirait la source bienfaisante. Il était soutenu par l'intérêt qu'il apportait à cet archétype vivant dans son inconscient. Et si le récit, dans une première lecture, nous paraît si froid, si inerte, c'est parce que l'auteur n'a pas orienté notre attente. Nous ne lisons pas le roman en complet synchronisme avec l'inconscient de l'écrivain. L'écrivain rêve *en avance* sur le rêve du lecteur qui se trouve ainsi privé de la préparation onirique indispensable pour une *lecture complète,* pour une lecture qui réimagine toutes les valeurs, aussi bien les valeurs réalistiques que les valeurs inconscientes.

Il faut peu de chose pour susciter « un Jonas ». Naviguant dans une jonque mandarine, un jour de chaleur lourde et sous un ciel très sombre, Pierre Loti écrit (*Propos d'Exil,* p. 232) : « Une toiture courbe, trop basse, s'allongeant par-dessus nous en dos de poisson, avec une charpente comme des vertèbres, nous donnant le sentiment d'être emprisonnés dans le ventre d'une bête. » Qu'on examine [167] un à un les traits objectifs qui donnent « le sentiment d'être emprisonnés dans le ventre d'une bête », on n'en verra pas un seul qui soit susceptible de *commencer* l'image du séjour dans un ventre. Cette totale incapacité du réel pour la formation des images ne fait-elle pas comprendre que la source de l'image est ailleurs ? Cette source est cachée dans l'inconscient du narrateur. Un léger complexe de Jonas suggère, au moindre prétexte, l'image légendaire. C'est une image qui ne s'applique pas au réel et cependant il semble que l'écrivain ait l'inconsciente confiance qu'elle trouvera chez le lecteur une image ensommeillée qui aidera à faire la synthèse d'impressions disparates. Nous n'avons pas navigué dans une jonque mandarine, non plus que séjourné dans le ventre d'une bête, mais nous donnons notre adhésion

— par des participations inconscientes — aux images du voyageur qui songe.

D'autres fois ce n'est pas par un trait de l'image que commence le Jonas. Il apparaît comme une traduction métaphorique d'une frayeur plus grande que la frayeur panique, comme une frayeur qui est attachée à des archétypes inconscients profonds. Ainsi dans un récit de José Eustasio Rivera, *Perdus dans l'Enfer des Forêts de Caoutchouc* (*Bifur*, 8), on lit : « Nous sommes perdus. » Ces deux mots, si simples et si communs, font éclater, lorsqu'ils sont prononcés dans la forêt, une frayeur qui n'est même pas comparable au « sauve (lui peut » des déroutes. Dans l'esprit de celui qui les écoute passe la vision d'un abîme anthropophage, de la forêt elle-même, ouverte devant l'âme comme une bouche qui avale les hommes que la faim et le découragement placent entre ses mandibules. » On s'étonnera qu'aucun trait formel ne soit justifié : la forêt n'a ni bouche ni [168] mandibules. Cependant l'image fait impression ; on n'oublie plus l'abîme anthropophage. L'archétype du Jonas est si essentiel qu'il s'attache aux images les plus diverses.

XIII

Une image aussi valorisée que l'image du ventre est naturellement très sensible au jeu dialectique des valeurs contraires. Voici, chez le même auteur, le ventre qu'on plaisante et le ventre qu'on vilipende.

> « Quelle chimère magnifique nos pères eussent faite avec ce que nous appelons la chaudière... De cette chaudière, ils eussent fait un ventre écaillé et monstrueux, une carapace énorme... » (V. Hugo, *France et Belgique*, p. 121). Dans les *Quatre Vents de l'Esprit*, Hugo dit encore :
>
> Buvez, mangez, faites-vous de gros ventres.

Mais dans d'autres textes apparaît l'envers de la valeur : « Le ventre est pour l'humanité un poids redoutable ; il rompt à chaque instant l'équilibre entre l'âme et le corps. Il emplit l'histoire. Il est res-

ponsable presque de tous les crimes. Il est l'outre des vices » (V. Hugo, *William Shakespeare*, p. 79).

Il nous suffit de donner cette antithèse de deux métaphores. On pourrait sans peine en multiplier les exemples. Mais il est plus démonstratif de suivre le jeu des valeurs dans des images plus fortement engagées dans l'inconscient. L'imagination conçue dans la primitivité de sa force désigne le *ventre* comme une région heureuse, chaude, tranquille. Il est alors extrêmement intéressant de voir [169] comment cette image, nativement heureuse, va se détruire dans un livre aussi marqué de souffrance que *La Nausée* de Jean-Paul Sartre. Ce livre porte le signe d'une fidélité remarquable aux puissances inconscientes, même lorsqu'il présente son héros Roquentin dans le décousu des impressions conscientes. Ainsi, même pour un nauséeux, pour un être qui ne veut rien avaler, pour un être qui souffre « d'un anti-Jonas », il y a des ventres partout. Voici la banquette de café (*La Nausée*, p. 130) : « Cet énorme ventre tourné en l'air sanglant (*car elle est en peluche rouge*), ballonné — boursouflé avec toutes ses pattes mortes, ventre qui flotte dans cette boite, dans ce ciel gris, ce n'est pas une banquette. Ça pourrait tout aussi bien être un âne mort, par exemple, ballonné par l'eau et qui flotte à la dérive, le ventre en l'air, dans un grand fleuve gris, un fleuve d'inondation ; et moi je serais assis sur le ventre de l'âne et mes pieds tremperaient dans l'eau claire. Les choses sont délivrées de leurs noms. Elles sont là, grotesques, têtues, géantes et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes et de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables. »

Il semble que les *innommables*, dès qu'elles sont retenues par l'inconscient, cherchent sans fin un nom. D'avoir nommé un instant *ventre* ce qui était *banquette*, cela a suffi pour faire sortir de l'inconscient des bouffées d'affectivité. Paul Guillaume a fait remarquer que nous affublons les objets les plus communs de noms pris dans l'anatomie du corps humain ou du corps animal. Nous parlons des pieds d'une table et de la queue de la poêle, de l'œil de bœuf et des yeux du bouillon. Mais toutes ces images ne *travaillent* guère. Il n'en va pas de même pour les images touchées par des intérêts inconscients. Même sous cet aspect de [170] *ventre mort* — du ventre d'un âne mort qui s'en va au fil de l'eau, spectacle bien rare, lourd du symbole d'une mort ignominieuse — le *ventre* fait sa fonction

d'image *vivante*. Il garde sa vertu d'image *centrale*. Il est le centre du grand fleuve gris, le centre du ciel lavé de pluie, la bouée de l'inondé. Il digère lourdement l'Univers. Le ventre est une *image complète* qui rend cohérente une activité onirique désordonnée.

On comprend peut-être maintenant l'action psychosynthétique de certaines rêveries d'images. Si l'on ne voyait pas la continuité onirique de la page de Sartre, il suffirait de la rapprocher des images instantanées et plaisantes comme il en fuse avec prodigalité dans la poétique d'un Jules Renard. On verrait alors combien un jeu qui se dépense sur les formes extérieures est peu indicateur. Et ici l'exemple est bon, car il est des plus simples. Si l'on n'envisage que l'extérieur, le ventre est une boule, toute boule est un ventre. Le dire amuse. Tout change par une adhésion à l'intimité. Les plus habituels ridicules : la grosseur, le gonflement, la lourdeur s'effacent. Un mystère mûrit sous la surface inexpressive. Parlant d'un dieu hindou, Lanza del Vasto écrit (*Pèlerinage aux Sources*, p. 32) : « Comme les éléphants, il possède la gravité de la substance terrestre et la noirceur des pouvoirs souterrains. Son ventre est gros : c'est un globe royal, c'est un fruit où mûrissent tous les trésors cachés des mondes. »

XIV

Nous allons montrer que le complexe de Jonas peut servir à déterminer une certaine *profondeur* d'image en ce sens qu'il est actif sous des images [171] superposées. Une page des *Travailleurs de la Mer* est particulièrement révélatrice à cet égard parce que les premières images masquent complètement « le Jonas » profond.

Dans le chapitre *Le Dedans d'un Édifice de la Mer*, — une caverne creusée par le flot, — tout de suite cette caverne est une « grande cave ». Cette cave « a pour plafond la pierre ; pour plancher l'eau ; les lames de la marée, resserrées entre les quatre parois de la grotte, semblaient de larges dalles tremblantes ».

Par ce qui vit dans cette cave, par « la lumière mouillée » qui l'emplit, tout un monde de féerie est évoqué. Les émeraudes y vivent dans une froide « fusion » ; l'aigue-marine y prend « une délicatesse

inouïe ». L'image réelle, aux yeux hallucinés de Gilliat, est déjà une réalité fantastique.

Voici alors que commence le rêve d'images. Gilliat est dans un crâne, dans un crâne humain : « Gilliat avait au-dessus de lui quelque chose, comme le dessous d'un crâne démesuré. Ce crâne avait l'air fraîchement disséqué. Les nervures ruisselantes des stries du rocher imitaient sur la voûte les embranchements des fibres et les sutures dentelées d'une boîte osseuse. » L'image qui se recouvre par instants d'aspects réels revient plusieurs fois. À la page suivante, on lit : « Cette cave figurait le dedans d'une tête de mort énorme et splendide ; la voûte était le crâne, et l'arche était la bouche ; les trous des yeux manquaient. Cette bouche avalant et rendant le flux et le reflux, béante au plein midi extérieur, buvait de la lumière et vomissait de l'amertume. » Et encore, à la fin du chapitre : « La voûte, avec ses lobes presque cérébraux et ses ramifications rampantes pareilles à des épanouissements de nerfs, avait un tendre reflet de chrysoprase. »

[172]

Ainsi semble s'achever la synthèse des images de la caverne, de la cave et du crâne — triphonie des *c* durs. Mais si le mythe du front et du crâne est puissant chez Hugo, comme l'a montré Charles Baudouin, il ne peut dépasser la valeur d'une image individuelle, très spéciale, adaptée à des circonstances exceptionnelles que Charles Baudouin a bien indiquées. Une telle image risque d'arrêter les sympathies d'imagination du lecteur. Mais lisons plus avant, descendons plus profondément dans l'inconscient et nous allons reconnaître que cette caverne, que cette cave, que ce crâne, c'est un ventre. En voici le diaphragme : « La palpitation de la mer se faisait sentir dans cette cave. L'oscillation extérieure gonflait, puis déprimait la nappe d'eau intérieure avec la régularité d'une respiration. On croyait deviner une âme mystérieuse dans ce grand diaphragme vert s'élevant et s'abaissant en silence. »

L'anatomie claire peut trouver à redire à ce ventre-tête, mais la vérité des images inconscientes s'y révèle, les puissances synthétiques — ou confusionnelles — de la rêverie s'y manifestent. Ce Gilliat, ce rêveur, ce songe-creux qui croyait explorer une grotte marine, qui se croyait descendu dans les caves de la mer, qui hantait une tête de mort, il était dans le ventre de la mer ! Le lecteur à la lente lecture, le

lecteur qui sait animer sa lecture par les récurrences littéraires d'une grande image, comprend ici qu'il n'a pas été mal dirigé par l'écrivain. L'onirisme du *Jonas* final reflue et fait accepter le Jonas crânien trop exceptionnel.

Si maintenant, au fond du ventre de la roche, est blotti le poulpe horrible, il est le normal intestin de ce ventre de pierre, le poulpe est l'être qui doit assimiler les cadavres errants, les cadavres [173] flottants de la vie sous-marine. Victor Hugo fait sienne la téléologie de la digestion macabre de Bonnet de Genève : « Les voraces sont des ensevelisseurs. » Au fond des océans mêmes, « la mort exige l'ensevelissement ». Nous sommes des « sépulcres », les ventres sont des sarcophages. Et le chapitre se termine par ces mots que polarisent toutes les impressions reçues dans la grotte sous-marine : « C'était on ne sait quel palais de la Mort, contente. »

Contente, parce qu'assouvie. De sorte que la première synthèse caverne-ventre prend un nouvel empan vers un au-delà. Gilliat est dans l'antre de la Mort, dans le ventre de la Mort. La tête de mort, la boîte osseuse, rocheuse n'a été qu'une forme intermédiaire. Cette forme avait tous les déficits de l'imagination des formes, toujours mal adaptée aux lointaines comparaisons. Elle arrêtait un rêve de plongée. Mais quand on a accepté les premiers rêves d'intimité, quand on vit la mort dans sa fonction d'accueil, elle se révèle comme un giron. Nous reconnaissons dans « ce Jonas » poussé à son terme, le thème de la maternité de la mort.

XV

Les grandes images qui disent les profondeurs humaines, les profondeurs que l'homme sent en lui-même, dans les choses ou dans l'univers, sont des images isomorphes. C'est pourquoi elles sont si naturellement les métaphores les unes des autres. Cette correspondance peut paraître bien mal désignée par le mot *isomorphie*, puisqu'elle se fait dans l'instant même où les images *isomorphes* perdent leur forme. Mais cette perte de [174] forme tient encore à la forme, elle explique la forme. En effet, entre le rêve du refuge dans la maison onirique et le rêve d'un retour dans le corps maternel, il reste

le même besoin de protection. Nous retrouvons, comme trait d'union la formule de Claudel : un toit est un ventre [91]92. Ribemont-Dessaignes dit plus explicitement encore dans *Ecce Homo* :

91 Claudel (*Tête d'Or*, p. 44) dit encore : « Et je suis sorti du ventre de la maison. » Puis : « Et elle commande, pareille au ventre à qui on ne désobéit pas » (p. 20).

92

Et la chambre est autour d'eux comme un ventre
Gomme le ventre d'un monstre,
Et déjà la bête les digère,
Au fond de l'éternelle profondeur.

Mais cette isomorphie des formes perdues prend tout son sens [93] si l'on veut bien nous suivre dans le domaine d'étude que nous avons choisi et considérer systématiquement, sous les formes, les *matières imaginées.* On trouvera alors une sorte de *repos matérialisé,* la paradoxale dynamique d'une chaleur douce et immobile. Il semble alors qu'il y ait une *substance de la profondeur*. Alors la profondeur nous assimile. Elle est bien différente de cette profondeur d'abîme où l'on sombre sans fin, comme nous l'avons caractérisée à la fin de notre livre dynamique dans le chapitre consacré à la psychologie de la pesanteur.

Donnons un exemple de cette isomorphie substantielle. Cette substance de profondeur sera précisément la *nuit enfermée* dans les antres, dans les ventres, dans les caves. Joë Bousquet, dans un admirable article du journal *Labyrinthe* (n° 22, p. 19), [175] parle d'une nuit matériellement active, pénétrante comme un sel corrosif. Elle est aussi bien, cette « nuit de sel », une nuit souterraine *sécrétée* par la terre et la nuit caverneuse qui travaille à l'intérieur d'un corps vivant. Aussi Joë Bousquet évoque la « nuit vivante et vorace à laquelle tout ce qui respire est intérieurement attaché ». Dès cette première notation, nous avons le sentiment d'avoir dépassé le règne habituel des images formées dans la perception. C'est à l'imagination matérielle qu'il faut demander cette transcendance de la nuit, cet au-delà de la nuit-phénomène. Alors nous soulevons le voile noir de la nuit, pour voir, comme dit Joë Bousquet, la nuit d'outre-noir : « Les autres hommes ne se la représentent qu'avec crainte, ils n'ont pas de mots pour parler d'elle. Elle ne se laisse pas décomposer et se ferme comme un poing sur tout ce qui émerge de l'espace. Elle est la nuit d'avant la chair et fait aux hommes ces yeux en fleur dont la couleur minérale et fasci-

93 Dans l'hymne védique à la hutte, nous avons cité un verset qui compare la hutte à une panse.

nante a ses racines dans la même obscurité que les plantes, les chevelures, la mer. »

Avant la chair et cependant dans une chair, précisément dans des limbes charnels où la mort est résurrection, où les yeux fleurissent à nouveau, étonnés...

Nous avons noté plusieurs fois qu'à fond d'images, les images qu'une poésie subalterne refuserait d'associer viennent se fondre l'une dans l'autre, par une sorte de communion onirique. Ici, les chevelures connaissent la nuit des grottes sous-marines, la mer connaît le rêve souterrain de la plante. Une nuit des profondeurs appelle toutes ces images — non plus à la ténébreuse et vaste unité du firmament —, mais à cette matière des ténèbres qu'est une terre digérée, à pleines racines. Qu'on digère ou qu'on enterre, on est sur la voie [176] de la même transcendance, soit dit pour suivre, plus matériellement qu'il ne le voudrait sans doute, Jean Wahl :

> Dans les bas-fonds où l'on est si bien à l'aise,
> À même la glaise originelle de la chair.
> ……
> Je m'enfonce...
> Au pays ignoré, dont l'ignorance est une aurore.
> (Jean Wahl, *Poèmes*, p. 33.)

Les pages de Joë Bousquet expriment, sous de nombreuses variations, cette prison charnelle de la nuit, pour laquelle Jonas n'est qu'une histoire trop naïvement contée. Parlant du poète, Joë Bousquet écrit : « Son corps, ainsi que le nôtre, enveloppe une nuit active qui engloutit tout ce qui est encore à naître, mais, par cette nuit sulfurique, il se laisse, lui aussi, dévorer. »

Qui voudrait longuement séjourner dans toutes ces images, puis les laisser couler lentement l'une dans l'autre, connaîtrait les extraordinaires jouissances des images composées, des images qui desservent à la fois plusieurs instances de la vie imaginante. C'est précisément le propre du *nouvel esprit littéraire,* si caractéristique de la littérature contemporaine, de changer *de niveau d'images,* de monter ou de descendre le long d'un axe qui va, dans les deux sens, de l'organique au spirituel, sans jamais se satisfaire d'un seul plan de réalité. Ainsi

l'image littéraire a le privilège d'agir à la fois comme image et comme idée. Elle implique l'intime et l'objectif. Qu'on ne s'en étonne pas, elle est au centre même du problème de l'expression.

On comprend dans ces conditions que Joë Bousquet puisse dire que « l'ombre intérieure de sa chair envoûte (le poète) dans ce qu'il voit » ou, plus [177] rapidement encore, que le poète « s'envoûte dans les choses ». Joë Bousquet donne ainsi, par le verbe réfléchi, un sens nouveau à l'envoûtement, mais ce verbe réfléchi *s'envoûter* garde sa flèche vers l'extérieur ; il porte ainsi la double trace de l'introversion et de l'extraversion. « S'envoûter dans » est donc une de ces rares formules qui administrent les deux mouvements fondamentaux de l'imagination. Les plus extérieures des images : le jour, la nuit deviennent ainsi des images intimes. Et c'est dans l'intimité que ces grandes images trouvent leur force de conviction. Extérieurement, elles resteraient les moyens d'une correspondance explicite entre les esprits. Mais la correspondance par l'intimité est bien plus valorisée. Le Jonas, comme la maison onirique, comme la caverne imaginée, sont des archétypes qui n'ont pas besoin d'expériences réelles pour agir sur toutes les âmes. La nuit nous envoûte, l'obscurité de la grotte, de la cave nous prend comme un sein. En fait, dès qu'on touche, même par un seul côté, à ces images composées, surcomposées qui ont de lointaines racines dans l'inconscient des hommes, la moindre vibration porte ses résonances partout. Comme nous l'avons remarqué bien souvent et comme nous le répéterons en d'autres occasions, l'image de la mère se réveille sous les formes les plus diverses, les plus inattendues. Dans ce même article où il montre le parallélisme de la nuit du ciel et de la nuit de la chair, Joë Bousquet donne à l'image du Jonas *la profondeur non-imagée,* laissant à son lecteur le soin de parfaire ou de modérer ses propres images, mais sûr quand même de lui transmettre le parallélisme de la nuit extérieure et de la nuit intime. « La nuit vivante qui habite (le poète) ne fait qu'intérioriser la nuit maternelle où il avait été conçu. Pendant la période intra-utérine le corps à venir ne buvait pas [178] la vie, il buvait les ténèbres. » Et voilà pour le dire en passant une preuve supplémentaire de l'onirique sincérité de l'image de la *noirceur secrète du lait.*

XVI

À plusieurs reprises, quand la rêverie s'approfondit, nous avons vu l'image de Jonas prendre des composantes inconscientes comme si le ventre était un sarcophage. Il est très frappant de voir que celte filiation peut être découverte sous des images particulièrement claires, sous des images en apparence tout à fait rationalisées. Le stratagème du cheval de Troie, par exemple, n'est-il pas des plus clairement expliqué ; mais des doutes sont venus. On les verra exposés dans le livre de Pierre-Maxime Schuhl (*La Fabulation platonicienne,* pp. 75 et suiv.). Le cheval de Troie (comme la baleine de la Bible) n'est-il pas un nom pour désigner les bateaux des Grecs, ces bateaux n'étaient-ils pas les « chevaux » de Poséidon ? Et les historiens, frappés de toutes les fables du Minotaure se demandent si tous ces animaux-réceptacles ne sont point des Cénotaphes [94]. Charles Picard raconte comment, d'après Hérodote, la fille de Mykérinos fut ensevelie « à l'intérieur d'une vache en bois doré (symbole hathorique), que l'on voyait encore adorée en son temps au palais de Sais, entourée de lampes allumées et de la fumée des parfums. Les Minoens ont gardé et transmis aux Mycéniens, sous toutes ses formes, le culte du bovidé sacré, mâle ou femelle, doté d'un pouvoir protecteur jusque dans l'au-delà. Déjà les Grecs ne [179] le comprenaient plus. » Et Schuhl qui cite cette page se demande si la légende du cheval de Troie ne peut recevoir une interprétation analogue. Schuhl cite une opinion de W. J. V. Knight qui dit : « Cela appartient plutôt à un contexte de magie et de religion qu'à la tactique militaire. » Ce serait « un moyen de rompre le charme qui protégeait les murs d'Ilion ». Pour notre objet, il nous suffit que l'image ultra-claire du cheval de Troie, pourvue de toutes les finalités de la conscience, puisse dans des explications psychologiques nouvelles être doublée par des images plongeant dans l'inconscient. Ainsi se manifeste l'existence d'un *doublet* psychique qui réunit, d'une part,

94 Cf. Charles Picard, Le Cénotaphe de Midéa et les Colosses de Ménélas (Revue de Philologie, 1933, pp. 341-354.

l'image visuelle longuement commentée et, d'autre part, une image d'intimité mystérieuse, riche d'une puissance affective.

Si nous pouvions aborder tous les mythes d'ensevelissement, nous verrions se multiplier de tels *doublets* reliant images extérieures et images d'intimité. Nous arriverions à cette équivalence de la vie et de la mort : le sarcophage est un ventre et le ventre est un sarcophage. Sortir du ventre c'est naître, sortir d'un sarcophage c'est renaître. Jonas, qui reste dans le ventre de la baleine trois jours comme reste le Christ au tombeau, est donc une image de résurrection.

XVII

Bien d'autres images pourraient être étudiées sous le signe d'un Jonas de la Mort, en rejoignant le thème de la Mort maternelle. De ce point de vue, le thème de la chrysalide mériterait une monographie.

La chrysalide a naturellement les séductions de [180] toute forme enveloppée. Elle est comme un fruit animal [95]. Mais un règne de valeurs toutes nouvelles s'établit quand on sait que la chrysalide est l'être intermédiaire de la chenille et du papillon. Alors les idées suscitent des rêves.

Dans son *Apocalypse de notre Temps* (trad., p. 217), Rozanov a donné une contribution au mythe de la chrysalide. Pour lui, « la chenille, la chrysalide et le papillon ont une explication non pas physiologique, mais cosmogonique. Physiologiquement, ils sont inexplicables, voire *inexprimables*. Pourtant, du point de vue cosmogonique, ils sont parfaitement intelligibles ; tout ce qui vit, absolument tout, participe ainsi de la vie, du tombeau et de la résurrection. »

On ne saurait affirmer plus nettement la différence entre l'explication scientifique et l'explication mythique. Un savant estime-

---

95 Dans un article sur Blake, publié dans *Fontaine* (n° 60, p. 236), on trouve cette traduction d'un bel article de Swinburne : « Au-dessus de lui, emblème de la maternité, se recourbe et s'agrippe la chrysalide, telle les feuilles enveloppantes de la chair qui enferment et libèrent le fruit humain de la génération corporelle. »

ra avoir tout exprimé quand il aura tout décrit, quand il aura jour par jour suivi les phases de la métamorphose. Mais les symboles veulent une autre concentration des lumières. Le mythe veut que les objets soient expliqués par le monde. Le devenir d'un être doit être expliqué par « la vie, le tombeau et la résurrection ». Comme le dit Rozanov, « les stades de l'existence de l'insecte figurent les phases de la *vie* universelle ». La chenille : « Nous rampons, nous mangeons, nous sommes ternes et immobiles. » « La chrysalide, c'est le tombeau et la mort, le tombeau et la vie végétative, le tombeau et la *promesse*. Le papillon, c'est l'âme plongée dans l'éther, qui vole, [181] qui ne connaît que le soleil et le nectar et ne se nourrit qu'en plongeant dans les immenses corolles des fleurs. » Et Rozanov oppose la « géophagie » de la chenille qui se nourrit de « boue et d'ordure » au bonheur d'un papillon héliophage qui butine sur les fleurs les pollens du soleil.

Rozanov étudie alors longuement les rapports de l'image de la chrysalide et de la momie (pp. 279-280). La momie c'est vraiment la chrysalide de l'homme. « Chaque Égyptien, avant de passer à l'état de chrysalide, se préparait un cocon aussi oblong et lisse que celui que file n'importe quelle chenille. » « On distingue une carapace rugueuse teintée de marron : c'est le sarcophage qui est toujours d'une couleur brunâtre uniforme. Il est, semble-t-il, en plâtre ; et, s'il en est ainsi, il rappelle également par sa matière l'enveloppe du cocon ; car le corps de la chenille dégage une sorte de chaux. En général, les rites funéraires égyptiens suivent les stades de la chenille qui devient chrysalide ; voilà pourquoi — point essentiel — le scarabée, un insecte, est devenu le symbole du passage à la vie future. » « La découverte la plus importante que les Égyptiens aient faite, c'a été la vie future insectoïde. » De cette vie insectoïde nous ne vivons actuellement que la vie terrestre. La vie aérienne ne nous est connue que par l'image du papillon sur les fleurs. Mais où sont les fleurs humaines, celles où l'homme trouvera sa nourriture d'or céleste ? Si ces fleurs existent quelque part, dit Rozanov, « c'est bien au-delà du tombeau ». [96]

Ainsi, dans ces images, le tombeau est une chrysalide, [182] c'est un sarcophage qui mange la terre charnelle. La momie, comme une

---

96 Cf. Strindberg, *Inferno,* p. 47 *:* « La transformation de la chenille dans la coque est un vrai miracle qui équivaut à la résurrection des morts. »

chenille serrée dans les bandelettes de la chrysalide, éclatera aussi « par la véritable explosion d'où les ailes symétriques flambèrent », comme dit Francis Ponge [97]. Il est extrêmement intéressant de voir que des lambeaux d'images pris sur la chrysalide et sur le sarcophage peuvent ainsi s'associer. C'est que toutes ces images ont même centre d'intérêt : un *être enfermé,* un *être protégé,* un *être caché,* un être rendu à la profondeur de son mystère. Cet être sortira, cet être renaîtra. Il y a là un *destin de l'image* qui exige cette résurrection.

97 Cité par Jean-Paul Sartre. Voir le commentaire de cette image par Sartre, *L'Homme et les Choses*, p. 51.

[95]

La terre et les rêveries du repos.

Deuxième partie

Chapitre VI

LA GROTTE

Don Quichotte sortant de la grotte de Montésinos : « Ce n’est point un enfer, c’est le séjour des merveilles. Asseyez-vous, mes enfants, écoutez bien et croyez. »

(Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, trad. Florian, partie II, chap. XX.)

I

Retour à la table des matières

Dans ce chapitre apparaîtra, peut-être encore plus que dans les autres, le caractère superficiel de nos remarques. Ce caractère est une conséquence de la limitation que nous imposons à nos enquêtes. En effet, nous ne voulons pas pénétrer dans le domaine propre à la mythologie. Si nous avions une telle ambition, chacun de nos chapitres devrait s’engager autrement et recevoir une très grande extension. Par exemple, pour prendre une exacte mesure de toutes les puissances de la vie des grottes et des antres, il faudrait suivre tous les cultes chthoniens, toute la liturgie des cryptes. Telle n’est point notre tâche. On en trouvera d’ailleurs une ébauche dans *l’Essai sur les Grottes dans les Cultes magico-religieux et dans la Symbolique primitive*, que P. Saintyves a publié à la suite de la traduction de l’*Antre des Nymphes*, de Porphyre. Les liturgies cachées, les cultes secrets, les pratiques initia-

tiques trouvent dans la grotte une sorte de temple naturel. Les cavernes [184] de Déméter, de Dionysos, de Mithra, de Cybèle et d'Attis donnent à tous les cultes une sorte d'unité de lieu que Saintyves a bien dégagée. Une religion souterraine porte une marque ineffaçable. Mais, encore une fois, ce n'est pas cette étude en profondeur que nous avons à faire. Il nous faut seulement suivre des rêves, et même des rêves *exprimés,* et même encore plus précisément des rêves qui veulent l'*expression littéraire,* bref notre pauvre sujet n'est que *la grotte en littérature.*

Cette limitation du sujet a cependant un résultat que nous voulons souligner. Il nous semble en effet qu'en nous en tenant aux images littéraires nous puissions isoler une sorte de *mythologie affaiblie* qui ne doive rien aux connaissances acquises. Même lorsque l'écrivain est de toute évidence conscient de ses connaissances d'écolier, une nuance soudaine vient parfois déceler l'adhésion personnelle à *l'activité de légende,* à l'imagination proprement légendaire. Il suffit pour cela d'une nouveauté d'expression, d'un renouvellement d'expression, d'une lumière soudaine du langage. Dès que le langage dépasse la réalité, il y a possibilité de légende. On peut alors surprendre la mythologie en acte. Sans doute, cette mythologie tantôt naïve, tantôt astucieuse, toujours très courte, atteint bien rarement le centre des légendes. Elle donne cependant des fragments de légende essayée qui permettent d'étudier les tentatives de l'imagination. Alors se posent de nouveaux rapports entre *conviction* et *expression.* Par la littérature, il semble que l'expression tende à une autonomie, et même qu'une conviction se forme, bien légère et éphémère sans doute, autour d'une image littéraire bien faite. Alors, sous la plume la plus habile, il y a ainsi *des images sincères.*

[185]

II

Nous allons donc étudier des grottes « littéraires » avec le souci d'en déterminer tous les aspects imaginés.

D'ailleurs, en vue de classer les images, nous devons sans cesse multiplier les distinctions. Une fois les images bien isolées, il nous est loisible de retrouver les images intermédiaires. Par exemple, une distinction peut être faite entre les images de la grotte et celles du labyrinthe souterrain, bien que ces deux types d'images soient si souvent confondus. En accentuant les différences, on peut dire que les images de la grotte relèvent de l'imagination du repos, tandis que les images du labyrinthe relèvent de l'imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant.

En effet, la grotte est un refuge dont on rêve sans fin. Elle donne un sens immédiat au *rêve d'un repos protégé*, d'un repos tranquille. Passé un certain seuil de mystère et d'effroi, le rêveur entré dans la caverne sent qu'il pourrait vivre là. Qu'on y séjourne quelques minutes et déjà l'imagination emménage. Elle voit la place du foyer entre deux gros rochers, le recoin pour le lit de fougères, la guirlande des lianes et des fleurs qui décore et qui cache la fenêtre vers le ciel bleu. Cette fonction de *rideau naturel* apparaît avec régularité dans d'innombrables grottes littéraires. La grotte de la pastorale de Florian (*Estelle*, p. 295) est garnie de « vigne sauvage ». Parfois une fenêtre rustique, ainsi rendue mystérieuse par les feuillages, donne par une curieuse inversion l'impression d'être la fenêtre d'une grotte ! On verra un exemple de cette inversion dans les *Lettres d'un Voyageur* de George Sand.

Cette *fonction de rideau* rejoint le principe de la [186] petite fenêtre que nous avons énoncé à propos de la lucarne du grenier : voir sans être vu, *beuiller*, *faire le beuillot*, comme on dit dans notre vieille Champagne. Charles Baudouin (*Victor Hugo*, p. 158) signale chez Victor Hugo la fréquence de la rime fenêtre-naître. Et Baudouin signale ce rapprochement dans le chapitre où il prouve que le désir de curiosité est le désir de connaître le secret de la procréation.

Parfois il semble que ce soit le rideau de feuillage qui fasse la grotte. Dans *Monsieur d'Amercœur*, Henri de Régnier, d'une petite grotte où une femme du monde vient se reposer, donne cette seule description : « Des lierres retombants y voilaient la lumière. Il y faisait un jour verdâtre et transparent » (*La Canne de Jaspe*, p. 71).

Sur l'*entrée* de la grotte, il faudrait de longues études pour en déterminer tous les symboles. Il ne faut pas se hâter de lui donner les

fonctions claires de la porte. Comme le fait justement remarquer Masson Oursel (« Le Symbolisme eurasiatique de la Porte », *N. R.* F., 1er août 1933), la grotte est *la demeure sans porte.* N'imaginons pas trop vite qu'on ferme la grotte le soir avec une pierre roulée pour y dormir en paix. La dialectique du refuge et de l'effroi a besoin de l'*ouverture.* On veut être protégé, mais on ne veut pas être enfermé. L'être humain sait à la fois les valeurs du *dehors* et du *dedans.* La porte est à la fois un archétype et un concept : elle totalise des sécurités inconscientes et des sécurités conscientes. Elle *matérialise* le gardien du seuil, mais tous ces profonds symboles sont actuellement ensevelis dans un inconscient que n'atteignent pas les rêves des écrivains. Les valeurs claires du refuge sont trop vives pour qu'on découvre les valeurs obscures. En fait, l'acte d'habiter se développe presque infailliblement aussi lot qu'on a l'impression d'être abrité.

[187]

George Sand a connu, comme toutes les nobles âmes, l'attrait de la pauvreté. Dans ses romans, elle prend toujours possession d'une grotte comme d'une maison rustique. La prison de Consuelo est aussi rendue rapidement « habitable ». Avec une âme douce, un rêveur solitaire dans la grotte songe aux amours cachées, il récite les poèmes de Jocelyn.

D'ailleurs les valeurs de rêve des amours cachées nous renvoient aux lieux de mystère de la nature, la chambre secrète renvoie à la grotte. Un amour ardent ne peut être oniriquement citadin, il lui faut rêver à un site d'univers. Dans *Solus ad Solam* (trad., p. 45), d'Annunzio écrit en une curieuse inversion : « Je suis entré dans notre chambre, dans la chambre verte que tu disais sous-marine, où nous nous aimâmes, où nous connûmes la joie, vraiment comme dans une grotte salée... »

Le moindre renfoncement rocheux donne déjà ces impressions et ces rêveries. De Sénancour écrit d'un homme sensible [98] : « Une roche qui plombe sur les eaux, une branche qui projette son ombre sur le sable désert, lui donnent un sentiment d'asile, de paix, de solitude. » De même, Thoreau (*Walden,* trad., p. 34), montre que « l'enfant joue à

98 De Sénancour, *Primitive,* p. 59.

la maison » comme « il joue au cheval ». « Qui ne se rappelle l'intérêt avec lequel, étant jeune, il regardait les rochers en surplomb ou les moindres abords de caverne ? » On sent bien que le moindre abri naturel est ainsi la cause occasionnelle d'une immédiate rêverie pour les images de repos. Et l'ombre tout de suite sollicite les images de l'abri souterrain. Par exemple, dans un roman de Virginia Woolf (*Les Vagues,* trad., p. 28), deux enfants sont tapis sous un groseillier ; aussitôt s'ouvre à leur imagination un monde souterrain. Tout gîte [188] veut être une grotte. « Installons-nous, disent-ils, dans le monde souterrain. Prenons possession de notre territoire secret, que les groseilles pendantes éclairent comme des lustres, luisantes et rouges d'un côté, noires de l'autre... C'est notre univers à nous [99]. » De même, dans *Le Pot d'Or,* de James Stephens, des enfants jouent : « Le terrain sous l'aubépine était l'âtre de leur maisonnette. » On voit de reste sur ces exemples qu'une image insignifiante peut déclencher des images fondamentales. L'abri nous suggère la prise de possession d'un monde. Si précaire qu'il soit, il donne tous les rêves de la sécurité.

Pour Ruskin, toujours court dans les rêves et tranchant dans les aperçus : « Une subordination de la nature aux besoins de l'homme permet au Grec de prendre un certain plaisir à la vue des *rochers,* lorsque ceux-ci forment une *grotte,* mais seulement dans ce cas. Sous tout autre aspect, surtout s'ils sont vides et hérissés de pointes, ils l'épouvantent, mais s'ils sont polis, « sculptés » comme le flanc d'un navire, s'ils forment une grotte où il puisse s'abriter, leur présence devient supportable » (*Les Peintres modernes,* trad., p. 47).

Les *grottes factices* sont un hommage à l'imagination des *retraites naturelles.* De Sénancour en fait construire une au flanc de sa montagne. En son château de Locati, la princesse de Belgiojoso a un cabinet de travail secret dont la clef est passée dans sa chaîne de montre. Dans une lettre à Augustin Thierry (p. 86), elle écrit : « Et moi je suis dans une grotte de sorcière, aussi invisible que si Alcine m'avait [189] donné des leçons. » De la grotte on voit sans être vu, ainsi d'une manière paradoxale le trou noir est une vue sur l'univers. Maurice de

---

99 Cette volonté d'habiter tout de suite est très curieusement exprimée par Guy de Maupassant entrant dans une chambre inconnue (*Clair de Lune. Nos lettres,* p. 387) : « Quand j'y fus seul, j'examinai les murs, les meubles, toute la physionomie de l'appartement, pour y installer mon esprit. »

Guérin écrit à un ami breton (cité par Decahors, thèse, p. 303) : « ... le charme extrême que j'aurais à me creuser une grotte fraîche et sombre au cœur d'un rocher, dans une anse de vos côtes, et d'y couler ma vie à contempler au loin la vaste mer, comme un dieu marin. »

On pourrait d'ailleurs indiquer bien des rêveries de constructeurs qui cherchent une véritable continuité entre la grotte et la maison, rendant autant de cosmicité qu'il est possible à leur demeure. André Breton a bien vu dans les constructions du facteur Cheval tous les éléments « médianimiques » qui rattachent non seulement la maison à la grotte, mais encore aux pétrifications naturelles [100].

Dés pages entières du *Roman d'un Enfant* nous disent aussi la puissance inoubliable des images de la grotte. Durant une maladie de Loti enfant, son frère aîné lui avait construit dans la cour de la maison, « au fond, dans un recoin charmant, sous un vieux prunier, un lac en miniature ; il l'avait fait creuser et cimenter comme une citerne..., ensuite, de la campagne, il avait fait apporter des pierres rongées et des plaques de mousse pour composer des rivages romantiques alentour, des rochers et des grottes... » Quel ravissement pour l'enfant guéri auquel on donnait ainsi *un univers !* « Cela dépassait tout ce que mon imagination avait pu concevoir de plus délicieux ; et quand mon frère me dit que c'était à moi... j'éprouvai une joie intime qui me sembla ne devoir finir jamais. Oh ! la possession de tout cela, quel bonheur inattendu ! En jouir tous les [190] jours, tous les jours, pendant ces beaux mois chauds qui allaient venir !... » (p. 78.)

Tous les jours ? Oui, toute sa vie, grâce à la *valeur naturelle* de l'image. Cette possession n'était point une possession de propriétaire, c'était celle d'un maître de la nature. L'enfant recevait là un jouet cosmique, une demeure naturelle, un prototype des antres du repos. La grotte ne quittera jamais son rang d'image fondamentale. « C'est le coin du monde, dit Loti (p. 80), auquel je reste le plus fidèlement attaché, après en avoir aimé tant d'autres ; comme nulle part ailleurs, je m'y sens en paix, je m'y sens rafraîchi, retrempé de prime jeunesse et de vie neuve. C'est ma sainte Mecque, à moi, ce petit coin-là ; tellement que, si on me le dérangeait, il me semble que cela déséquilibrerait quelque chose dans ma vie, que je perdrais pied, que ce serait

100 André Breton, *Point du Jour*, p. 234.

presque le commencement de ma fin. » Souvent, dans ses lointains voyages, Loti a dû méditer dans l'ombre des grottes fraîches et profondes. Il a dû associer bien des spectacles réels au souvenir ineffaçable. La grotte « en miniature », petite image lointaine au fond des souvenirs, « m'a souvent préoccupé, dit-il, à des heures d'affaissement et de mélancolie au cours de mes campagnes » ... Par une condensation étrange des souvenirs, Loti unit la grotte et la maison natale, comme si la grotte où l'on a rêvé était le véritable archétype de la maison où l'on a vécu. « Pendant tant d'années tristes où j'ai vécu errant par le monde, où ma mère veuve et ma tante Claire sont restées seules à promener leurs pareilles robes noires dans cette chère maison presque vide et devenue silencieuse comme un tombeau, pendant ces années-là je me suis plus d'une fois senti serrer le cœur à la pensée que le foyer déserté, que les choses familières à mon enfance se délabraient sans doute à l'abandon ; et je me suis inquiété pardessus [191] tout de savoir si la main du temps, si la pluie des hivers n'allaient pas me détruire la voûte frêle de cette grotte ; c'est étrange à dire, mais s'il y avait eu éboulement de ces vieux petits rochers moussus, j'aurais éprouvé presque l'impression d'une lézarde irréparable dans ma propre vie. » Là où nous allons nous abriter en rêve nous trouvons une demeure qui reçoit tous les symboles du repos. Si nous voulons garder nos puissances oniriques, il faut que nos rêves soient fidèles à nos images premières. La page de Pierre Loti nous apporte un exemple de cette fidélité à des images fondamentales. Au lieu des rêves évasifs, toujours informulés, qu'on désigne comme des châteaux en Espagne, la grotte est un rêve concentré. Châteaux en Espagne et grottes forment la plus nette antinomie de la volonté d'habiter. Être ailleurs, être là, voilà ce qui ne s'exprime pas seulement par des vues géométriques. Il y faut une volonté. La volonté d'habiter semble se condenser dans une demeure souterraine. Les mythologues ont souvent dit que la grotte était pour la pensée primitive un lieu où se condensait le *mana* (cf. Saintyves, *Essai sur les Grottes,* à la suite de *L'Antre des Nymphes,* de Porphyre, Paris, 1918).

Fidèle à l'esprit de nos enquêtes qui ne doivent s'appuyer que sur des documents d'imagination encore active, nous ne devons considérer que des aspects qu'une imagination moderne peut retrouver. Il suffit de séjourner dans la grotte, d'y revenir souvent, ou simplement d'y revenir par la pensée pour ressentir une sorte de condensation des

forces intimes. Ces forces sont bientôt actives. Qu'on se souvienne des grottes « littéraires » où l'intérêt est maintenu par la seule description des aménagements de la grotte. Qu'on révise la solitude industrieuse de Robinson Crusoé * ou des naufragés [192] dans *L'Île mystérieuse* de Jules Verne. Le lecteur sympathique participe aux progrès d'un confort rustique. Il semble d'ailleurs que la *rusticité* des meubles s'anime d'un véritable *mana* dans la *demeure naturelle*.

On sentira mieux cette imagination active d'un aménagement souterrain si l'on met en dialectique la manière active et la manière passive d'habiter. Pour Maurice de Guérin, dans une étrange formule (*Le Cahier vert*, éd. Divan, I, p. 223) : « La résignation, c'est le terrier creusé sous les racines d'un vieux chêne ou dans le défaut de quelque roche, qui met à l'abri la proie fuyante et longtemps poursuivie. Elle enfile rapidement son ouverture étroite et ténébreuse, se tapit au lin fond, et là, tout accroupie et ramassée sur elle-même, le cœur lui battant à coups redoublés, elle écoute les aboiements lointains de la meute et les cris des chasseurs. Me voilà dans mon terrier. » Terrier du mélancolique, de l'affligé, du résigné. Nous en retrouverons le thème dans le prochain chapitre sur le labyrinthe. Les images ne s'isolent pas et l'imagination n'a aucun scrupule à se répéter. Il semble ainsi que la grotte, le terrier, soit le lieu où l'on se *résigne* à vivre. C'est oublier le deuxième terme de la dialectique : l'antre travailleur !

On s'est demandé ce que signifiaient dans l'antre d'Ithaque dont la description est commentée par Porphyre les deux vers d'Homère :

> Il y a aussi de très longs métiers de pierre, sur lesquels les Nymphes
> Tissent des toiles teintes de pourpre merveilleuses à voir.

Sans doute les vertus symboliques de ces vers sont nombreuses. Mais on y ajoutera encore si l'on rêve un peu en tisserand, si l'on ranime en soi, par [193] exemple, *l'atelier-antre* de Silas Marner, si l'on

---

* Le tome I et le tome II de Robinson Crisoé sont disponibles dans La Bibliothèque électronique du Québec. [JMT.]

vit vraiment la toile de pourpre tissée dans l'ombre, si l'on travaille les fils de lumière sur le métier souterrain, sur le métier de pierre.

Bien entendu, des temps viendront où la rusticité et la technique s'opposeront. On souhaite justement le clair atelier. Mais l'atelier à la petite fenêtre est alors une image de la grotte active. Il faut donner aux images tous leurs traits, si l'on veut comprendre que l'imagination est un monde. La grotte protège le repos et l'amour, mais elle est aussi le berceau des premières industries. Nous la retrouvons normalement comme un décor du travail solitaire. Nous nous apercevons que si nous sommes seuls nous travaillons plus activement dans l'atelier *à la petite fenêtre.* Pour être bien seul, il faut que nous n'ayons pas trop de lumière. Une *activité souterraine* bénéficie d'un mana imaginaire. Il faut garder un peu d'ombre autour de nous. Il faut savoir rentrer dans l'ombre pour avoir la force de faire notre œuvre.

II

À l'entrée de la grotte travaille l'imagination des voix profondes, l'imagination des voix souterraines. Toutes les grottes parlent.

> Je comparai les bruits de toutes les cavernes,

dit le poète [101].

> Pour l'Œil profond qui voit, les antres sont des cris.
> (Victor Hugo, *Ce que dit la Bouche d'Ombre*.)

[194]

Pour un rêveur des voix souterraines, des voix étouffées et lointaines, l'oreille révèle des transcendances, tout un au-delà de ce qu'on

---

101 Victor Hugo, *La Légende des Siècles,* Hetzel, t. III, p. 27.

peut toucher et voir. Et D. H. Lawrence a justement écrit (*Psychoanalysis and the Inconscious*) *:* « *The ears can hear deeper than eyes can see.* — L'oreille peut entendre plus profondément que les yeux ne peuvent voir. » L'oreille est alors le sens de la nuit, et surtout le sens de la plus sensible des nuits : la nuit souterraine, nuit enclose, nuit de la profondeur, nuit de la mort. Dès qu'on est seul dans la grotte obscure, on entend le vrai silence :

> Le vrai silence élu, la nuit finale
> Communiquée aux pierres par les ombres.
> (Jean Tardieu, *Le Témoin invisible,* p. 14.)

Mais, dès le seuil, sans souffrir tout de suite de cette « profondeur », les grottes répondent par des murmures ou des menaces, par des oracles ou des facéties. Tout dépend de l'état d'âme de qui les interroge. Elles livrent le plus sensible des échos, la sensibilité des échos craintifs. Sans doute, les géographes ont catalogué les grottes aux échos merveilleux. Ils expliquent tout par des formes. La grotte des Latomies, près de Syracuse, à laquelle on donne le nom d'Oreille de Denys le Tyran est contournée, dit-on, comme le conduit auriculaire : « Des mots à voix basse au fond de la grotte sont répétés très distinctement à l'ouverture, un papier froissé dans les mains produit le bruit du vent le plus violent, enfin la décharge d'une arme à feu égale, sous cette voûte, l'effet du tonnerre ». On prétend que Denys, par un orifice situé sur le haut de la grotte, écoutait les plaintes et les imprécations de ses victimes enfermées dans les Latomies. Ainsi les [195] historiens et les géographes s'accordent dans un même esprit positif. Ceux-ci décrivent un conduit auriculaire, ceux-là pensent à l'usage d'un cornet acoustique. Croyant étudier la vie dans sa réalité, ils étudient le fossile d'un être d'imagination.

Mais la bouche d'ombre parle encore et il n'est pas besoin du monstre sonore des Latomies pour en connaître les retentissements dans une imagination vivante. La moindre caverne nous offre toutes les *rêveries de la résonance.* En ces rêveries, on peut dire que *l'oracle est un phénomène naturel.* C'est un phénomène de l'imagination des grottes. Tous les détails de ce phénomène sont encore vivants. Par exemple, le principe d'autorité des voix souterraines, la volonté de

faire peur, on les comprendra si on suit en psychologue la transmission des traditions dans la vie de nos campagnes. Le père dans sa promenade avec l'enfant vient gonfler sa voix à la porte des cavernes. Un instant effrayé, l'enfant reprend le jeu. Il connaît désormais une force d'effroi. Si éphémère que soit la peur, elle est presque toujours à l'origine d'une connaissance. Et l'enfant est maintenant maître d'un pouvoir d'effrayer. Il saura s'en servir en jouant devant un camarade novice. Sans doute, voilà de bien petits *oracles* et les mythologues ne prêteront guère d'attention à ce « psychologisme » minuscule et fuyant. Et, pourtant, comment mesurer l'action du mythe sur les âmes frustes, si l'on oublie tous ces petits phénomènes de la vie quotidienne, toutes ces images naïves de la vie des champs ?

Des écrivains d'ailleurs ne dédaignent pas de noter un effroi, sans doute peu sincère, mais qui a cependant des raisons inconscientes. Dans ses *Impressions de Voyage, En Suisse,* I, p. 78, Dumas écrit : « La caverne gronde sourdement comme un ours surpris qui s'enfonce dans les dernières profondeurs [196] de sa tanière. Il y a quelque chose d'effrayant dans cette répercussion bruyante du bruit de la voix humaine, dans un lieu où elle n'était pas destinée à parvenir. » Dans la caverne, comme dans l'orage, la voix de l'ours grondant, — si peu familière, — est entendue comme le courroux le plus naturel.

Qui aime imaginer parlera aux échos souterrains. Il s'apprendra à interroger et à répondre et peu à peu il comprendra la psychologie du *je* et du *tu* de l'oracle. Comment les réponses peuvent-elles donc s'ajuster aux questions ? C'est qu'on entend par l'imagination plus que par la perception dès que c'est une voix *naturelle* qui parle. Quand la Nature imite l'humain, elle imite l'*humain imaginé.*

Norbert Casteret [102] dit que la Sibylle de Cumes « interprétait dans ses extases les bruits issus de quelque ruisseau ou vent souterrain » et que « ces prédictions, composant neuf volumes, furent conservées et consultées sept siècles durant à Rome, depuis Tarquin le Superbe jusqu'au siège de la ville par Alaric ». On parle souvent de la continuité de la politique de Rome. Après tout, la liaison politique par l'oracle a au moins, comme gage de continuité, la continuité de l'inconscient. En politique, cette continuité en vaut une autre, n'en

---

102 Norbert Casteret, *Au Fond des Gouffres,* p. 197.

déplaise à ceux qui vantent la sagesse de quelques grands ministres, de quelques patients commis. Cette *continuité politique* est constituée souvent par des choix inconscients pour lesquels on ne manque jamais de raisons claires. Mais cela est une autre histoire et nous ne voulons pas quitter le plan de nos études qui doivent se limiter à la rêverie personnelle. Tout rêveur isolé qui, au fond d'un vallon, a parlé aux puissances de la grotte, [197] reconnaîtra le caractère direct de certaines fonctions de l'*oracle.* Si nos remarques paraissent paradoxales, c'est parce qu'il est devenu paradoxal de vivre *naturellement,* de rêver dans la solitude de la nature. Nous écartons l'enfant instruit de tout onirisme cosmique. Des oracles, il connaît d'abord les interprétations, c'est-à-dire l'affleurement dans le rationnel et le social. L'archéologie historique méconnaît l'archéologie psychologique. Rien d'étonnant à cela d'ailleurs puisque les psychologues eux-mêmes se désintéressent souvent de la nébuleuse primitive des rêves à partir de laquelle se forment les grandes images, puis les noyaux de pensée.

Les voix de la terre sont des consonnes. Aux autres éléments les voyelles, à l'air surtout le souffle d'une bouche heureuse, doucement entr'ouverte. La parole d'énergie et de colère a besoin du tremblement du sol, de l'écho du rocher, des roulements caverneux. La voix *caverneuse* s'apprend, s'approfondit par le conseil de la caverne. Quand on pourra systématiser les valeurs de la voix volontaire, on se rendra compte que nous voulons imiter toute la nature. La voix rocailleuse, la voix caverneuse, la voix grondante sont des voix de la terre. C'est la parole difficile, dit Michelet, qui fait les prophètes (*La Bible de l'Humanité,* p. 383). C'est parce que les voix sortant de l'abîme sont confuses qu'elles sont prophétiques.

D'ailleurs, là encore, il semble qu'on ait fait appel à l'artifice. Mme de Staël (*De l'Allemagne,* I^re^ partie, ch. I) écrit : « Souvent, au milieu des superbes jardins des princes allemands, l'on place des harpes éoliennes près des grottes entourées de fleurs, afin que le vent transporte dans les airs des sons et des parfums tout ensemble. » La grotte n'est plus ici qu'un résonateur, une boîte de résonance. [198] Mais on demande à la grotte artificielle de renforcer les voix du vent parce qu'on a rêvé au seuil des cavernes sonores.

Il faudrait d'ailleurs évoquer toutes les rêveries savantes qui ont voulu donner un rôle positif aux cavernes de la montagne. Dans ces

cavernes, comme par un poumon, la montagne respire. Les souffles souterrains disent la respiration du grand être terrestre.

III

Devant l'antre profond, au seuil de la caverne, le rêveur hésite. D'abord il regarde le trou noir. La caverne, à son tour, regard pour regard, fixe le rêveur avec son œil noir. L'antre est l'œil du cyclope. L'œuvre de Victor Hugo donnerait de nombreux exemples de cette noire vision des antres et des cavernes. D'un poème à un autre poème les regards se croisent :

> O vieil antre, devant le sourcil que tu fronces...
> (V. Hugo, *Toute la Lyre,* I, p. 121.)
> Moi je songe. Je suis l'œil fixe des cavernes.
> (V. Hugo, *Le Satyre,* p. 22.) [103]

Sans doute, on est habitué à ce jeu d'inversion qui fixe le réalisme de l'image tantôt en l'homme, tantôt en l'univers. Mais on ne remarque pas assez que [199] c'est ce jeu même d'inversion qui constitue la dynamique de l'imagination. Par ce jeu, notre psychisme s'anime. Il constitue une sorte de *métaphore totale* qui transpose les deux termes philosophiques du sujet et de l'univers.

Cette transposition, on doit la vivre sur les plus fragiles images, sur les plus fugitives images, sur les images les moins descriptives qui soient. Telle est l'image du *regard de la grotte.* Comment ce simple trou noir peut-il donner une image valable pour un regard profond ? Il y faut une masse de rêveries terrestres ; une méditation du noir *en pro-*

---

[103] Julien Green, *Minuit,* p. 49 : « Le voyageur de dix ans... sait qu'un regard luit au seuil des cavernes. » Et Pierre Loti (*Vers Ispahan,* p. 128) : « A mesure que nous nous éloignons, les trous noirs des hypogées semblent nous poursuivre comme des regards de mort. »

fondeur, du noir sans substance, ou du moins sans autre substance que sa profondeur. Dans un effort pour saisir les images de la nature, on lit mieux Guillaume Apollinaire disant de Picasso (*Les Peintres cubistes*) : « ... ses lumières lourdes et basses comme celles des grottes. » On a l'impression que, regard pour regard, dans le même règne de la profondeur, les lumières caverneuses regardent le peintre au regard profond. Et justement Guillaume Apollinaire écrit encore : « Picasso s'est habitué à l'immense lumière des profondeurs. »

Toute la volonté de voir s'affirme dans le regard fixe des cavernes. Alors l'orbite renfoncée est déjà un abîme menaçant. Dans *Notre-Dame de Paris,* le poète *du regard absolu* qu'est Hugo (I, p. 259) écrit : « Sa prunelle étincelant sous une arcade sourcilière très profonde, comme une lumière au fond d'un antre. »

Dans la grotte, il semble que le noir *brille.* Des images qui, du point de vue réaliste, ne supporteraient pas l'analyse, sont acceptées par l'imagination du noir regard. Ainsi Virginia Woolf écrit (*Les Vagues,* trad., p. 17) : « Les yeux des oiseaux brillent au fond des grottes de feuillage. » Un œil vivant dans un trou de terre noire soulève en nous [200] un émoi extraordinaire. Joséphine Johnson écrit (*Novembre,* trad., p. 75) : « Regarde... et je vis le regard froid, fixe, des chouettes striées. C'étaient des petits, leurs yeux semblaient de pierre. J'étais prête à éclater d'émotion... » Dans l'œil de la chouette, le trou noir du vieux mur vient regarder.

IV

Une classification des grottes accentuées par l'imagination en grottes d'effroi et en grottes d'émerveillement donnerait une dialectique suffisant à mettre en évidence l'ambivalence de toute image du monde souterrain. Dès le seuil on peut sentir une synthèse d'effroi et d'émerveillement, un désir d'entrer et une peur d'entrer. C'est ici que le seuil prend ses valeurs de décision grave.

Cette ambivalence fondamentale se transpose en des jeux de valeurs plus nombreuses et plus fines qui sont proprement des valeurs littéraires. Ce sont ces valeurs qui, pour certaines âmes, animent des

pages qui restent pour d'autres de froides allégories. Telles sont les *grottes romantiques.* Une lecture méprisante les extrait vraiment du récit. Et pourtant c'est souvent la grotte qui donne son sens et ses fonctions au paysage romantique. Ne donnons qu'un exemple emprunté à la belle thèse de Robert Minder sur Ludwig Tieck. On va voir que la grotte tieckienne *effectue* à sa manière toute la magie romantique du paysage (p. 250) : « La grotte est le plus souvent chez Tieck l'aboutissement d'un paysage, la retraite la plus mystérieuse vers laquelle conduisent les forêts et les montagnes. Sur un plan nettement magique elle contient alors les éléments jusque-là demi-magiques, demi-réels du paysage [201] tieckien ; la recherche de cette grotte merveilleuse exprime poétiquement une nostalgie toujours latente : celle du paradis initial dont l'enfant déjà regrettait la disparition. Les héros, en pénétrant dans la grotte, ont le sentiment d'assister à l'accomplissement de leurs vœux les plus anciens ; enfin, le monde poétique entier s'identifie parfois pour Tieck avec une caverne merveilleuse. » Ainsi le poète retrouve d'instinct tous les mythes de la grotte cosmologique et de la grotte magique où s'accomplit le destin humain. Et Robert Minder cite ce poème de Tieck, traduit par Albert Béguin (*La Coupe d'Or*) :

> Au loin, cachée dans les buissons,
> Se trouve une grotte, depuis longtemps oubliée.
> À peine peut-on encore en reconnaître la porte
> Tant elle est profondément ensevelie dans le lierre.
>
> De rouges œillets sauvages la masquent.
> À l'intérieur, des sons légers, étranges,
> Parfois deviennent violents, puis s'évanouissent
> En une douce musique...
>
> Ou comme des animaux prisonniers gémissent doucement,
> C'est la grotte magique de l'enfance.
> Qu'il soit permis au poète d'en ouvrir la porte.

Qu'on mesure bien cette double perspective de profondeur de la grotte cachée derrière le *fourré* des lianes et des lierres, masquée par les œillets sauvages et des souvenirs lointains d'une enfance magique, et l'on comprendra que la grotte est vraiment le paysage en profon-

deur, la profondeur indispensable à un paysage romantique. Robert Minder rappelle justement que Charles Baudouin n'a pas eu de peine à montrer que le retour à la grotte magique est un *retour à la mère*, retour de l'enfant prodigue qui s'est chargé, dans ses lointains voyages, de fautes et de malheurs.

[202]

V

Ainsi, pour le rêveur de la grotte, la grotte est plus qu'une maison, c'est un être qui répond à notre être par la voix, par le regard, par un souffle. C'est aussi un univers. Saintyves se demande (p. 47) si les grottes ne furent pas considérées à l'époque quaternaire « comme une réduction du Cosmos, la voûte représentant le ciel, le sol étant pris pour l'ensemble de la terre ». Il trouve très vraisemblable que certaines cavernes aient « été creusées et aménagées d'après les règles d'une architecture qui doit refléter l'image du Cosmos » (p. 48). En tout cas, les motifs d'utilité, si souvent allégués comme indiscutables, ne sont pas suffisants pour comprendre le rôle des grottes et des cavernes dans la préhistoire. La grotte reste un lieu magique et il ne faut pas s'étonner qu'elle reste un archétype agissant dans l'inconscient de tous les hommes.

Saintyves donne aussi des exemples de mythes primitifs où la caverne est une sorte de matrice universelle. D'une caverne, dans certains mythes, sortent lune et soleil, tous les êtres vivants. En particulier, la caverne est anthropogonique. Dans un mythe du Pérou, une grotte est appelée « maison de production » (p. 52). Saintyves cite le Deutéronome (XXXII).

> Il lui a fait sucer le miel qui sort du rocher,
> L'huile qui sort de la roche la plus dure.
> ……..
> Tu as abandonné le rocher qui t'avait engendré.

Dans un verset d'Isaïe, on peut saisir l'endosmose de l'image et de la réalité : naître d'un roc, naître [203] d'un ancêtre. « Considérez la roche d'où vous venez, la carrière (ou la caverne) d'où vous avez été tirés. Considérez Abraham votre père. » Comme tous les documents à grand rêve, on peut vivre un tel texte, soit dans son symbolisme clair, soit dans sa réalité onirique profonde. Par bien des traits, la grotte permet de retrouver l'onirisme de l'œuf, tout l'onirisme du sommeil tranquille des chrysalides. Elle est la tombe de l'être quotidien, la tombe d'où l'on sort chaque matin, fort du sommeil de la terre.

Saintyves a tenté de réintroduire des composantes réelles dans le symbolisme des philosophes. Pour lui, le mythe de la caverne de Platon n'est pas une simple allégorie. La Caverne est un Cosmos [104]. Le philosophe conseille une ascèse de l'intelligence, mais, cette ascèse, elle se fait normalement dans « l'antre cosmique des initiations ». L'initiation travaille précisément dans cette zone de passage des rêves et des idées ; la grotte est la scène où la lumière du jour travaille les ténèbres souterraines.

Dans la grotte règne une lumière pleine de songe et les ombres projetées sur les parois sont facilement comparées aux visions du rêve. Pierre-Maxime Schuhl, à propos du *mythe de la caverne* de Platon, évoque justement des valeurs inconscientes plus cachées, plus lointaines. L'explication classique tend à traduire le mythe comme une simple allégorie, et alors on pourrait s'étonner que les prisonniers de la caverne se laissent prendre à de simples ombres chinoises. Le mythe a une autre profondeur. Le rêveur est attaché aux *valeurs de cavernes*. Elles ont une réalité dans un inconscient. On n'étudiera donc pas les textes *complètement*, si [204] on les lit seulement comme des allégories, — si l'on va tout de suite à leurs parties claires. Pour Przyluski [105] Platon aurait décrit un spectacle qui fait « probablement partie de cérémonies religieuses comme celles qu'on célébrait lors de l'initiation aux mystères » dans des cavernes. Ces résonances incons-

---

104 Dans le *Second Faust*, de Goethe, le chœur dit à Phorkyas : « Tu fais comme s'il y avait dans ces grottes les espaces d'un monde, des bois, des prairies, des ruisseaux, des lacs... »

105 Cf. Schuhl, *La Fabulation platonicienne*, pp. 59-60. Schuhl renvoie à un article sur la spéléolâtrie, de R. R. Marrett.

cientes ont peu de prix pour la réflexion philosophique. Elles en auraient davantage si la philosophie se reprenait à croire à ses intuitions.

Mais le jeu géométrique des lumières oscille entre les idées claires et les images profondes. Voici une rêverie littéraire qui unit les deux instances.

Parfois, du fait de son exposition, la grotte a son jour de soleil, elle est alors une sorte de gnomon naturel. Précisément, il est étrange que ce soit un véritable cérémonial de l'entrée du soleil dans le fond d'une grotte qui dise l'heure du sacrifice de *L'Amazone fugitive* dans le conte de D. H. Lawrence ; conte d'une cruauté religieuse insigne, conte marqué de signification imaginaire, sans qu'on puisse y supposer une influence livresque. La Caverne *attend* le Soleil.

La poésie des cryptes, la méditation dans le temple souterrain, donneraient lieu à de classiques remarques. Nous ne voulons signaler qu'une seule direction du rêve, celle qui retrouve la grotte dans la crypte, celle qui plonge profondément dans l'inconscient, dans le sens même du poème de Baudelaire : *La Vie antérieure.* Dans les temples aux « vastes portiques » :

> Et que leurs grands piliers droits et majestueux,
> Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques,

le poète retrouve une *vie antérieure,* des *rêves primitifs,* [205] la crypte de l'inconscient et l'inconscient de la crypte.

Nous disions au début de ce chapitre que tout visiteur de la grotte rêve à l'aménager. Il existe une rêverie inverse qui nous rend à la simplicité primitive. L'édifice construit par l'homme est alors rendu par le rêve à la nature. Il devient la cavité naturelle ou, comme dit D. H. Lawrence, « la cavité parfaite ». Étudions cette page où le grand rêveur rend au passé humain le plus lointain les impressions du jour qui passe.

Sur le parvis de la cathédrale de Lincoln un personnage du roman *Arc-en-Ciel* est placé ainsi au seuil de l'ombre de l'inconscient (trad., p. 160) : « Il se trouva ravi, sous le porche, au bord même des découvertes. Il leva la tête vers la perspective de pierre qui s'ouvrait devant lui. Il allait passer dans la cavité parfaite. »

Il semble que déjà le vaisseau plein d'ombre soit un œuf colossal où le rêveur va revivre les influences profondes. Dans « l'ombre vaste » son âme frémissante « s'éleva de son propre nid », « son âme s'élança dans l'obscurité, dans la possession, elle se déroula, s'évanouit dans une grande évasion, frissonna dans la profonde cavité, dans le silence et l'ombre de l'abondance, telle la graine de la procréation : en extase ».

Étrange extase qui nous rend à la vie souterraine, à une vie qui veut la *descente* dans les souterrains.

Dans cette *cavité parfaite*, l'ombre n'est plus agitée, n'est plus troublée par les vivacités de la lumière. La cavité parfaite est un monde fermé, la caverne cosmique où travaille la matière même des crépuscules. « Ici, la lumière crépusculaire était l'essence même de la vie, l'ombre colorée, l'embryon de la lumière et du jour. Ici éclatait la première [206] aube, ici déclinait la dernière lueur du couchant, et l'ombre immémoriale, d'où s'épanouissait, puis diminuait la vie, reflétait le paisible et profond silence immémorial. »

Le lecteur qui suit un tel rêve sent bien qu'il n'est plus dans un monde construit, dans un temple savamment édifié, il est dans une matière d'ombre vécue dans la plus foncière des ambivalences, l'ambivalence de la vie et de la mort. C'est dans cette ombre de la cavité parfaite que Lawrence (p. 161) totalise « les ténèbres de la germination » et les « ténèbres de la mort ». Ainsi il retrouve cette grande synthèse du sommeil, le sommeil qui est repos et croissance, qui est « morte vivante ». La mystique de la germination, si puissante dans l'œuvre de Lawrence est ici une mystique du sommeil souterrain, une mystique de la demi-vie, de la vie d'interrègne, qu'on ne peut saisir que par le lyrisme de l'inconscient. Souvent l'intelligence et le bon goût sont d'accord pour faire des objections à cette vie lyrique du rêveur. Il est extrêmement curieux que les êtres très intelligents soient souvent inaptes à traduire les vérités du sommeil, les forces de l'inconscient végétant qui, dans la *cavité parfaite*, comme une graine, absorbe « le secret de tout un monde en ses éléments ».

Pour peu qu'on s'oriente dans l'ombre, loin des formes, quittant le souci des dimensions, on ne peut manquer de constater que les images de la maison, celles du ventre, celles de la grotte, celles de l'œuf, celles de la graine, convergent vers la même image profonde. Quand

on creuse dans l'inconscient, ces images perdent peu à peu leur individualité pour assumer les valeurs inconscientes de la cavité parfaite.

Ainsi que nous l'avons déjà fait souvent remarquer, les images de la profondeur polarisent toujours [207] les mêmes intérêts. Dans cette étrange demeure qui est, en ses diverses tonalités, maison, grotte, labyrinthe où Henri de Régnier conduit son héros, Monsieur d'Amercœur, règne *la femme :* « Elle me semblait la fleur éclose à l'entrée des voies souterraines et périlleuses. Elle me paraissait la fissure vers l'au-delà par où s'engouffrent les âmes... » Ainsi toutes les images d'univers — la grotte en est une — exposent une psychologie, et Henri de Régnier écrit cette phrase où se resserre toute la synthèse des images de la profondeur : « Je respirais la cavité de la spirale magique [106]. »

Signalons d'ailleurs qu'on éprouve une certaine gêne à réunir des images si diverses. Il semble qu'on puisse voir dans cette gêne cette *interdiction du profond* qui n'a pas échappé à la perspicacité des linguistes. J. Vendryès a remarqué que les mots qui expriment la profondeur ont été longtemps marqués du signe le plus péjoratif. Une sorte de peur verbale nous arrête lorsque nous pensons ce que nous disons, quand, au seuil de la grotte, nous nous imaginons entrer dans les « entrailles » de la terre.

Dans tout ce chapitre nous avons voulu à maintenir notre développement dans la ligne des rêveries naturelles en nous appuyant surtout sur des images littéraires qui semblent venir spontanément sous la plume des écrivains. Il nous eût été facile cependant de multiplier les références à l'histoire des religions. Les documents abondent sur les dieux des cavernes [107]. Mais si nous voulons prouver que les antres, les trous, les creux, les grottes appellent l'homme à des rêveries spécifiques, il ne faut pas que nous surchargions [208] nos démonstrations par l'examen de traditions totalement ignorées du commun des rêveurs. Si d'ailleurs on pouvait fonder une doctrine de l'*inconscient constitué,* on pourrait demander aux archéologues de maintenir un certain syncrétisme des images. La grotte est une demeure. Voilà l'image la plus claire. Mais du fait même de l'appel des songes terrestres, cette

106 Henri de Régnier, *La Canne de Jaspe*, p. 60.

107 Cf. par exemple Rohde, *Psyché*, trad. A. Reymond, pp. 93 suiv.

demeure est à la fois la première demeure et la dernière demeure. Elle devient une image de la maternité, de la mort. L'ensevelissement dans la caverne est un retour à la mère. La grotte est la tombe naturelle, la tombe que prépare la Terre-Mère, la *Mutter-Erde*. Tous ces songes sont en nous et il semble que l'archéologie pourrait s'y référer. Il paraîtrait alors moins « paradoxal » qu'on ait pu parler du « tombeau de Zeus ». Ce mot *paradoxal* prouve suffisamment qu'on envisage les légendes sous le jour de la logique, si ouvert qu'on soit à toutes les réalités de la vie religieuse. « Il saute aux yeux, dit Rohde, que, dans la légende du tombeau du Zeus crétois, le « tombeau » qui prend simplement la place de la caverne comme lieu de séjour éternel d'un dieu éternellement vivant, est une expression paradoxale signifiant que ce dieu est indissolublement lié à ce lieu. Cela fait naturellement songer aux traditions non moins paradoxales qui se rapportent au tombeau d'un dieu à Delphes. Sous la pierre ombilicale (*omphalos*) de la déesse de la Terre, dans le temple d'Apollon, construction en forme de coupole qui rappelle les tombeaux les plus anciens, était enseveli un être divin, que les témoignages les plus sérieux disent être Python, l'adversaire d'Apollon... » Qu'un culte soit ainsi *enraciné* dans un lieu particulier, c'est là sans doute un motif que l'histoire a intérêt à étudier. Mais cet *enracinement* n'est pas toujours une simple métaphore. Pourquoi ne pas alors donner une attention à la synthèse [209] des images ? Python sous l'*omphalos* de la déesse de la Terre, n'est-ce pas une synthèse polyvalente de la vie et de la mort ?

On voit donc la nécessité d'étudier les légendes et les cultes dans le sens des rêveries naturelles. D'ailleurs, est-ce que les légendes pourraient réellement se transmettre si elles ne recevaient pas une adhésion immédiate de l'inconscient ? Par l'inconscient s'établit un ordre de vraisemblance qui affaiblit toute apparence de paradoxe. La dialectique de la vie et de la mort est alors étouffée au profit d'un état synthétique. Le héros enseveli vit dans les entrailles de la Terre, d'une vie lente, ensommeillée, mais éternelle.

Quand on aura choisi une autre ligne d'images terrestres que nous réunirons dans notre chapitre sur le serpent, on ne s'étonnera pas d'une nouvelle synthèse qui transforme souvent les héros ensevelis en serpents. Ainsi, note Rohde (p. 113) : « Erechtée habite, éternellement vivant, dans une crypte profonde de ce temple, sous la forme de serpent, comme les autres esprits de la terre. » Ainsi une sorte de destin

des images conduit à donner une éternité aux êtres terrestres. Nous verrons ultérieurement que le serpent a, dans les légendes, des privilèges de longue vie, non seulement par le symbole clair de l'Ouroboros (le serpent qui mord sa queue), mais encore plus matériellement, plus substantiellement.

Ainsi la grotte accueille les rêves de plus en plus terrestres. Demeurer dans la grotte c'est commencer une méditation terrestre, c'est participer à la vie de la terre, dans le sein même de la Terre maternelle.

[210]

La terre et les rêveries du repos.

Deuxième partie

Chapitre VII

LE LABYRINTHE

« Le poids des murs ferme toutes les portes. »

(Paul Eluard, *Poésie ininterrompue.*)

I

Retour à la table des matières

Une étude complète de la notion de labyrinthe devrait envisager des problèmes bien différents, car cette notion s'étend aussi bien à la vie nocturne qu'à la vie éveillée. Et, naturellement, tout ce que la vie claire nous enseigne nous masque les réalités oniriques profondes. Le désarroi d'un voyageur qui ne trouve pas son chemin dans une campagne sillonnée de routes, l'embarras d'un visiteur perdu dans une grande ville semblent donner la matière émotive de toutes les angoisses du labyrinthe des rêves. Dans cette vue, il suffirait de corser des ennuis pour avoir des angoisses. Pour un peu, on ferait un plan du labyrinthe de nos nuits, comme le psychologue, avec des cloisons en chicane, construit un « labyrinthe » pour étudier le comportement des rats. Et, toujours en suivant l'idéal d'intellectualisation, bien des archéologues pensent encore qu'ils aideraient à comprendre la légende s'ils retrouvaient les plans de la construction de Dédale. Mais, si utiles que soient les recherches des faits, pas de bonne archéologie historique sans une archéologie psychologique. Toutes les œuvres claires ont une marge d'ombre.

[211]

Les sources de l'expérience labyrinthique sont donc cachées, les émotions que cette expérience implique sont profondes, premières : « On franchit l'émotion qui barre le chemin » (Reverdy, *Plupart du Temps,* p. 323). Là encore, il faut placer avant l'imagination des formes, avant la géométrie des labyrinthes, une imagination dynamique spéciale et même une imagination matérielle. Dans nos rêves, nous sommes parfois une matière labyrinthique, une matière qui vit en s'étirant, en se perdant en ses propres défilés. Ainsi, il faut placer les troubles inconscients avant les embarras de la conscience claire. Si nous étions indemnes de l'angoisse labyrinthique, nous ne nous énerverions pas au coin d'une rue parce que nous ne retrouvons pas notre chemin. Tout labyrinthe a une *dimension inconsciente* qu'il nous faut caractériser. Tout embarras a une *dimension angoissée*, une profondeur. C'est cette dimension angoissée que doivent nous révéler les images si nombreuses et si monotones des souterrains et des labyrinthes.

Comprenons d'abord que le rêve de labyrinthe, vécu dans un sommeil ^spécial qu'on pourrait, pour être bref, appeler le sommeil labyrinthique, est une *liaison* régulière d'impressions profondes. Il peut fournir un bon exemple des archétypes évoqués par C. G. Jung. Robert Desoille a précisé cette notion d'archétype. Il dit qu'on comprendrait mal un archétype en en faisant une simple et unique image. Un archétype est plutôt une *série* d'images « résumant l'expérience ancestrale de l'homme devant une *situation typique,* c'est-à-dire dans des circonstances qui ne sont pas particulières à un seul individu, mais qui peuvent s'imposer à tout homme... » ; marcher dans le bois sombre ou dans la grotte ténébreuse, se perdre, être perdu, voilà des situations typiques qui donnent des images et des métaphores sans [212] nombre dans l'activité la plus claire de l'esprit, bien que dans la vie moderne les expériences réelles soient, à cet égard, somme toute très rares. Aimant tant les forêts, je ne me souviens pas m'y être perdu. On a peur de se perdre, sans s'être jamais perdu.

Et quelle étrange concrétion du langage nous fait employer le même mot pour deux expériences si diverses : perdre un objet, nous perdre nous-mêmes ! Comment mieux voir que certains mots sont lourds de complexes ? Qui nous dira les perspectives de l'*être perdu ?* Est-ce la bague, ou le bonheur, ou la moralité ? Et quelle consistance

psychique quand c'est *et* la bague *et* le bonheur *et* la moralité ! De même l'être dans le labyrinthe est à la fois sujet et objet conglomérés en *être perdu* [108]. C'est cette situation typique de l'*être perdu* que nous revivons dans le rêve labyrinthique. *Se perdre,* avec toutes les émotions que cela implique, est donc une situation manifestement archaïque. À la moindre complication — concrète ou abstraite — l'être humain peut se retrouver dans cette situation. « Quand je marche dans un endroit sombre et monotone, dit George Sand, je m'interroge et me querelle... » (*La Daniella*, t. I, p. 234). En revanche, certains êtres prétendent avoir le sens de l'orientation. Ils en font l'objet d'une gloriole qui masque peut-être une ambivalence.

[213]

En somme, dans nos rêves nocturnes, nous reprenons inconsciemment la vie de nos ancêtres voyageurs. On a dit que dans l'homme « tout est chemin » ; si l'on se réfère au plus lointain des archétypes, il faut ajouter : dans l'homme tout est chemin perdu. Attacher systématiquement le sentiment d'être perdu à tout cheminement inconscient, c'est retrouver l'archétype du labyrinthe. Marcher péniblement en rêve, c'est être perdu, c'est vivre le malheur de l'être perdu. Ainsi se fait une synthèse des malheurs sur ce tout simple élément d'un chemin difficile. Si nous faisons une analyse fine, nous sentirons que nous sommes perdus au moindre tournant, que nous nous angoissons à la moindre étroitesse. Dans les caves du sommeil, toujours nous nous étirons : mollement ou douloureusement.

On comprendra mieux certaines synthèses dynamiques si l'on considère les images claires. Ainsi, dans la vie éveillée, suivre un long défilé ou se trouver à la croisée des chemins déterminent deux angoisses en quelque manière complémentaires. On peut même se libérer de Tune par l'autre. Engageons-nous dans cet étroit chemin, au

---

108 Au début de son roman, *L'Amérique,* Kafka présente cette implication de l'objet perdu et du visiteur perdu. Pour retrouver, un parapluie oublié, il oublie sa malle et se perd dans des couloirs « dont la direction changeait sans cesse » dans le ventre d'un transatlantique. Ainsi le voyageur, dès son débarquement en Amérique, commence une vie labyrinthique qui le conduira à une situation socialement de plus en plus compliquée. Toute souffrance réelle est avalanche de malheurs. Cf. « Signification de Kafka », dans *Connaître,* n° 7, par Paul Jaffard.

moins nous n'hésiterons plus. Revenons à la croisée des chemins, au moins nous ne serons plus entraînés. Mais le cauchemar du labyrinthe totalise ces deux angoisses et le rêveur vit une étrange hésitation : *il hésite au milieu d'un chemin unique.* Il devient matière hésitante, une matière qui dure en hésitant. La synthèse qu'est le rêve labyrinthique accumule, semble-t-il, l'angoisse d'un passé de souffrance et l'anxiété d'un avenir de malheurs. L'être y est pris entre un passé bloqué et un avenir bouché. Il est emprisonné dans un chemin. Enfin, étrange fatalisme du rêve de labyrinthe : on y revient parfois au même point, mais on ne retourne jamais sur ses pas.

[214]

C'est donc d'une vie entraînée et gémissante qu'il s'agit. Il faut en révéler les images par leur caractère dynamique, ou plutôt il faut montrer comment un mouvement difficile dépose des images heurtées. Nous allons essayer d'en isoler quelques-unes. Nous présenterons ensuite quelques observations sur les mythes qui entourent les antres comme l'antre de Trophonius. Et en dernier lieu nous essaierons d'apporter quelque lumière sur cette zone moyenne où s'unissent les expériences du rêve et les expériences de la vie claire. C'est là surtout que se forment les images littéraires qui nous intéressent plus spécialement.

II

On a bien souvent caractérisé le cauchemar comme un poids sur la poitrine du dormeur. Le rêveur se sent écrasé et se débat sous le poids qui l'écrase. Naturellement, la psychologie classique, tout entière à son positivisme de l'expérience claire, cherche quel est l'objet qui écrase : l'édredon ou la couverture ? Ou bien quelque nourriture « lourde » ? L'hygiéniste qui interdit la viande le soir oublie que la *nourriture lourde* n'est que la métaphore de la *lourdeur d'une digestion.* Un organisme qui sait et qui aime digérer n'a jamais souffert d'une telle « lourdeur » : il est fort heureusement des estomacs pleins qui connaissent de bons sommeils.

Ainsi les causes occasionnelles du rêve ont fort peu d'intérêt. Il faut prendre le rêve dans sa *production* d'images et non pas dans une réception d'impressions, car précisément dans le rêve il n'y a pas vraiment réception d'impressions. Le rêve labyrinthique est très favorable à cette étude, parce que la dynamique du rêve adhère à sa production [215] d'images. Et le labyrinthe n'est que l'histoire de cette production. Il est oniriquement typique : il est fait d'événements qui s'allongent, qui se fondent, qui se courbent. Aussi le labyrinthe onirique n'a pas d'angles ; il n'a que des inflexions et des inflexions profondes qui engagent le rêveur comme s'il était une *matière rêvante* [109].

Il faut donc, une fois de plus, que le psychologue qui veut comprendre le rêve réalise l'inversion du sujet et de l'objet : ce n'est pas parce que le *passage est étroit* que le rêveur est *comprimé* — c'est parce que le rêveur est *angoissé* qu'il voit le chemin *se resserrer*. Le rêveur ajuste des images plus ou moins claires sur des rêveries obscures, mais profondes. Ainsi, dans le rêve, le labyrinthe n'est ni vu, ni prévu, il ne se présente point comme une perspective de chemins. Il faut le vivre pour le voir. Les contorsions du rêveur, ses mouvements contournés dans la matière du rêve, ont *pour sillage un labyrinthe*. Après coup, dans le rêve raconté, quand le dormeur est remonté sur la terre des clairvoyants, quand il s'exprime dans le règne des objets solides et définis, il parlera de chemins compliqués et de carrefours. D'une manière générale, la psychologie du rêve gagnerait à bien distinguer les deux périodes du rêve : le rêve vécu et le rêve raconté. On comprendrait mieux certaines fonctions des mythes. Ainsi, si l'on se permet de jouer sur les mots, on peut dire que le fil d'Ariane est le fil du discours. Il est de l'ordre du rêve raconté. C'est un fil de retour.

[216]

Dans la pratique de l'exploration des cavernes compliquées, il est d'usage de dérouler un fil qui guidera le visiteur dans son voyage de

---

109 Par bien des traits, l'intuition d'une durée profonde, d'une durée continue vécue en profondeur est l'explicitation d'une durée labyrinthique. Cette intuition valorisée par l'intimité s'accompagne normalement d'un désintérêt pour une description géométrique. Vivre intimement une durée, c'est la vivre dans le recueillement, les yeux mi-clos, les yeux fermés, déjà dans la plongée des grands rêves.

retour. Bosio, voulant visiter les catacombes sous la voie Appienne, se munit d'une pelote de fil assez grosse pour guider un voyage de plusieurs jours sous terre. Grâce au simple repère du fil déroulé, le voyageur a confiance, il est sûr de revenir. Avoir confiance, c'est la moitié de la découverte. C'est cette confiance que symbolise le fil d'Ariane.

> Un, fil dans une main et dans l'autre un flambeau,
> Il entre, il se confie à ces voûtes nombreuses
> Qui croisent en tous sens leurs routes ténébreuses ;
> Il aime à voir ce lieu, sa triste majesté,
> Ce palais de la nuit, cette sombre cité,

écrit l'abbé Delille à propos du labyrinthe des catacombes.

Il y a une très grande différence entre le rêve du mur qui barre la route et le rêve du labyrinthe où se présente toujours une fissure : la fissure est le début du rêve labyrinthique. La fissure est étroite, mais le rêveur s'y glisse. On peut même dire que dans le rêve toute fissure est une séduction de glissement, toute fissure est une sollicitation pour un rêve de labyrinthe. Dans la pratique du rêve éveillé, Robert Desoille demande souvent au rêveur de se glisser dans une fente étroite, dans un étroit intervalle entre deux murs de basalte. C'est en effet une image active, une image onirique naturelle. Le rêve ne formule pas une claire dialectique en disant : il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, car le rêve de labyrinthe est en somme une suite de portes entr'ouvertes. Cette possibilité de se glisser tout entier dans la moindre fente est une nouvelle application des lois du rêve qui acceptent le changement de dimensions des objets. Norbert Casterel décrit la [217] technique de patience et de calme par laquelle l'explorateur des cavernes arrive à se glisser dans de bien étroites chatières. La lenteur est alors, dans cet exercice réel, une nécessité ; le conseil de lenteur de Casteret revient donc à une sorte de psychanalyse des angoisses archaïques du labyrinthe. Le rêve connaît d'instinct cette lenteur. Il n'y a pas de rêve labyrinthique rapide. Le labyrinthe est un phénomène psychique de la viscosité. Il est la conscience d'une pâte douloureuse qui s'étire en soupirant.

Parfois, cependant, la matière qui rêve en nous est plus fluide, moins serrée, moins opprimée, plus heureuse. Il est des labyrinthes où

le rêveur ne travaille plus, où il n'est plus animé de la volonté de s'étirer. Par exemple, le rêveur est simplement emporté par des fleuves souterrains. Ces fleuves ont les mêmes contradictions dynamiques que le rêve du labyrinthe. Ils ne coulent pas avec régularité, ils ont des rapides et des méandres. Ils sont fougueux et repliés, car tout mouvement *souterrain* est courbe et difficile. Mais comme le rêveur est *emporté,* comme il s'abandonne sans volonté, ces rêves de fleuves souterrains laissent moins de traces ; on n'en trouve que de pauvres récits. Ils ne donnent pas cette expérience d'angoisse primitive qui marque un rêveur circulant la nuit dans d'étroits défilés. Il faut un grand poète comme Blake pour *voir* ces courants souterrains, sous-marins [110] :

> Nous verrons, tandis qu'au-dessus de nous
> Rugiront et tourbillonneront les vagues,
> Un plafond d'ambre,
> Un pavé de perle.

En résumé, le labyrinthe est *une souffrance première,* une souffrance de l'enfance. Est-ce un traumatisme [218] de la naissance ? Est-ce au contraire, comme nous le croyons, une des plus nettes traces d'un archaïsme psychique ? La souffrance imagine toujours les instruments de sa torture. Par exemple, on pourra faire la maison aussi claire, aussi libre, aussi accueillante qu'on voudra, certaines angoisses enfantines trouveront toujours une porte étroite, un couloir un peu sombre, un plafond un peu bas pour en faire les images du resserrement, les images d'une physique d'oppression, les images d'un souterrain.

Ainsi vient l'oppression. On la sentira s'amasser en lisant ces vers de Pierre Reverdy (*Plupart du Temps,* p. 135) :

> Une ombre dans l'angle du couloir étroit a remué,
> Le silence file le long du mur,
> La maison s'est tassée dans le coin le plus sombre.

---

110 Cité par Swinburne, *Fontaine,* n° 60, p. 233.

Dans *Le Conte de l'Or et du Silence* (p. 214), Gustave Kahn condense dans les couloirs les lumières incertaines : « Les longs couloirs frissonnent et grelottent entre leurs murs épais, des lumières rougeâtres et rares vacillent, vacillent toujours, se jettent en arrière comme pour s'écarter de quelque chose d'invisible. » Toujours les labyrinthes ont un léger mouvement qui prépare une nausée, un vertige, un malaise pour le rêveur labyrinthe.

Ces images des malheurs de l'enfance, nous les évoquons ensuite avec tant de nostalgie qu'elles deviennent ambivalentes. Si simples qu'elles soient, elles sont dramatiques, elles sont douloureusement terrestres. Il semble par exemple que bien des pages d'un Luc Estang vivent de ce nostalgique souvenir des peines imaginées dans l'enfance. Léon-Gabriel Gros s'en étonne un instant — les causes réelles sont si légères ! — mais comprend qu'il faut juger [219] les images des premières angoisses *en profondeur* [111] : « Assez paradoxalement en un sens, mais très logiquement aussi pour quiconque se reporte à certains souvenirs, Luc Estang associe presque toujours à l'idée de l'enfance celle d'une angoisse plus ou moins avouée. Il se plaît à évoquer ces vieilles maisons familiales dont nous ne voulons plus retenir que la douceur, mais qui nous effrayèrent jadis : « Peur : les couloirs étaient peuplés de mains obscures [112]. » Synthèse d'effrois où l'inhumain à l'humain est lié, où le couloir *obscur* nous écrase de ses mains *froides !*

D'ailleurs, il ne manque pas d'occasions où les concepts retrouvent les images premières. Circulant dans Paris, un personnage de Paul Gadenne (*Le Vent noir*, p. 136) va nous servir à indiquer cette récurrence vers l'image émotive à partir du concept usé. Dans le quartier où se trouve le promeneur, les rues avaient « des noms lourds et tristes. Elles avaient elles-mêmes des sonorités de tunnels, de ca-

---

111 Léon-Gabriel Gros, Présentation de Poètes contemporains, p. 195.

112 Même en démolition, les couloirs évoquent les mains tâtonnantes : « Pauvreté des couloirs que l'on démolit. Quel être servile aurait pensé qu'une pioche vienne si facilement à bout des moellons pourtant disposés en dôme autour des mains qui cherchent ? » (René Guilly, *L'Œil inverse, Messages*, 1944.)

vernes. » Ainsi, tout s'amasse, même le nom des rues, pour *corser* la moindre impression labyrinthique, pour transformer la rue en tunnel, le carrefour en caveau. Et puis le promeneur s'ennuie. S'ennuyer et marcher dans les rues, voilà ce qui suffit à *se perdre* dans les songes et à *perdre* son chemin. « Ces rues avaient toujours été pour Luc moins des rues que des voies, des couloirs où l'on n'habite pas... Il portait l'image du carrefour en lui comme un cœur rouge. » Au carrefour des rues on [220] vit une émotion, le sang y reflue comme dans un cœur inquiet, la métaphore devient ainsi une réalité intime. En suivant le songeur errant de Gadenne, on retrouve les « ruelles de la Ville-Souffrance » de Rilke (10^{e} Elégie de Duino).

Quel délice de lecture de rencontrer ainsi une page qui noue d'un exact lien les sensations externes et les impressions morales en apportant la preuve que les songes s'encadrent dans le réel avec une sorte de fatalité de l'image !

D'autres rues du *Vent noir* se désignent comme des labyrinthes de fidèle onirisme, « La rue Laffitte, sinistre entre des murs de banque comme une tranchée de granit. » Une autre rue (p. 155) est « un étroit goulet », et les petits cafés qui la bordent sont autant de « cavernes ». Mot qui retentit dans deux registres, comme un nom d'enseigne et, tout de même, étant donné le contexte, comme une réalité marine.

Dans un rêve rapporté par André Bay (*Amor,* p. 11) l'image dynamique de la rue étroite rêvée comme un labyrinthe subit une inversion intéressante. Le rêveur reste « fixe au milieu des maisons qui glissaient ». Ce relativisme de l'image dynamique est une vérité onirique bien observée. En inversant les éléments de la mobilité, un tel rêve nous donne une synthèse du vertige et du labyrinthe. Il y a échange de trouble entre le sujet et l'objet.

III

Nous allons essayer de mettre un contexte onirique autour de la tradition de l'antre de Trophonius. Auparavant nous en prendrons la description dans un livre écrit par un spéléologue éminemment positiviste. [221] Il ne nous sera pas difficile, chemin faisant, de montrer

que la description géographique et historique ne suit pas les articulations oniriques du mythe.

Adolphe Badin, dans son livre (*Grottes et Cavernes,* pp. 58-59), écrit : « Dans l'intérieur de l'enceinte, une ouverture en forme de four, construite avec beaucoup d'art et de régularité, permettait au courageux explorateur de se glisser dans l'antre. » Cette entrée, à elle seule, demande déjà des remarques. La fente horizontale soulève des rêves nombreux. Ce n'est pas pour rien que l'on parle de la « gueule du four ». Nous ne tarderons pas à reconnaître que le consultant est « avalé » par le gouffre. O peur allongée, allongeante qui s'étire et qui fuit ! La description continue : « Il n'y avait pas d'escalier pour y descendre, il fallait se contenter d'une échelle étroite et légère, disposée pour cet usage. » Cette *étroitesse* de l'échelle est sans doute une *surcharge* d'un narrateur. Comme c'est souvent le cas, le récit objectif veut transmettre des *impressions.* À peine entré dans l'ombre mystérieuse, il faut que commence *l'impression d'insécurité.* Le narrateur dira donc que « l'échelle est étroite et légère ». Pour un peu, il écrirait qu'elle tremble. On sent, à ces simples surcharges, qu'on se trouve devant une géographie *racontée* où l'univers du discours s'ajoute à l'univers des choses.

« Au bas de l'échelle l'on trouvait, entre le sol et l'édifice, un trou fort étroit, dans lequel on mettait ses. pieds en se couchant sur le carreau et en tenant à chaque main un gâteau pétri de miel. » Il faut se rappeler que l'antre de Trophonius avait été découvert en suivant des abeilles dont le refuge a fréquemment un caractère *terrestre.* Dans les rêves, la ruche est souvent souterraine.

Aussitôt qu'on était entré jusqu'aux genoux dans [222] l'ouverture, le corps était entraîné « avec autant de violence et de rapidité que l'est un homme par un de ces tourbillons que forment les fleuves les plus grands et les plus rapides ». Ici, nous voulons montrer combien serait plus puissante une référence à des *expériences oniriques.* Entraîné par les fleuves « les plus grands et les plus rapides », voilà une expérience en somme peu commune, une expérience peu vécue ! Combien serait plus suggestive une référence à la vie nocturne, à un entraînement par un fleuve souterrain, par ce fleuve de la nuit que presque chacun de nous a connu dans le sommeil ! Tous les grands rêveurs, tous les poètes, tous les mystes connaissent ces eaux souterraines et silencieuses qui nous emportent tout entiers. « La nuit, dit Henri Mi-

chaux [113], contrairement à ce que je croyais, est plus multiple que le jour et se trouve sous le signe des *rivières souterraines*. » Ce sont ces fleuves souterrains que retrouve Coleridge le Songeur dans cette expérience de poésie nocturne, formulée dans le rêve même :

Where Alphy the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.

Là où coulait Alph, le fleuve sacré,
Par les grottes insondables à l'homme
Jusqu'à une mer sans soleil.
(Trad. Cazamian.)

Dès qu'on accepterait de référer certains éléments du réel à des rêves profonds, certaines expériences psychologiques prendraient leur perspective profonde. Dans l'antre de Trophonius, on vit un rêve. Le réel doit aider à vivre un rêve. La réalité est ici [223] toute nocturne, toute ténébreuse. Descendre dans l'antre c'est être entraîné par un fleuve noir dans le labyrinthe obscur. Celui qui raconte cette aventure doit garder un lien étroit avec le psychisme nocturne et souterrain. C'est dans le rêve que se présente normalement la catégorie dynamique *d'entraînement total*. À cet égard, les expériences réelles sont pauvres, rares, fragmentaires. C'est donc du côté onirique que l'épreuve de l'antre de Trophonius trouverait des comparaisons éclairantes. Le patient, plein de songes, est devenu le bol alimentaire du gouffre.

Les voix qu'on entendait dans l'antre avaient d'ailleurs une assez grande variété. Là encore, il semble que la préparation onirique du consultant doive être considérée de prime abord si l'on veut comprendre cette variété. « Une fois qu'on était parvenu au fond de l'antre secret, dit A. Badin, on n'apprenait pas toujours l'avenir de la même manière ; tantôt, en effet, on voyait ce qui devait arriver, et tantôt on entendait une voix grave et terrible qui prononçait des paroles prophé-

113 Henri Michaux, *Au Pays de la Magie*. Morceaux choisis, p. 373.

tiques ; on remontait ensuite par l'ouverture qui avait servi pour descendre et on en ressortait les pieds les premiers. »

Il semble donc que la consultation souterraine fût une consultation solitaire. Comme un rêveur revenu à la lumière, comme un rêveur sortant du sommeil, le consultant demandait aux prêtres d'interpréter les messages confus des puissances souterraines. « Les prêtres s'emparaient de nouveau du visiteur, et après l'avoir placé sur ce qu'on appelait le trône de Mnémosyne, qui était à peu de distance de l'antre secret, ils l'interrogeaient sur ce qu'il avait vu. » En irait-il autrement si les prêtres devaient interpréter un songe, un grand songe noir de l'imagination terrestre, une aventure du labyrinthe onirique ?

De ce cauchemar, on sortait souvent « tout épouvanté et méconnaissable ». « Pausanias ajoute ces [224] paroles, dit Badin, qui ne sont qu'à demi rassurantes : On recouvre cependant plus tard sa raison ainsi que la faculté de rire. » De telles épreuves étaient si redoutables qu'on disait de quelqu'un qui paraissait grave et soucieux : « Il revient de l'antre de Trophonius. » Pour marquer l'être aussi profondément, il faut qu'une aventure s'attache à des marques *inconscientes,* qu'elle se relie à des cauchemars réels, aux cauchemars qui retrouvent la réalité psychique archaïque.

On comprendra mieux l'inaptitude d'un explorateur positiviste à connaître le lieu des mythes si l'on suit Adolphe Badin dans sa visite. Il dit qu'il existe près de l'antre antique une chapelle. Elle continue « à être visitée par quelques chrétiens qui s'y font glisser dans un panier attaché à la corde d'une poulie. Cette grotte est remplie de niches propres à recevoir des statues et des offrandes ; mais on n'y retrouve plus l'ouverture par laquelle on faisait descendre les pèlerins à la ramasse, ni la porte secrète par laquelle les prêtres introduisaient les instruments de leur fantasmagorie. » Adolphe Badin ne met pas en discussion cette thèse simpliste de prêtres prestidigitateurs. Un voyageur aussi peu ouvert au véritable sens des mythes, de Pouqueville, prononce un jugement aussi rapide. Chez ce voyageur, la topographie paraît remplacer le sens du paysage et surtout éteindre toutes les tonalités historiques.

Même des écrivains qui cultivent le merveilleux peuvent être victimes de rationalisation. Par exemple, Eliphas Lévi (*Histoire de la Magie*) voit dans les pratiques de l'antre de Trophonius les traces

d'une psychiatrie homéopathique. D'après lui, on descendait dans l'antre des hommes qui souffraient d'hallucinations. Les hallucinations beaucoup plus violentes qu'ils voyaient dans l'abîme les guérissaient : « Les crisiaques ne s'en souvenaient pas [225] sans frissonner et n'osaient jamais perler d'évocations et de fantômes. » Ainsi, dans le style où l'on parle aujourd'hui d'un électro-choc, Eliphas Lévi envisage l'action salutaire d'un fantôme-choc, comme si une petite peur, une peur insidieuse, rivée dans l'inconscient, pouvait être guérie par une peur plus claire !

C'est peut-être cette peur salutaire que l'on veut faire subir à tant d'initiés dans les cultes secrets. Nous avons noté ailleurs la théorie de Stilling, exposée dans le *Heimweh* où l'initié subit les quatre initiations relatives aux quatre éléments [114]. Mais le *chemin* de ces initiations si différentes est toujours un labyrinthe. George Sand, dans son roman *La Comtesse de Rudolstadt,* t. II, p. 194, revient sur le labyrinthe où Consuelo découvre les mystères du château. Cette fois, il s'agit nettement d'une initiation maçonnique, et George Sand s'exprime ainsi : « Celle qui est descendue seule dans la citerne des *pleurs*... saura facilement traverser les entrailles de notre pyramide. » Toute initiation est une épreuve de solitude. Il n'y a pas de plus grande solitude que la solitude du rêve labyrinthique.

Avec un positivisme qui se limite aux expériences réelles comme celui de Pouqueville, ou avec un utilitarisme psychologiquement naïf comme celui d'Eliphas Lévi, on oublie le positivisme des phénomènes inconscients. Comment alors rendre compte de cet état de frayeur où nous plonge le séjour dans un paysage rocheux, crevassé, aux longs et étroits couloirs souterrains ? *Avoir peur* est une situation première qu'il faut savoir toujours traduire objectivement [226] et subjectivement. Le cachot est cauchemar et le cauchemar est un cachot. Le labyrinthe est un cachot allongé et le couloir des rêves est un rêveur qui se glisse et s'allonge. Dans la vie éveillée, l'être qui se glisse dans la crevasse ténébreuse retrouve des impressions du rêve. Dans cet exploit, conscience onirique et conscience claire se rapprochent, se mêlent. Bien des mythes réalisent cette unité. C'est en mutiler

---

114 Le héros du *Heimweh* entre d'abord dans le corps d'un crocodile. Ce corps se révèle par la suite comme une simple machine. Mais le caractère du Jonas d'initiation est assez apparent.

l'interprétation que d'en étouffer, comme le font tant d'esprits clairs, les résonances oniriques.

IV

On comprendrait mieux l'expérience imaginée du labyrinthe si l'on se souvenait d'un des principes de l'imagination (principe qui vaut d'ailleurs pour l'intuition géométrique) : *l'image n'a pas de dimensions assignées ; l'image peut passer sans peine du gros au petit.* Quand un sujet de Desoille (*Le Rêve éveillé en Psychothérapie,* p. 64) dit qu'il monte dans un tube filiforme épais comme un cheveu, « il éprouve le besoin de discuter cette image », « je dois avouer que je ne m'y sens pas très à l'aise, car avoir une cage thoracique qui n'a que l'épaisseur d'un cheveu ne permet pas à l'air de circuler facilement. Cette montée m'étouffe donc ; mais chaque tâche n'apporte-t-elle pas sa peine ? Déjà mon chemin se fleurit. Elle est devant moi, la fleur, récompense de mes efforts. Oh ! elle pique un peu et elle est sèche, c'est la fleur des ronces, épineuse et sans arôme, mais c'est quand même une fleur, n'est-ce pas ? » Le mélange de vie intuitive et de vie commentée nuit ici à la force imaginante. Les seuls mots *cage thoracique* suffisent à désigner un récit *repensé.* La rêverie ne rencontrerait pas une *cage* (fût-ce la cage [227] thoracique) sans y entrer. De même, le *n'est-ce pas* final est un besoin d'approbation, étranger au rêve lui-même. Le sujet veut se trouver en complicité de fabulation. Mais dès que la fabulation veut se justifier, elle perd son essor. Et nous croyons que la méthode du rêve éveillé doit écarter les *explications* qui brisent souvent les lignes d'images. Ici, la sève labyrinthique est vécue comme une goutte qui devient fleur, le rêveur en sent l'étirement dans les étroits canaux. C'est là un rêve assez commun malgré son absurdité dimensionnelle. *Un* labyrinthe dont on sort, très souvent, en s'évasant fleurit. Dans son livre (*La Fin de la Peur,* p. 99), Denis Saurat a présenté quelques rêves de labyrinthe. Il note justement qu'on a beaucoup de peine à sortir du défilé, mais, dit-on, on s'en tire toujours et on a souvent envie de recommencer.

V

Mais nous n'avons voulu, en ces quelques pages, qu'attirer l'attention sur la nécessité de reconstituer l'atmosphère onirique pour juger des impressions exceptionnelles, vécues dans une rare exploration du réel. Nous devons maintenant retourner à notre dessein principal et montrer comment l'imagination littéraire s'y prend pour susciter la rêverie labyrinthique.

Nous donnerons deux labyrinthes littéraires, un labyrinthe *dur* pris dans l'œuvre de Huysmans et un labyrinthe *mou*, emprunté à l'œuvre de Gérard de Nerval. Chaque psychisme apporte ses propres caractéristiques à une image fondamentale. C'est cet apport personnel qui rend les archétypes vivants ; chaque rêveur remet les rêves anciens dans une situation personnelle. On s'explique donc bien [228] qu'un symbole onirique ne puisse recevoir, dans une psychanalyse, un sens unique (cf. Ania Teillard, *Traumsymbolik*, p. 39). Il y a donc un certain intérêt à dialectiser les symboles. La grande dialectique de l'imagination matérielle : *dur et mou* est très favorable pour la dialectisation des symboles. Il semble que les deux images extrêmes que nous allons donner encadrent toutes les valeurs symboliques du labyrinthe.

Voyons d'abord le *labyrinthe dur*, aux parois pétrifiées, qui s'accorde avec la poétique matérielle générale de Huysmans. Ce labyrinthe dur est un labyrinthe qui blesse. Il diffère du labyrinthe mou où l'on étouffe [115]. « Il résolut de se faufiler par les sentiers de l'Haemus (rappelons que l'Haemus est une montagne de la Lune, explorée par un rêveur), mais il butait avec Louise à chaque pas, entre deux murailles d'éponges lapidifiées et de koke blanc, sur un sol verruqueux, renflé par des bouillons durcis de chlore. Puis ils se trouvèrent en face d'une sorte de tunnel et ils durent se quitter le bras et marcher, l'un après l'autre, dans ce boyau pareil à un tube de cristal... » Dans ce texte, la synthèse des images contradictoires abondent depuis le koke

115 Huysmans, *En Rade* (passim).

blanc jusqu'au *boyau de cristal*. Il suffit d'en abréger les images et de dire boyau de cristal au lieu de boyau pareil à un tube de cristal, en enlevant les fonctions grammaticales de la comparaison, pour montrer en effet que les images réunissent le monde de la vie du rêve (boyau) et le monde de la vie éveillée (cristal). Notons d'ailleurs que dans le labyrinthe le rêveur quitte la main de sa compagne, il est rendu à la solitude de l'être perdu.

Mais après la peine, la joie et il n'est peut-être pas sans intérêt de signaler que l'étroit défilé, aux [229] si inhumaines parois, débouche « dans la Mer de la Tranquillité dont les contours simulent la blanche image d'un ventre sigilé d'un nombril par le Jansen (autre mont de la Lune), sexué comme une fille par le grand V d'un golfe, fourché de deux jambes écartées de pied-bot par les mers de la Fécondité et du Nectar » (p. 107). On peut se demander si un auteur écrivant *après Freud* s'offrirait aussi ingénument à l'enquête psychanalytique. *Après Freud*, pour un auteur qui connaît peu ou prou la psychanalyse, de telles images correspondraient à une ostentation de défoulement. Actuellement, si un auteur veut cacher certains de ses fantasmes, il lui faut en quelque manière un autre cran de refoulement. En somme, la dialectique d'ostentation et de dissimulation qui résume l'art d'écrire, du fait des lumières de la psychanalyse, change de centre et devient plus aiguë, plus difficile, plus retorse.

En tout cas, en lisant des pages comme celle de Huysmans, on se rend bien compte de la nécessité d'enrichir la critique littéraire en lui apportant des barèmes oniriques. Ne voir dans une vision comme celle de Huysmans que la recherche des expressions rares et pittoresques, c'est méconnaître des fonctions psychologiques profondes de la littérature. Il ne suffit pas non plus d'évoquer la tendance bien connue de voir dans un tracé géographique des profils humains. Sans doute, pour certains écoliers rêveurs, la carte à faire s'apparente aux graffiti. Mais la rêverie écrite réclame plus d'insistance, elle demande une participation plus grande en profondeur. Non seulement les mots dessinent, mais ils sculptent et l'on sent bien que les pages de Huysmans disent avant tout la dureté du défilé, sa forme n'est retenue qu'au bénéfice d'une géographie de la sexualité.

[230]

Dès qu'on aura reconnu que le labyrinthe, le défilé, l'étroit couloir correspondent à des expériences oniriques des plus communes et des plus chargées de sens, on comprendra que des psychismes particuliers prennent au récit de Huysmans un *intérêt direct.* Avec la page de Huysmans se trouve mis à jour *un texte primitif* simple, pourvu d'une variante un peu rare : *l'éponge lapidifiée.* L'éponge lapidifiée, l'éponge pétrifiée, se rencontre souvent dans la prose et les poèmes de Victor Hugo [116]. Sentie comme paroi du labyrinthe anguleux et qui blesse, l'éponge de pierre correspond à une méchanceté spéciale, à une *trahison de la matière*. L'éponge devrait avoir douceur et plasticité, elle devrait conserver son caractère de matière inoffensive. Mais soudain elle reçoit toutes les hostilités de la vitrification. Elle apporte une contribution au *pessimisme matériel* de Huysmans. Comme la viande qui nourrit mal, comme le vin qui empoisonne [117], l'éponge est traîtresse. La dureté inattendue est la volonté de mal inscrite dans la matière. L'image matérielle *inattendue* est toujours offensive, n'est-ce pas la preuve que l'image matérielle est d'habitude d'extrême sincérité ?

On trouvera, dans un rêve *d'Aurélia,* les notations d'un labyrinthe adouci, qui échappe aux ténèbres absolues pour se dessiner dans des pénombres doucement teintées [118] : « Je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe. Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et [231] mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau. Tous coulaient, circulaient et vibraient ainsi, et j'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes vivantes, à l'état moléculaire, que la rapidité de ce voyage m'empêchait seule de distinguer. Une clarté blanchâtre s'infiltrait peu à peu dans ces conduits, et je vis enfin s'élargir, ainsi qu'une vaste coupole, un horizon nouveau où se trouvaient des îles entourées de flots lumineux. Je me trou-

---

116 Dans un défilé sauvage, Pierre Loti (*Vers Ispahan,* p. 47) note « ces étranges rochers criblés », semblables « à de colossales éponges noires ».

117 Nous avons dressé la carte des *mauvais vins* dans l'œuvre de Huysmans, nous avons reconnu qu'il n'y avait guère qu'un gentil vin de l'Aube (*Les Riceys*) qui échappait aux malfaçons littéraires.

118 Gérard de Nerval, *Aurélia,* éd. Corti, IV, p. 19.

vai sur une côte éclairée de ce jour sans soleil. » Notons tout de suite la différence entre la chimie cristalline de Huysmans et la chimie fluente de Gérard de Nerval. La *veine colorée* correspond à une dynamique rampante, consciente de sa facilité. Son mouvement crée en quelque sorte les parois du *conduit.* Le conduit est toujours à l'exacte dimension de la matière qui y circule. Ce labyrinthe toujours plein est sans douleur, tandis que le labyrinthe vide ne cesse de blesser le rêveur de Huysmans.

À un autre point de vue, on pourrait opposer le labyrinthe de Huysmans et celui de Gérard de Nerval. Huysmans *entre* dans le cauchemar, Gérard de Nerval *sort* du cauchemar. Gérard de Nerval nous fait vivre une aube cérébrale qui va mettre fin à la vie onirique, le labyrinthe s'évase. Une lueur naît qui prépare le retour à la vie.

Il est d'ailleurs très frappant que les dernières lignes *d'Aurélia* fassent explicitement le rapprochement du rêve du labyrinthe et de la description d'une descente aux enfers. Ce rapprochement, que les connaissances nouvelles de la psychologie onirique ont rendu familier aux psychanalystes, prouve bien que « la descente aux enfers » est un événement *psychologique,* une réalité psychique normalement [232] attachée à l'inconscient. Au-dessous de la haute maison psychique, il y a en nous un labyrinthe qui conduit à notre enfer : « Toutefois, dit Gérard de Nerval en fermant son beau livre, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers. »

VI

Entre le labyrinthe dur d'un Huysmans et le labyrinthe tout en facilité d'un Nerval, on trouvera facilement de nombreux intermédiaires. Michel Leiris, par exemple, dans ses nombreux labyrinthes de chair et de pierre, nous donnera la curieuse impression d'un défilé qui durcit. Par exemple, dans *Le Point cardinal,* le rêveur nage dans une eau qui se refroidit (p. 61). Il se « heurte » alors « à des courants singuliers ». Il se « cogne » à des poissons « aux nageoires coupantes », « les crustacés le déchirent de leurs armures ». L'eau primitivement heureuse

dans sa tiédeur prend ainsi peu à peu une hostilité et voici le rêveur qui entre dans le labyrinthe durci : « Plus tard, les eaux se refroidirent encore. Il me semblait avoir une résistance beaucoup plus grande à vaincre, devant déplacer un élément de plus en plus visqueux : ce n'était pas dans un fleuve que je nageais, mais dans la terre, entre les couches stratifiées. Ce que j'avais pris pour de l'écume n'était que mousse de cristaux, et les algues qui m'oppressaient empreintes fossiles de fougères dans un gisement houiller. Mes mains, pour me frayer un passage, devaient écarter des épaisseurs incalculables de minéraux ; je glissais parmi les sables aurifères et mes jambes se recouvraient d'argile. Mon corps [233] devait porter imprimées sur lui, jusque dans les dernières ramifications de leurs nervures, toutes les formes comme de pierres et de végétaux. J'avais tout oublié... »

Le cauchemar se fige encore davantage jusqu'à donner au rêveur le temps des pierres. « Lenteur ou vitesse n'avait plus de sens pour moi » ; « des années devaient s'écouler après chacune de mes brassées ». Le labyrinthe de pierres pétrifie le labyrinthe. Les dessins extérieurs du labyrinthe non seulement s'impriment sur le labyrinthe, mais ils apportent avec eux l'exigence de leur matière. Nous voyons une fois de plus l'action matérialiste des images, l'action synthétique de l'imagination. Tous les chapitres que nous sommes obligés d'isoler dans notre enquête sur l'imagination matérielle devraient se réunir au terme de leur développement. Avec Leiris nous sommes entrés dans le labyrinthe *pétrifiant.* Nous vivons au plus proche la dialectique pétrifiant-pétrifié.

> « Les ais de la matière se resserrèrent encore sur moi, menaçant de transformer ma bouche en soupirail... [119] »

---

119 Rilke aussi, parti d'une image semblable à celle de Gérard de Nerval, en fait un labyrinthe pétrifiant :

> Peut-être qu'à travers d'âpres montagnes je circule
> en veines dures, seul ainsi qu'un minerai,
> et si profondément que je ne vois ni fin
> ni distance, tout est là, proche,
> et tout ce qui est proche s'est fait pierre.
> (*Livre d'Heures*, trad. Chuzeville.)

VII

En somme, chaque grand écrivain individualise les grandes images. Reste dans la folie *d'Aurélia* [234] une certaine lumière, dans les malheurs nervaliens reste une gratitude pour des bonheurs d'adolescence, pour des bonheurs d'essentielle innocence. Un rêveur comme Pierre Loti ajoutera d'autres tonalités au labyrinthe. Dans la crypte d'un temple égyptien (*La Mort de Philae*, p. 203), il parcourt « de longs couloirs rappelant ceux qui, dans les mauvais rêves, pourraient bien se resserrer pour vous ensevelir ». Remarquons au passage cette référence de la réalité au rêve, ce qui prouve bien que, pour Loti, c'est par des rêves typiques qu'on peut faire sentir des impressions exceptionnelles. En effet, les murs du défilé éveillent de toute évidence chez le narrateur une couche de rêveries qui ne correspondent plus à la crainte d'être enseveli. Ils sont sculptés, dit Loti, « d'innombrables personnages... les mille représentations de la belle déesse bombant ses seins que l'on est obligé de frôler quand on passe, et qui ont gardé presque intactes les couleurs de chair appliquées du temps des Ptolémées ». N'est-il pas symptomatique qu'on puisse réunir dans la même page la crainte de frôler un sein et la crainte d'être enseveli ! [120]

D'autres tempéraments réagiront par la violence, par la colère, faisant en quelque manière éclater le labyrinthe. C'est avec cette impression de labyrinthe à la fois dur et explosé que nous lisons les vers de Luc Decaunes (*À l'œil nu*, p. 7) :

> Environné de la nuit souterraine,
> Conduit par les animaux du roc,
> J'arrache ma poitrine au feu infernal des étoiles,
> Je fraie mon chemin à force d'orgueil,
> Et dans les coups précipités de mes organes
> Le voisinage entier sonne comme une cloche,

---

120 Tristan Tzara connaît aussi — mais sans en souffrir comme Loti — « les routes bordées de seins » (*L'Antitête*, p. 120).

Le paysage vole avec l’air de mon sang.

[235]

Il semble que, « conduit par les animaux du roc », le poète porte son explosif au fond de la sape, qu’il ne sente plus les blessures du monde de la dureté souterraine. Et voilà le labyrinthe éclaté.

Un autre poète saura, par des mots accumulés, par une syntaxe comme repliée sur soi, inscrire en quelque sorte le labyrinthe dans le vers même, au point qu’un lecteur sensibilisé sentira l’amour heurté, souffrant dans les arcanes d’un cœur en lisant dans un poème de Jouve (p. 45) :

Prends place aux arcanes, canaux et labyrinthe,
Piliers, ramifications et branches de ce cœur.

En un autre poème, Pierre-Jean Jouve semble réaliser la synthèse de ce qui déchire et de ce qui étouffe :

Le chemin de rocs est semé de cris sombres,
Archanges gardant le poids des défilés.
(*Sueur de Sang*, p. 141.)

Parfois l’œuvre littéraire est comme écrasée par des souvenirs de lecture. George Sand a sans doute lu les récits de souterrains d’Anne Radcliffe. Elle se défend de les imiter, mais des chapitres entiers de *Consuelo* infligent au lecteur un long cheminement dans les entrailles des montagnes, dans les oubliettes des châteaux (cf. t. I, p. 345 ; t. II, pp. 14-15). George Sand indique d’ailleurs avec finesse l’endosmose des lectures et des rêves : « Relisez, dit-elle dans une note (t. III, p. 265), une pièce de vers qui s’appelle *Les Puits de l’Inde*, ce sera un chef-d’œuvre ou une orgie d’imagination, selon que vous aurez ou non des facultés sympathiques à celles du poète. Quant à moi, j’avoue que j’en ai été horriblement choqué à la lecture. Je ne pouvais approuver ce désordre et cette débauche de description. Puis [236] quand j’eus fermé le livre, je ne pouvais plus voir autre chose dans mon cer-

veau que ces puits, ces souterrains, ces escaliers, ces gouffres par où le poète m'avait fait passer. Je les voyais en rêve, je les voyais tout éveillé. Je n'en pouvais plus sortir, j'y étais enterré vivant. J'étais subjugué, et je ne voulus plus relire ce morceau, de crainte de trouver qu'un si grand peintre, comme un si grand poète, n'était pas un écrivain sans défaut. » Une telle sensibilité pour un ordre déterminé d'images prouve assez que ces images ne sont pas simplement d'origine objective. Ces images ont des traces profondes, elles sont des *traces.*

VIII

Parfois l'habileté du conteur est telle qu'il sait mettre au compte de la réalité ce qui, en fait, dans la création littéraire elle-même, appartient à l'onirisme. Une nouvelle de Mérimée : *Djonmane* [121] est un bon exemple de cette habileté littéraire. En voici un rapide dessin.

Dans les premières pages, tout est réuni pour donner l'impression d'une aventure vécue, d'un récit historique, très *conquête d'Algérie.* Le brave colonel y est un diminutif du général Bugeaud. Après le dîner au mess, agrémenté d'une scène de charmeuse de serpents, le héros part pour un coup de main. Dès les premières montagnes, il poursuit un chef arabe, au long burnous flottant. Il le transperce de son sabre. Mais tous deux tombent dans un ravin profond.

Une eau dormante amortit la chute du lieutenant français. Puis une « grosse racine » lui permet de [237] résister au courant. Mais voici que cette racine « se tord ». C'est « un énorme serpent » qui se jette dans la rivière en laissant un sillage phosphorescent.

Mais une femme, une torche en main, se tient à l'entrée d'une caverne où s'engouffre l'eau du ravin. Un long récit commence où est décrit « un immense labyrinthe », ensuite un puits « dont l'eau était à moins d'un mètre du bord. L'eau, ai-je dit ? Je ne sais quel affreux liquide s'était recouvert d'une pellicule irisée, interrompue et brisée par places, et laissant voir une boue noire et hideuse ». « Soudain un

121 Mérimée, *Dernières Nouvelles,* pp. 225 et suiv.

gros bouillon de boue bleuâtre s'éleva du puits, et de cette boue sortit la tête énorme d'un serpent, d'un gris livide, avec des yeux phosphorescents... »

Ces spectacles du monde souterrain servent de cadre à un sacrifice humain : la jeune charmeuse de serpents qu'on avait vue au dîner du colonel est précipitée dans le puits fangeux, en pâture au serpent.

Ce crime mérite vengeance. Le lieutenant promet de venir exterminer cette secte de nécromants aussitôt sorti de la caverne. Pendant de longues pages, il marche dans les ténèbres, tâtant les rochers, gravissant de noirs degrés. Il aboutit à une chambre habitée par une femme d'une grande beauté.

Dans « ce boudoir souterrain », l'officier se réveille, car, sans qu'on sache depuis quand, le récit était un rêve, un rêve labyrinthique avec ses dialectiques d'angoisse et de jouissance. Le lecteur, lui aussi, est soudain réveillé. C'est à la dernière page seulement qu'on lui révèle qu'il suivait un rêveur. Le récit est conduit assez adroitement pour qu'il y ait passage insensible de la réalité au rêve ; les aspects oniriques sont masqués par des notations qui ne dépassent que légèrement la réalité.

Ces aspects oniriques, ils apparaîtront par une sorte de récurrence psychologique quand on lira les dernières lignes. Mais ce reflux sera-t-il suffisant ? [238] N'est-ce pas le cas de conseiller *la seconde lecture ?* la lecture qui donne plus de valeur aux images qu'au récit et qui donne tous ses sens à l'acte littéraire ? Plus précisément, une fois restituées les valeurs oniriques, on se rend compte que le récit a beaucoup plus de *continuité psychique* que n'en avaient les notations habilement assemblées. On se convainc alors que la nouvelle de Mérimée ne peut être bien élucidée que par les méthodes du double commentaire que nous proposons pour la critique littéraire : commentaire idéologique et commentaire onirique. Si l'on s'exerce à connaître oniriquement les caractères si spéciaux du *rêve labyrinthique,* on possédera bientôt un *type d'explication littéraire* pour des œuvres très différentes ; on reconnaîtra même que certaines descriptions qui se veulent réalistes se déroulent grâce aux intérêts oniriques d'un rêve de labyrinthe. Les rêves fondamentaux sont simples dès qu'on les dépouille de quelques contingences idéologiques. Le rêve de labyrinthe a toujours une unité dynamique. La racine devenue serpent, le mouvement

du gros serpent, l'eau phosphorescente auraient dû nous apprendre que nous entrions dans le domaine du rêve [122]. Mais, en deçà même de ce signe *trop* clair, nous aurions pu être alerté par le burnous blanc dans la nuit noire. Ainsi la récurrence psychologique nous ramène jusqu'au seuil du récit. La nouvelle de Mérimée est ainsi un modèle de psychologie récurrente. Elle nous donne un très clair exemple du reflux d'intérêt psychologique, reflux d'intérêt que la critique littéraire classique [239] trop discursive, trop livrée à la durée compacte et réelle ne peut guère goûter. Pour en saisir le prix il faut faire rebondir les images finales pour retrouver au début du récit la finalité des premières images. Dans notre livre sur les rêveries de la volonté, en étudiant le conte de Hoffmann, *Les Mines de Falun*, nous avons montré que la récurrence des images se faisait mal, que les images matérielles finales ne réfléchissaient pas assez nettement leur intérêt sur la trame du récit. L'art littéraire revient souvent à des fusions d'images éloignées. Il doit être maître aussi bien du temps récurrent, que de la durée fluente.

Parfois la synthèse n'est guère qu'une juxtaposition. Un même récit peut juxtaposer par exemple les images d'un labyrinthe et les images d'un Jonas. Ainsi Francis Bar [123] donne une légende germanique qui décrit une descente aux enfers. Cette descente suit un véritable labyrinthe ; à un moment donné, le héros arrive à une « rivière dont un dragon garde l'unique pont ». Nous sommes donc devant un gardien du seuil, personnage dont nous avons indiqué le rôle dans le dernier chapitre de notre précédent ouvrage. Mais voici un événement nouveau : le héros, vaillant Jouas, entre dans la gueule du monstre, il est suivi de ses compagnons « qui se retrouvent tous indemnes, dans une plaine où coulent des rivières de miel ». Ainsi, au labyrinthe de pierres succède un labyrinthe de chair. Le gardien du seuil, en ouvrant ses mâchoires, a ouvert le chemin qu'il devait interdire. Un tel récit mélange les genres. Il porte la trace de grandes valeurs oniriques.

---

122 Ainsi que nous en avons fait souvent la remarque, toutes les grandes images des êtres souterrains tendent à la réciprocité. Rappelons que, dans plusieurs récits de l'antiquité, Trophonius est un serpent. On s'explique qu'on aille le consulter un gâteau de miel à la main dans l'espoir de l'apaiser (cf. Rohde, *Psyché*, trad., p. 100).

123 Francis Bar, *Les Routes de l'autre Monde*, p. 70.

Comme nous devons en chaque occasion rappeler l'isomorphie des images de la profondeur, il nous [240] faut souligner les images de Jonas qui se compliquent jusqu'à rejoindre les images du labyrinthe. On trouvera une étonnante conjonction d'images dans une gravure de William Blake (reproduite p. 17 dans le bel album de la galerie Drouin). Elle représente *Le Tourbillon des Amants* (*Enfer,* chant V). Ce tourbillon est représenté par un gros serpent à l'intérieur duquel coulent les amants maudits entraînés par une digestion infernale. On amasserait facilement des images de cet enfer digérant, de cet enfer organique, si on cherchait des informations dans les mythes [124].

IX

Précisément, la plupart des défilés que nous venons d'explorer donnent encore une certaine primauté aux dessins, le rêveur y garde la vision de parois et de portes. Mais on peut connaître des impressions plus profondes où l'être devient vraiment la matière laminée, la matière effilée. Dans certaines rêveries, on peut vraiment parler d'un labyrinthe dynamique. L'être est alors saisi dans un douloureux étirement. Il semble que ce soit le mouvement difficile qui crée l'étroite prison, qui allonge la torture. Dans cette rêverie de labyrinthe actif, se retrouve la synonymie de la torsion et de la torture. On sentira cette synonymie dans une admirable page du *Kotik Letaieff,* de Biely (voir *Anthologie de la Littérature soviétique, 1918-1934.* Marc Slonim et George Rearey, p. 50). « Le premier *tu es* s'empare de moi dans un monstrueux délire... états inexprimables et inouïs de la conscience qui gît dans le [241] corps — plutôt une espèce d'excroissance hors de rien et de nulle part... » Celte excroissance, le rêveur la sent du dedans, comme la volonté d'allonger d'un être tentaculaire : « Un état de tension, comme si tout — tout, tout — s'étendait, s'enflait, et exerçait une compression ; et que s'agitaient en soi des nuages ailés porteurs de cornes. » L'être crie à l'aide pour s'allonger :

---

124 On trouvera une reproduction du *Tourbillon des Amants* dans le numéro 60 de *Fontaine.*

« Quelle tension est la mienne !

— À l'aide !

Le centre s'enflammait.

— Je suis seul dans l'immensité.

— Rien au dedans : tout au dehors...

Et de nouveau il s'éteignait. La conscience, s'élargissant, repassait :

— C'est impossible, c'est impossible, à l'aide !

— Je m'étends. »

Extension qui est une souffrance voulue, une souffrance qui veut *continuer*. L'élan en s'arrêtant crée un obstacle, une croûte, une paroi (p. 52) : « Des incrustations se formaient sur moi... et ma vie se mit à bouillir dans des images ; et des incrustations se succédaient sur moi : objets et pensées...

« Le monde et la pensée ne sont que les incrustations des images cosmiques qui menacent. » Comment mieux dire que les images naissent à fleur de peau, que le monde et la pensée s'oppriment l'un l'autre.

Ainsi, pour Biely, l'espace de l'être saisi dans sa primitivité est un couloir, un couloir où glisse la vie, la vie qui va toujours croissant, creusant. Et par une remarquable fidélité onirique, Biely, revenant à des impressions claires, écrit (p. 54) : « Plus tard, le couloir de chez nous me faisait souvenir du temps où ma peau m'en tenait lieu et remuait avec moi ; quand je tournais la tête il formait derrière moi un petit orifice, tandis que, devant, il s'ouvrait à la lumière ; [242] depuis, passages, couloirs et ruelles, me sont bien trop connus, car je me dis : me voici, me voici... »

En somme, l'*étroitesse* est une sorte d'impression première. En cherchant dans nos souvenirs, nous retrouverons un pays très lointain où l'espace n'était qu'un chemin. Seul l'espace-chemin, l'espace-chemin-difficile laisse ces grands rêves dynamiques que nous revivons les yeux fermés, dans ces sommeils les plus profonds où nous retrouvons la grande intimité de notre vie aveugle.

Si l'on acceptait de donner attention à ces rêves primitifs, rêves qui sont souvent perdus pour nous précisément à cause de leur primitivité,

à cause de leur profondeur, on comprendrait mieux l'étrange saveur de certaines expériences réelles. La volonté de *se frayer un chemin* dans un monde plein d'obstacles appartient naturellement à la vie éveillée. Mais aurait-on autant d'énergie si des rêves de puissance ne magnifiaient pas la tâche effective ? Qu'on relise le chapitre *En rampant* du livre de Norbert Casteret : *Mes Cavernes* ! Après avoir noté la *bas-sesse* attribuée d'habitude à un ennemi rampant qui se rapproche « de l'animal par cruauté, ruse ou lâcheté », l'explorateur des cavernes écrit (p. 85) : « Mais il est une autre manière de s'incorporer à la terre et d'autres raisons de ramper. Au risque de paraître cultiver le paradoxe ou de nourrir une passion exagérée pour les mondes souterrains, nous voudrions faire l'éloge, l'apologie, exalter même l'utilité, les subtilités et les joies de la reptation. » Et il décrit la vie intense le long des « boyaux, goulets, chatières, trousouffleurs, diaclases, strates, étroitures, laminoirs... » (p. 86). On sent bien que tous ces termes techniques sont autant de souvenirs de reptations difficiles, autant de labyrinthes éprouvés dynamiquement. La volonté de se frayer un chemin [243] trouve ainsi directement ses images et l'on comprend que Norbert Casteret ait pu mettre en exergue de ses voyages cette belle maxime de Hudson : « Where is a will, there is a way. » Où il y a une volonté, il y a un chemin.

La volonté joue et souffre, elle nous donne des tâches et des peines, des rêveries d'héroïsme et d'effrois. Mais, si diverse qu'elle soit dans ses impulsions et dans ses exploits, on voit qu'elle s'anime sur des images étonnamment simples et vivantes.

Mais des systèmes d'images qui s'inspirent des formes, qui relatent des expériences effectives ne nous donnent pas toute la puissance des rêves profonds. Seul un grand rêveur peut nous donner les valeurs des rêves souterrains. Un lecteur qui méditera avec assez de lenteur la longue nouvelle de Franz Kafka : *Le Terrier* aura bien des occasions pour retrouver les impressions labyrinthiques. Il les saisira dans cette curieuse ambivalence de sécurité et de crainte que le génial conteur a su multiplier. Qui fait une sape craint la contre-sape. L'être du terrier — quelque blaireau fait homme — entend les lointains échos d'une terre travaillée. Sous terre, tous les bruits sont hostiles. Et sans cesse reviennent les contradictions de l'être enfermé : il est protégé, mais il est prisonnier. Et quel dosage d'astuce et d'angoisse Kafka a su mettre dans certaines pages : « Toutes les fois que je sors, moi aussi je dois

vaincre par l'effort de mon corps les difficultés de ce labyrinthe ; et cela m'irrite et m'attendrit tout ensemble, quand parfois je m'égare pour un instant dans mes propres figures. » Des joies dynamiques sont sensibles pour l'être qui se glisse dans le terrier (p. 158). « Et c'est bien là le sens profond des belles heures que j'ai coutume de passer dans les couloirs, moitié dans l'apaisement du sommeil, moitié dans la joie de la vigilance, dans [244] ces couloirs qui sont très précisément calculés à ma taille pour de voluptueux allongements, pour d'enfantines culbutes, pour des repos rêveurs et de bienheureux assoupissements. » Ne semble-t-il pas que le labyrinthe soit ici une conscience de souplesse, un guide, une coquille pour apprendre à tourner sur soi-même, pour vivre les joies de l'enroulement ? [125]

En d'autres pages, plus obscurément, comme si l'auteur était mené inconsciemment par ses fantasmes, on peut déceler toute une épaisseur animale, toute une épaisseur biologique derrière les expressions claires (cf. p. 161). Il semble en effet que le labyrinthe soit encombré par les viandes, par un bol alimentaire qu'il faut « pousser » en mangeant encore, en buvant : « En ces étroits couloirs je m'empêtre tellement dans l'accumulation des victuailles que je risque fort d'étouffer au milieu de mes propres provisions, et parfois le seul moyen qui me reste pour me tirer d'affaire c'est de manger et de boire. Mais le transport réussit, je l'achève en assez peu de temps, le labyrinthe est surmonté, et, arrivé dans un couloir rectiligne, je reprends mon haleine. » Net exemple de cette imagination synthétique qu'il faut vivre sur deux registres. Sans doute, on peut traduire en langage clair et voir toujours, dans le labyrinthe, un chemin compliqué. C'est faire le sacrifice de la vie dynamique de l'image, c'est oublier de réaliser l'embarras. [245] Le rêve de Kafka est plus intime. Une sorte de boule hystérique monte et descend dans les couloirs de la bête, faisant dire à Kafka, à plusieurs reprises, que les parois du labyrinthe sont *minces.* Autant dire

---

125 Il semble aussi que, dans le labyrinthe animalisé, il y ait quelques boules creuses où l'être peut en quelque sorte se rassembler, jouir de sa propre chaleur, jouir de son odeur. Cette odeur est alors comme une matière finement enveloppante, comme une émanation du songe de soi-même. Paul Claudel a noté cotte *puissance* du terrier : « ... tout de même qu'un blaireau ou un putois aspire de tous ses poumons au fond de son terrier a tout ce qu'il peut y avoir de plus blaireau et de plus putois » (*Labyrinthe*, n° 22, p. 5).

qu'elles sont extensibles, et glissantes comme une muqueuse. Ainsi quelque chose d'avalé, d'englouti vient achever les images du mouvement labyrinthique. Une expression très frappante de Hermann de Keyserling rejoint la même image : pour lui, le ver mange la terre pour se faire un chemin. « La Faim originelle se manifeste presque à l'état pur, se dévorant un chemin comme le ver dans la terre » (*Méditations sud-américaines,* trad., p. 164). Ailleurs l'écrivain parle « d'un cheminement pareil à celui du ver dévorant sa voie à travers la terre [126] » (p. 36). Si l'on médite un peu cette image, on voit qu'elle correspond à une sorte de labyrinthe redoublé. La terre « dévorée » chemine à l'intérieur du ver dans le même temps où le ver chemine dans la terre. Une fois de plus, nous voyons que les dessins d'un chemin compliqué ne donnent qu'un schéma des rêves où viennent s'unir tout un monde d'impressions intimes. Les formes réelles, les réalités trop nettes ne suggèrent pas automatiquement les rêves. Dans son roman, *De Goupil à Margot,* Louis Pergaud a lui aussi dit le travail de l'animal dans le terrier, il a trouvé des notations très simples et très évocatrices (p. 15). Mais l'être dans le souterrain est vraiment le renard connu des chasseurs et des braconniers. C'est l'animal de la ruse. Sa personnalité trop poussée lui fait perdre le sens des rêves. Et puis le conteur a son conte à faire, il veut attacher le grelot au cou de la bête sauvage. Le récit devient trop humain. [246] Il ne nous fait pas vivre les ondulantes métamorphoses des rêves de Kafka.

Un autre conte de Pergaud a plus de valeur onirique. *Le Viol Souterrain* (p. 77) pourrait servir d'exemple à la facile condensation des rêves de labyrinthe et, des rêves sexuels. Dans ses couloirs, la taupe fuit le mâle, tout le labyrinthe devient une *poursuite sexuelle,* preuve nouvelle que, dans le style onirique, les choses deviennent des actions, les noms qui dessinent deviennent des verbes actifs [127].

---

126 Des escargots, mangeurs de terre, Francis Ponge dit : « Elle les traverse. Ils la traversent » (Le *Parti Pris des Choses,* p. 29).

127 Dans des rêveries mythologiques, Henri de Régnier donne une curieuse inversion du labyrinthe de la recherche sexuelle. C'est, rêve-t-il, sur le plan *des hésitations du désir* que se constitue le labyrinthe. Si l'on allait tout droit au bonheur, comme la maison serait claire ! Voici ce que dit *L'Amant de Pasiphaé :* « Moi, j'ai inspiré à une fille un amour insensé. Elle a tourné au-

D'ailleurs, sous toutes ces formes un peu trop masquées par les images animales trop précises, il faut bien qu'on retrouve des impressions humaines. Avec raison, Louis Pergaud a confiance qu'il *intéressera* un grand nombre de lecteurs. Si chaque lecteur veut bien s'examiner, il ne tardera pas à reconnaître que c'est un *intérêt onirique* qui l'attache au récit. Les impressions humaines retrouvées sont des rêveries humaines, des rêveries souterraines qui travaillent dans tout inconscient humain.

X

Un des caractères extrêmement curieux des transformations *intimes* des images, c'est que ces transformations sont rarement *froides.* L'être labyrinthé, si grands que soient ses tourments, connaît le bien-être [247] de la chaleur. Les rêves qui *allongent* le rêveur le rendent à des bonheurs protoplasmiques. On en trouvera bien des preuves dans la cosmogonie de Rozanov si bien caractérisée par Boris de Schlœzer. Pour de Schlœzer, Rozanov est « l'homme du souterrain intérieur », entendons l'homme qui chemine en soi-même « mou, gélatineux », « privé d'épine dorsale ». Comparé à Nietzsche dont l'ardeur est « calcinante, combien Rozanov paraît lourd et opaque ! Il est chaud, mais d'une chaleur humide, animale. C'est qu'il pense avec sa peau, avec ses viscères, et plus précisément avec son sexe ». Alors la peau est un couloir où la chair connaît de lentes et tièdes coulées. La peau, dit Rozanov, est « une des racines de la vie ». Elle enferme toute la chaleur de la vie. Rien d'étonnant qu'au fond de son rêve Rozanov puisse dire : « Je suis semblable à un enfant dans le ventre de sa mère, mais qui n'a aucune envie de naître : j'ai suffisamment chaud ici [128]. »

Le froid, dit aussi Rozanov (p. 209), « a je ne sais quoi d'hostile à l'organisme humain ». On ne le trouve pas dans la juste conscience de la vie organique, de la vie protoplasmique. « Le corps a peur du froid,

---

tour de moi, le cœur dévoré de désir, et c'est selon ses pas que l'on a dessiné plus tard les méandres du labyrinthe » (Scènes *mythologiques,* p. 11).

128 V. Rozanov, *L'Apocalypse de noire Temps.* Introduction de Boris de Schlœzer (*passim*).

il en a peur en son âme, et non pas en sa peau ni en ses muscles. » En fait, comme nous en avons fait la remarque, le froid arrête non seulement les pensées, mais les rêves eux-mêmes. Il n'y a pas d'onirisme profond du froid et en tant que le labyrinthe est un rêve profond, il n'y a pas de labyrinthe froid.

Le labyrinthe froid, le labyrinthe dur sont des produits oniriques plus ou moins simplifiés par des activités intellectuelles.

[248]

XI

Une étude sur la valorisation des images ne doit pas oublier de considérer certaines répugnances qui jouent un grand rôle dans la valorisation du travail. Par exemple, la vie réelle dans les labyrinthes des mines est souvent décrite comme une vie *sale*. Elle s'expose comme le *courage d'être sale* [129].

Donnons deux tableaux : un tableau prolétaire et un tableau bourgeois.

> « Un mineur, dit Vicki Baum (*Arrêt de Mort*, trad., p. 129), c'est un homme nu, noir et harassé, qui niche dans les entrailles de la terre..., ses pieds baignent dans l'eau, son dos est courbatu, ses épaules sont douloureuses et toujours trempées de sueur... » S'il pousse le wagonnet dans l'étroite galerie, « souvent il n'a plus rien d'humain... il se penche si fort en avant qu'on le croirait marchant à quatre pattes. Son visage est un masque noir et raviné, aux globes blancs, aux paupières bleues et brillantes de sueur, aux dents de bête. Ses mâchoires mâchent l'air lourd de la fosse ; parfois il tousse et crache une glaire noirâtre. »

Après avoir évoqué ce réalisme noir du travail, voyons maintenant l'imagination se vanter, comme d'un exploit, pour une simple descente dans une mine. Au lieu des dangers réels et persistants, fonc-

---

129 La plupart des mineurs qui interviennent dans les romans de Lawrence, fils de mineur, sont des hommes que leur femme savonne.

tionne l'imagination des dangers imaginaires. Ruskin, dans ses *Souvenirs de Jeunesse* (trad., p. 79), écrit : « Ma joie ne connaissait pas de borne quand je pouvais descendre dans une mine. » Cette simple confidence qui, dans une lecture rapide, paraît sans [249] grand intérêt, a une certaine résonance psychologique, si on la replace dans l'étrange contexte de l'éducation du jeune Ruskin. Ruskin ajoute en effet (p. 79) : « En me permettant ainsi de m'abandonne r à ma passion souterraine, mon père et ma mère témoignaient d'une bonté dont je ne pouvais me rendre compte alors ; car ma mère avait horreur de tout ce qui était sale, et mon père, très nerveux, rêvait toujours d'échelles rompues, d'accidents, ce qui ne les empêchait pas de me suivre partout où j'avais envie d'aller. Mon père est même venu avec moi dans la terrible mine de Speedwell, à Castleton, où, pour une fois, je l'avoue, je ne suis pas descendu sans émotion. »

Cette hantise des échelles rompues, mettons-la en rapport avec cet autre récit où Ruskin (p. 10) nous rappelle qu'il était « fouetté immédiatement... dès qu'il tombait dans l'escalier ». Tomber d'une échelle, tomber d'un escalier, voilà donc des *interdits moraux.* À une telle discipline, Ruskin — avec quelle ambivalence ! — rapporte qu'il doit de « sûres et certaines méthodes de vie et de mouvement ».

L'idéal de « propreté » chez la mère, le besoin de « sécurité » chez le père donnent à l'audace de l'enfant qui explore la mine une tonalité psychologique très spéciale. C'est dans l'hostilité des parents plus que dans les dangers de la mine que sont les obstacles véritables. Si on analyse ses effrois souterrains, on y trouve parfois la trace *d'interdits sociaux.* La *volonté souterraine* qui, un instant, anima le jeune Ruskin était, à bien des égards, la volonté sournoise de fuir une tutelle assez minutieuse pour punir d'une chute ou d'un habit taché. Le droit d'être sale peut être le symbole d'autres droits. Les revendications de la volonté de puissance ont mille formes. Ce ne sont pas toujours les formes les plus indirectes qui sont les plus faibles.

[250]

XII

Une fois qu'on a compris toutes les ambivalences qui travaillent les images souterraines, tout le jeu des valeurs noires et malpropres, on est moins étonné de voir les développements littéraires sur le thème de l'égout.

On trouvera d'assez nombreuses variations de ce thème dans l'œuvre de Victor Hugo. Dans ses formes primitives, l'égout était, dit Hugo, (*Les Misérables* *, V ; p. 164, éd. Hetzel), « réfractaires à tout itinéraire ». La Ville monstrueuse est « inintelligible », l'égout sous la ville est « inextricable », « sous la confusion des langues il y avait la confusion des caves ; Dédale doublait Babel ».

Le rapprochement de l'égout et du labyrinthe s'impose à Victor Hugo par de nombreux traits (*loc. cit.*, v, p. 177) : « L'égout reçoit les contrecoups de la croissance de Paris. C'est, dans la terre, une sorte de polype ténébreux aux mille antennes qui grandit dessous en même temps que la ville dessus. Chaque fois que la ville perce une rue, l'égout allonge un bras. » Une des raisons qui donne tant de vie à cette image, c'est parce que cette image exploite le caractère onduleux et mou du polype. Le polype est un des prototypes de l'imagination de Hugo. Ici, le polype est terrestre, souterrain. L'imagination de l'égout chez Hugo est nettement marquée du signe terrestre. L'imagination ne travaille pas *dans* la terre comme *à la surface* de la terre. Sous terre, tout chemin est tortueux. C'est une loi de toutes les métaphores du cheminement souterrain.

Autre image d'un labyrinthe plus durci qui présente une variante de l'imagination de Hugo (*Les* [251] *Misérables*, V, p. 156) : « Le sous-sol de Paris, si l'œil pouvait en pénétrer la surface, présenterait l'aspect d'un madrépore colossal. Une éponge n'a guère plus de per-

---

* L'œuvre est disponible en texte intégral dans La Bibliothèque électronique du Québec. Première partie; deuxième partie; troisième partie; quatrième partie; cinquième partie. JMT.

tuis et de couloirs que la motte de terre de six lieues de tour sur laquelle repose l'antique grande ville. »

L'enfer pestilentiel — qui rappelle par bien des côtés l'enfer excrémentiel si actif dans les rêves de Strindberg — trouve dans l'œuvre de Hugo de nombreuses images : « La bouche d'égout de la rue de la Mortellerie était célèbre par les pestes qui en sortaient ; avec sa grille de fer à pointes, qui simulait une rangée de dents, elle était dans une rue fatale comme une gueule de dragon soufflant l'enfer sur les hommes. » Il semble que derrière cette bouche vive un animal allongé ; autrement dit le labyrinthe tend à s'animer. Des êtres de rêves *circulent* dans l'égout. L'imagination de Hugo y voit des « scolopendres de quinze pieds de long » (p. 166) [130].

À Victor Hugo s'impose aussi la comparaison de l'égout et de l'intestin. Baudouin souligne à cette occasion un complexe anal manifeste. Il le fait avec toute la mesure qui caractérise son beau livre, *Psychanalyse de Victor Hugo.* Quelques notes suffiront pour montrer le rôle psychologiquement important de cette image. Elle commande vraiment toute une suite de chapitres sous le nom : « L'intestin de Léviathan ». « Rien n'égalait l'horreur de cette vieille crypte exutoire, appareil digestif de Babylone » (*Les Misérables,* V, p. 174). Un coup de feu a-t-il été tiré dans un égout parisien : « La détonation roula d'écho en écho dans [252] la crypte comme le borborygme de ce boyau titanique » (*Les Misérables*, V, p. 198) [131].

Dans *L'Homme qui rit,* un labyrinthe ténébreux ramène la même image, ce qui prouve bien, à notre avis, l'action d'un archétype (éd. Hetzel, t. II, p. 127) : « Ce boyau faisait des détours ; toutes les entrailles sont tortueuses ; celles d'une prison comme celles d'un homme... le dallage qui pavait le corridor avait la viscosité d'un intestin. » Qu'on pèse bien l'étrange confiance du narrateur qui croit tran-

---

130 Et les métaphores les plus incompréhensibles reçoivent un sens du mouvement ténébreux : « L'esprit croit voir rôder à travers l'ombre, dans l'ordure qui a été de la splendeur, cette énorme taupe aveugle, le passé. »

131 Dans un rêve d'adolescence rapporté par André Bay, on peut suivre une synthèse de labyrinthes qui changent sans cesse d'instances inconscientes comme font les rêves profonds. Un égout grossit puis devient une hernie de caoutchouc. Puis vient un voyage dans un intestin qui devient « un boulevard souterrain ».

quillement ajouter une répugnance naturelle pour amener le lecteur à mépriser davantage les couloirs compliqués d'une prison ! La palette littéraire n'a pas les moyens *directs* de la palette du peintre, mais une « couleur » littéraire très indirecte peut transmettre avec sûreté son action.

Travaillant toutes les images de la digestion, Hugo parle en ces termes du temps où l'égout Nil, « pris de colère », débordait : « Cet estomac de la civilisation digérait mal, le cloaque refluait dans le gosier de la ville, et Paris avait l'arrière-goût de sa fange. Ces ressemblances de l'égout avec le remords avaient du bon ; c'étaient des avertissements. » Cet affleurement des métaphores dans la zone morale ne peut surprendre qu'un psychologue qui ignore la convergence de tous les caractères et de toutes les valeurs de l'image. Dans ces chapitres consacrés aux égouts de Paris, Victor Hugo prépare les pages où le dévouement héroïque de Jean Valjean sera développé sous le titre : « La boue, mais l'âme. » Que de fois d'ailleurs, dans *Les* [253] *Misérables*, la ville est présentée comme une âme trouble, comme une âme chargée de fautes, mais qui aspire au bien !

Les visions cosmiques de Hugo augmentent naturellement l'échelle des images. Pour lui, les fleuves infernaux sont des égouts monstrueux :

> À l'égout Styx où pleut l'éternelle immondice...
> (*Dieu. Le Vautour.*)
> Égout où du déluge on voit la boue énorme...
> (*La Fin de Satan. Sous le Gibet.*)

Parfois la puissance d'approfondissement des rêveries est si grande qu'on voit s'apparenter les images les plus diverses. L'égout retrouve à la fois la mine et l'intestin. On le croit une précaution de bâtisseur et c'est un rêve farouche sur la maternité de la terre. Suivons, par exemple, un rêve labyrinthique où Antonin Artaud décrit le temple d'Emèse (*Héliogobale*, p. 60) : « Il y a, sous le temple d'Emèse, un système d'égouts spéciaux, où le sang de l'homme rejoint le plasma de certains animaux. Par ces égouts, en forme de vrille ardente, dont le cercle se restreint à mesure qu'ils avancent dans les profondeurs du sol, ce sang d'êtres sacrifiés avec les rites voulus va retrouver des

coins sacrés de la terre, il touche aux primitifs filons géologiques, aux tressaillements figés du chaos. » Dans une telle page, qu'est-ce que le poète nous décrit ? Un temple ou un ventre ? Une religion ou un crime ? Un sein qui tressaille ou un sang qui fuit ? Une vrille ardente ou un filon figé ? Pour qu'une synthèse groupe tant de contradictions, pour qu'elle amasse tant de valeurs, il faut qu'elle s'accroche à la synthèse extrême, à ce manichéisme de la maternité qui permet à la terre [254] d'être mère et mort à la fois. Ainsi cet émonctoire d'un autel sanglant peut servir d'exemple à une archéologie onirique qui synthétise toutes les profondeurs.

Dans ces exemples, qu'on pourrait multiplier, on voit l'imagination travailler sous terre à une valorisation affreuse. On peut affirmer que la réalité n'y est pour rien. Pas besoin d'aller voir l'égout pour en parler. Il suffit de systématiser des répugnances pour le flot noir, pour la boue souterraine. L'égout littéraire est une création du dégoût. Ce que nous devons maintenant souligner, c'est que les images immondes ont elles aussi leur cohérence, l'imagination de la matière ignoble a son unité. Comme l'écrit Victor Hugo (*Les Misérables*, V, p. 161) : « Cette sincérité de l'immondice nous plaît. »

XIII

Pour montrer que tout métier souterrain peut avoir pour certaines âmes des attraits, nous allons transcrire un devoir d'écolier parisien qui nous a été communiqué par M. Renauld, professeur au lycée Charlemagne. Nous en donnons une copie textuelle, car *une composition française*, même dans quelques notations aberrantes, révèle toujours son unité. L'élève a douze ans.

> « Que voudriez-vous être plus lard ? Et quelles en sont vos raisons ?
>
> « Je voudrais être égoutier. Dès ma plus tendre enfance, mon rêve était d'être égoutier ; en moi-même, il me semblait que ce métier était merveilleux ; je m'imaginais que l'on devait traverser toute la terre par des boyaux souterrains. En étant à la Bastille je pourrais aller au diable. Je pourrais reparaître [255] en Chine, au Japon, chez les Arabes. J'irais encore voir les petits nains, les esprits, les lutins de la terre. Je me disais en

moi-même que je ferais des voyages à travers la terre. Je m'imaginais encore que, dans ces égouts, il y avait des trésors enfouis, que j'irais faire des excursions, je creuserais la terre et un jour je reviendrais chez mes parents, chargé d'or et de pierres précieuses, je pourrais dire : Je suis riche, j'achèterai un magnifique château et des parcs.

« Là, dans ces égouts, il y aurait des rencontres, un drame se déroulerait dont je serais le premier acteur : il y aurait un cachot où serait enfermée une jeune fille, j'entendrais ses plaintes et je volerais à son secours et la délivrerais des mains d'un méchant sorcier qui voulait l'épouser. Je me promènerais avec une lampe et un pic.

« Enfin, pour vrai dire, je ne connaissais pas de métier plus grand et mieux que ça.

« Mais lorsque je connus ce qu'était le métier d'égoutier, un travail dur, pénible et malsain, je compris que ce n'était pas un métier que je rêvais, mais alors d'un conte de Jules Verne ou encore un roman magnifique de jeunesse. En faisant cette découverte, je m'aperçus qu'un métier n'est pas des vacances, mais qu'il fallait travailler alors dur pour arriver à gagner son pain ; je résolus alors de choisir un autre métier. Celui de libraire me séduisit beaucoup. C'était épatant, je vendrais des livres aux écoliers et aux gens. Je ferais aussi un abonnement de livres et les personnes viendraient échanger leurs livres à la bibliothèque. Au début de l'année scolaire, les élèves m'achèteraient des livres, des trousses, des plumes, etc... De temps en temps ils viendraient chercher des bonbons. »

[256]

XIV

Dans la plupart des chapitres de ce livre nous avons donné des ébauches d'une série de monographies qui pourraient étudier des images isolées. Et cependant, si différentes que soient certaines images prises dans leur premier aspect : une grotte, un estomac, une cave, un défilé, nous avons pu montrer que jouaient de l'une à l'autre des métaphores sans nombre. Nous voudrions, en conclusion de ce chapitre, réfléchir sur cette puissance de *métaphores mutuelles* et établir, plus généralement que nous pouvions le faire lors de l'étude des images particulières, la loi de l'*isomorphisme* des images de la profondeur.

Rappelons d'abord comment nous pouvons, à partir des images particulières, désigner un approfondissement. Pour cela, nous ne retiendrons que quatre points de départ :

1° La caverne.
2° La maison.
3° « L'intérieur » des choses.
4° Le ventre.

Pour chacune des quatre images, il faut d'abord considérer des *approfondissements clairs.* La terre offre des antres, des tanières, des grottes, et puis viennent les puits et les mines où l'on va par courage ; au lieu des rêveries du repos prennent place des volontés de creuser, d'aller plus profondément dans la terre. Toute cette vie souterraine — ou tranquille ou active — laisse en nous des cauchemars d'écrasement, des cauchemars de défilés. Nous en avons étudié quelques-uns dans ce présent chapitre sur le labyrinthe. Ainsi peu à peu des rêveries deviennent des cauchemars.

[257]

La *maison* se creuse aussi d'elle-même, s'enracine au sol, elle nous sollicite pour une descente ; elle donne à l'homme un sens du secret, du caché. Puis le drame vient, la maison est non seulement une cachette, mais aussi un cachot. Et les romans ne sont pas rares de l'emmuré dans la cave. Le conte du *Chat noir,* celui de la *Barrique d'Amontillado* montrent que si Edgar Poe a souffert toute sa vie d'être enterré vivant, il a connu aussi l'offensivité d'une telle image. La vie « souterraine » d'un Edgar Poe trouve naturellement l'ambivalence de la maison et du tombeau [132].

---

132 Nous n'avons pas envisagé une monographie sur les tombeaux. Une telle monographie devrait naturellement être centrée sur les images de la mort. Elle se développerait donc dans une tout autre perspective que nos présentes études. Cependant, à un certain niveau d'examen, on retrouverait de nombreux rapports entre les trois images du repos : maison, caverne, tombeau. Bien des peuples ont creusé leurs tombeaux dans des cavernes (cf. Lucien Auge, *Les Tombeaux,* p. 55). Pour bien des peuples, « la dernière demeure » est vraiment une demeure. Diodore de Sicile écrit : « Les Égyptiens appel-

La *profondeur dans les choses* procède de la même dialectique de l'apparent et du caché. Mais cette dialectique est bientôt travaillée par une volonté de secret, par des rêveries qui amassent des secrets puissants, des substances condensées, des poisons et des venins dans le chaton des bagues. Le rêve de la substance profonde est tenté par des « valeurs infernales ». Sans doute la substance a des profondeurs bonnes. S'il est des poisons, il est aussi [258] des baumes et des remèdes. Mais il semble bien que l'ambivalence ne soit pas équilibrée et que, là encore, le *mal* soit la première substance. Quand on pousse assez loin le rêve de l'intimité des substances, après avoir parcouru les connaissances du monde des apparences, on découvre les sens *du danger*. Toute intimité est alors *dangereuse.*

Et nous nous sommes servi du *ventre* comme d'une image pour les intimités faciles. En amassant des images littéraires autour de ce symbole usé, privé, semble-t-il, de toute puissance onirique, nous avons peu à peu reconnu que cette pauvre image pouvait elle aussi « travailler ». Au cours de notre enquête, nous avons été étonné nous-même de sa puissance d'approfondissement. En la suivant, nous avons retrouvé la même ligne déjà caractérisée dans l'approfondissement des labyrinthes et des cages ; nous nous sommes aperçu que notre corps était lui aussi une « cachette ».

Si nous prenions enfin plus d'attention à nos cauchemars labyrinthiques, nous découvririons en nous des réalités corporelles nombreuses qui donnent des impressions de labyrinthes. Une autoscopie un peu poussée nous donne bientôt la conduite de nos conduits. Tout ce qui est un peu continu en nous est conducteur. Et toute une hydrodynamique intime s'offre pour nous donner une expérience de nos images matérielles. Nous nous sentons alors à fond.

On ne sait plus alors où se forment les convictions. Se forment-elles dans la perspective d'intro-version ou dans celle de

---

lent les demeures des vivants des gîtes, parce qu'on y séjourne peu de temps ; les tombeaux, au contraire, ils les appellent maisons éternelles, parce qu'on y est toujours. Voilà pourquoi ils ont peu de soin d'orner leurs maisons, tandis qu'ils ne négligent rien pour la splendeur de leurs tombeaux. » L'énorme littérature sur les pyramides pourrait faire l'objet d'un intéressant travail *psychologique.* On y trouverait d'innombrables documents pour une *psychologie archéologique.*

l'extraversion ? Où est l'in-sondable ? Est-ce le puits *profond*, ou le ventre qu'on ne sonde pas ? Rappelons que pour l'incon-scient *orant*, pour l'inconscient qui avale, le ventre est *creux*. Bien plus, les organes sont des cavernes. Comme le dit Ernest Fraenkel dans un essai de psychanalyse digestive qu'il a bien voulu nous communiquer [259] en manuscrit : « Chaque organe est lin espace où entre quelque chose pour en sortir ensuite. » Mais cette entrée et cette sortie ne sont point symétriques. Elles ont leurs valeurs dynamiques bien distinguées. Ce sont sur ces valeurs dynamiques que se fonde ce qu'Ernest Fraenkel appelle « l'âme gastrique ». Cette âme gastrique, dit fort bien Fraenkel, est « essentiellement cyclothymique ». Jour et nuit, estomac plein et estomac vide, telles sont les bases de la cyclothymie normale et salutaire [133].

Sur ces thèmes de dynamisme de réplétion el d'excrétion fonctionnent de véritables constructions d'espace, constructions réelles ou imaginaires. La nature a-t-elle travaillé en imaginant ? Pour Fraenkel, « c'est chez les ruminants que l'*estomacité* a fait le plus grand effort de maniement architectural de l'espace ». La vache d'un conte de Grimm rumine « son Jonas ». Un rêveur qui imaginera une *rumination constructive* se mettra à comprendre, à sa manière, pourquoi il y a tant de poches dans l'estomac des ruminants.

XV

Si des images si diverses convergent d'une manière si régulière vers des significations oniriques voisines, n'est-ce pas que nous sommes entraînés par un véritable sens de l'approfondissement ? Nous sommes des êtres *profonds*. Nous nous cachons sous [260] des surfaces, sous des apparences, sous des masques, mais nous ne sommes pas seulement cachés aux autres, nous sommes cachés à

---

133 Maurice Saillet a mis en évidence, dans l'œuvre d'Alfred Jarry, un narcissisme du ventre digérant (*Fontaine*, n° 61, p. 363) : « Narcisse ignoble, dit-il, tout ce qui existe prend la figure de sa voracité. » La vie est transformée « en une sorte de digestion généralisée ».

nous-mêmes. Et la profondeur est en nous, dans le style de Jean Wahl, une trans-descendance.

Ainsi rêve Remizov, cherchant un souffle légendaire. Ce souffle « ne nous vient pas du dehors, il est dans nos pensées : c'est le songe de la plus obscure profondeur, c'est la parole flottante d'où naît la méditation, la méditation qui aboutit à la conscience du moi ». Nous dirions à la conscience de l'infra-moi, sorte de cogito du souterrain, d'un sous-sol en nous, le fond du sans fond. C'est dans cette profondeur que viennent se perdre les images que nous avons assemblées.

Rentrer en nous-mêmes ne donne qu'un premier stade de cette méditation plongeante. Nous sentons bien que *descendre en nous-mêmes* détermine un autre examen, une autre méditation. Pour cet examen, les images nous aident. Et souvent nous croyons ne décrire qu'un monde d'images dans le temps même où nous descendons dans notre propre mystère. Nous sommes verticalement isomorphes aux grandes images de la profondeur

[261]

La terre et les rêveries du repos.

Troisième partie

Retour à la table des matières

[261]

La terre et les rêveries du repos.

Troisième partie

Chapitre VIII

LE SERPENT

« Les serpents font en rampant quatre plis différents... les serpents ne peuvent ramper si on leur a coupé les parties du corps qui font les derniers plis de leur mouvement. »

(La Chambre. *Discours sur les Principes de la Chiromancie*, Paris, 1653, p. 40.)

I

Retour à la table des matières

L'étude du *serpent* comme image littéraire fixe très nettement notre position vis-à-vis de l'étude des mythes. S'il nous fallait seulement résumer le rôle du serpent dans les mythes de l'Inde, nous devrions écrire un livre. Mais ce travail est fait et nous pouvons renvoyer, par exemple, au livre de J. Ph. Vogel, *lndian Serpent lore* [134]. Plus récemment, dans son livre *L'Épopée hindoue*, Charles Autran a longuement étudié les serpents, « les Nagas », dans la mythologie hindoue, et il a suivi dans les folklores [262] les plus divers d'Asie, d'Égypte, d'Amérique le même thème. L'article consacré au *Serpent* dans l'*Encyclopédie* de Pauly-Wissowa donnera de nombreux renseignements sur la mythologie classique.

134 London, 1936.

Ainsi, dès qu'on aborde une telle *valeur mythologique,* les documents s'amassent dans toutes les directions. On n'a plus à s'étonner que l'image du serpent soit devenue une *image traditionnelle* et que les poètes de tous les temps et de tous les pays soient inclinés à en faire le sujet de leurs poèmes. Cependant, pour les études extrêmement limitées que nous poursuivons sur l'*imagination spontanée,* sur l'imagination vivante, il nous a semblé qu'il était utile de traiter de cette image dans les occasions où elle n'était pas produite par *la tradition.* Si nous réussissions dans cette tâche, nous ferions la preuve du *caractère naturel* de la production des images, nous verrions se constituer des mythologies partielles, des mythologies limitées à une image.

Il nous semble d'ailleurs très intéressant de voir que ces mythologies naturelles se forment dans l'acte littéraire le plus simple : dans la métaphore. Dès que cette métaphore est sincère, dès qu'elle engage le poète, on retrouve la *tonalité de* l'*incantation,* de sorte qu'on peut dire que la métaphore est l'incantation moderne.

Ainsi, en retenant les simples variations d'une ancienne image, nous pourrons montrer que l'imagination littéraire continue une fonction profondément humaine.

II

Le serpent est un des archétypes les plus importants de l'âme humaine. Il est le plus *terrestre* des animaux. C'est vraiment la racine, animalisée et, [263] dans l'ordre des images, il est le trait d'union entre le règne végétal et le règne animal. Nous donnerons dans le chapitre sur la racine des exemples qui prouveront cette *évolution imaginaire,* cette évolution vivante encore dans toute imagination. Le serpent dort sous terre, dans l'ombre, dans le monde noir. Il sort de terre par la moindre fissure, entre deux pierres. Il rentre dans la terre avec une rapidité qui stupéfie, « Ses mouvements, dit Chateaubriand [135], diffèrent de ceux de tous les animaux ; on ne saurait dire où gît le

[135] Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme,* éd. Garnier, p. 138.

principe de son déplacement, car il n'a ni nageoires, ni pieds, ni ailes, et cependant il fuit comme une ombre, il s'évanouit magiquement. » Flaubert a noté cette phrase dans son catalogue des périphrases. L'ironie latente de ce catalogue l'a privé de rêver au principe du déplacement que nous comprendrons mieux, en fin de chapitre, quand nous en aurons un peu vécu la dynamique imaginaire. Mais, dès maintenant, si l'on a été témoin de la fuite souterraine de la vipère, si l'on s'est émerveillé de la rapidité magique de cette disparition dans la terre, on est mieux placé pour rêver à cette reptation fougueuse qui dialectise l'image de la reptation lente. Le serpent, flèche tortueuse, entre sous terre comme s'il était absorbé par la terre même. Cette entrée dans la terre, cette dynamique violente et habile, voilà qui institue un archétype dynamique curieux. Et le serpent peut précisément nous servir d'exemple pour enrichir, par un caractère dynamique, la notion d'archétype telle qu'elle est présentée par C. G. Jung. Pour ce psychanalyste, l'archétype est une image qui a sa racine dans le plus lointain inconscient, une image qui vient d'une vie qui n'est pas notre vie personnelle et qu'on ne peut [264] étudier qu'en se référant à une archéologie psychologique. Mais ce n'est pas assez dire que représenter les archétypes comme des symboles. Il faut ajouter que ce sont des *symboles moteurs*. Le serpent est, en nous, un symbole moteur, un être qui n'a « ni nageoires, ni pieds, ni ailes », un être qui n'a pas dévolu ses puissances motrices à des organes extérieurs, à des moyens artificiels, mais qui s'est fait le mobile intime de tout son mouvement. Si l'on ajoute que ce mouvement perce la terre, on se rend compte que, pour l'imagination dynamique comme pour l'imagination matérielle, le serpent se désigne comme un archétype terrestre.

Cette archéologie psychologique désigne aussi les images par une sorte d'émotion primitive. Et c'est bien ainsi que l'image du serpent est psychologiquement active. En effet, dans la vie européenne, le serpent est le plus souvent un être qui vit au Jardin zoologique. Entre son dard et le visiteur, il y a toujours la protection d'une vitre. Et cependant Darwin lui-même, l'observateur placide, confesse une réaction instinctive : au moment où le serpent lance mollement la tête dans la direction de Darwin, celui-ci recule *instinctivement*, bien que le caractère inoffensif du serpent dans une cage de verre soit évident. L'émotion — cet archaïsme — gouverne le plus sage. Devant le ser-

pent, toute une lignée d'ancêtres viennent avoir peur en notre âme troublée.

III

À cette peur s'unissent mille répugnances dont il n'est pas toujours très commode de marquer l'ordre de profondeur. Les psychanalystes sans doute n'ont pas de peine à déceler, à propos de l'image du [265] serpent, des interdits de la zone sexuelle ou de la zone anale. Cependant les symboles les plus visibles ne sont pas les plus déterminants, et la perspicacité du psychanalyste Rank a bien reconnu que « la signification phallique » du serpent était secondaire et non pas primaire [136]. Il semble en particulier que *l'imagination matérielle* puisse évoquer des images plus endormies, moins dessinées et sans doute plus profondes. Nous nous sommes souvent demandé si le serpent ne pouvait pas symboliser la *répugnance du froid.* Daudin dit encore au début du XIX^e^ siècle (*Histoire naturelle générale et particulière des Reptiles*, t. I, An X) ; « Lorsqu'on veut s'appliquer principalement à l'étude des animaux, il faut savoir allier, à la persévérance dans ses recherches, le courage de surmonter tout dégoût ; il faut considérer et toucher sans effroi, sans répugnance, les animaux hideux ou fétides. » Il rappelle que Herman, dans ses *Tabulae affinatum animalium*, proposait de substituer au nom d'amphibies celui de cryeroses, « lequel signifie *froid, dégoûtant et livide* ». Il y a là une synthèse imaginaire des caractères répugnants dont le serpent pourrait fort bien constituer le pôle. Il faut d'ailleurs se garder des généralités. Le froid du poisson et le froid du reptile n'ont pas tout à fait les mêmes fonctions imaginaires. Pour D. H. Lawrence (*Kangourou*, trad., p. 306) le poisson est « abstrait, froid, solitaire ». Mais le *froid* du poisson tiré de l'eau *froide* n'apporte aucun problème à l'imagination matérielle. Il ne répugne pas. Au contraire, la couleuvre froide dans la terre de l'été est un mensonge matériel.

---

136 Charles Baudouin, *Ame et Action*, p. 67.

Mais il faudrait beaucoup plus de documents pour formuler une psychologie du froid. Malgré beaucoup de recherches, nous n'avons pu jusqu'à présent constituer [266] un dossier suffisant pour étudier objectivement l'imagination du froid. Nous avons lu vainement de nombreux récits sur les voyages polaires sans trouver souvent d'autres moyens d'évoquer le froid qu'une référence — naturellement toute rationalisée — au thermomètre. Le froid est, à notre avis, un des plus grands interdits de l'imagination humaine. Alors que la chaleur fait en quelque manière naître les images, on peut dire qu'on n'imagine pas le froid. Le froid cadavérique forme barrage pour l'imagination. Pour l'imagination, rien n'est plus froid qu'un cadavre. Il n'y a pas un au-delà du froid de la mort. Avant le venin, le serpent glace le sang dans nos veines.

Mais sans aller jusqu'à cette zone que nous pressentons sans savoir l'explorer, en restant par conséquent sur le plan des symboles bien connus, on comprend que la répugnance pour le serpent plus ou moins sexualisé n'aille point sans certaines ambivalences. Le serpent est donc tout naturellement une *image complexe* ou plus exactement un *complexe de l'imagination.* On l'imagine donnant la vie et donnant la mort, souple et dur, droit et rond, immobilisé ou rapide. C'est pourquoi il joue un si grand rôle dans l'imagination littéraire. Le serpent, si inerte dans la reproduction figurée, en peinture ou en sculpture, est donc, au premier chef, une *image littéraire pure.* Il lui faut la *discursivité* de l'image littéraire pour que s'actualisent toutes ses contradictions, pour que se mobilisent tous les symboles ancestraux. Nous allons maintenant donner des textes. Ils montreront de quelle prodigalité de métaphores est susceptible un archétype inconscient.

[267]

IV

L'archétype du serpent a une vigueur singulière dans la poétique de Victor Hugo sans qu'on puisse, bien entendu, arguer d'un seul *fait réel,* qui justifie la puissance de l'image. À cet égard, on peut faire une remarque qui doit montrer la primauté de l'imagination sur la mémoire des expériences réelles : le dictionnaire des images chez Vic-

tor Hugo, tel que l'a réalisé E. Huguet, est intéressant et utile ; mais il est très frappant de lire en tête de l'index des images une distinction qu'on nous propose de faire entre les « noms des objets qui donnent lieu à des métaphores et... les noms employés métaphoriquement ». C'est là avoir trop confiance en la description réaliste des *objets.* En fait, il suffit de se reporter aux textes retenus par Huguet pour voir que sa distinction ne peut être maintenue. Pour le poète, l'*objet est déjà une image,* l'objet est une valeur de l'imagination. L'objet réel n'a une puissance poétique que par l'intérêt passionné qu'il reçoit de l'archétype.

Dans *Le Rhin* (t. II, pp. 174-175), Victor Hugo s'étonne lui-même de la puissance du flot d'images que provoque l'archétype du serpent : « Et puis je ne sais pourquoi on a l'esprit plein d'images de serpents ; c'est à croire que des couleuvres vous rampent dans le cerveau ; la ronce siffle au bord du talus comme une poignée d'aspics ; le fouet du postil-lon est une vipère volante qui suit la voiture et cherche à vous mordre à travers la vitre [137] ; au loin, dans [268] la brume, la ligne des collines ondule comme le ventre d'un boa qui digère, et prend dans les grossissements du sommeil la figure d'un dragon prodigieux qui entourerait l'horizon. » Ce grossissement final suffirait à lui seul pour faire sentir la poussée onirique du thème ; mais déjà la pluralité des images, dont aucune ne s'attache bien à une réalité, montre l'existence d'une image centrale cachée : à quoi peut bien rêver un poète emporté par la diligence, livré à tous les cahots du chemin ? Pourquoi tant d'impressions *sub-coléreuses* ? Comment ne pas avoir là une nouvelle preuve de l'imagination provocante, cherchant dans la représentation tous les prétextes d'hostilité ?

Dans la poétique d'Alexandre Blok, le serpent est à la fois le signe du mal souterrain et du mal moral, l'être macabre et le séducteur. Sophie Bonneau a montré la diversité d'application de l'archétype du

---

137 Un poète américain, Donald Weeks, dans son livre *Private Zoo,* décrit ainsi le serpent à sonnettes :

> Les chevaux de l'esprit se cabrent à la vue
> du fouet qui brille dans le noir.
> La mèche du clair de lune s'achève dans un S
> d'argent et de sonnailles.
>
> (Trad. CLAUDE ROY, *Poésie 47,* n° 36.)

serpent. Tout est serpent dans la femme de malheur, « ses boucles, sa natte, son œil étroit, son charme enveloppant, sa beauté, son infidélité ». On notera le mélange des signes visibles et des abstractions. On notera aussi de nombreux redoublements phalliques comme celui-ci : « Au bout de son étroit soulier sommeille un silencieux serpent » (cf. plusieurs poèmes, en particulier p. 34, thèse sur Blok).

Les impressions dynamiques sont particulièrement remarquables quand elles viennent s'ajouter à un objet inerte. Par exemple, pour Victor Hugo comme pour tout rêveur qui se donne dynamiquement à ses images, une corde est un serpent [138]. Elle ondule et elle étrangle. La voir donne une angoisse. Et qu'on n'y voie pas trop vite le moyen d'un suicide, [269] un vertige spécial comme celui qui s'attache à tous les instruments de mort ! Elle est plus naturellement criminelle. Un syncrétisme imaginaire est bien souvent sensible qui donne un pouvoir de strangulation à un reptile qui n'est dangereux que par son venin. Le jeu de mots qui fait tout le mystère du conte de Conan Doyle, *La Bande mouchetée*, a pris naissance dans ce syncrétisme de ruban et du serpent.

De même, le fleuve qui *serpente* n'est pas une simple figure géométrique : dans la nuit la plus noire, il reste assez de lueurs pour que le ruisseau se glisse dans l'herbe avec la mobilité et l'adresse d'une longue couleuvre : « L'eau ayant cette puissance, dans la nuit la plus complète, de prendre la lumière on ne sait où et de la changer en couleuvre [139]. » Chez Huysmans (*La Cathédrale*, éd. Crès, t. I, p. 17), le Drac sur son lit de gravier est un serpent liquide vu par un terrestre. Le torrent s'écaille « de pellicules semblables à la crème irisée du plomb qui bout ».

Parfois l'image du serpent imposée au ruisseau lui transmet on ne sait quel maléfice. Le ruisseau qui a reçu une telle image devient méchant. Il semble alors que la douce rivière soit écrite en contrepoint : on peut la lire serpent ou rivière. Un poème de Browning nous fournit un exemple de cette double lecture :

---

138 Parmi les innombrables noms métaphoriques du serpent aux Indes, Vogel note : « The toolhed rope », « the putrid rope » (*loc. cit.*, p. 12).

139 Victor Hugo, *Les Misérables*, Hetzel, V, p. 278.

Tout soudain, un ruisseau traversa mon chemin,
Inattendu, comme un serpent vous rend visite.
……..
Si mince, et pourtant si coléreux...
……..
Des saules s'élançaient, trempés, dans un accès
De muet désespoir, troupe de suicidés [140].

[270]

Si on poursuit la, lecture, on a de plus en plus l'impression d'un paysage empoisonné.

Parfois tout le cortège des images reptiliennes se déroule, mais l'être central paraît manquer ; c'est alors à un détail, à une impulsion isolée qu'on sent vivante l'image du serpent. Ainsi, dans cette belle rêverie cosmique qu'est *L'Arche* d'André Arnyvelde, on lit (p. 45) : « Le flot noir, tacheté de lamelles d'or aux points où la lumière, perçant les brumes, l'atteignait, le flot s'apaisait, se lovait aux contours des récifs. » L'image hésite entre le flot et le reptile, mais, comme toujours, c'est la rêverie la plus animalisée qui agit.

D'ailleurs, quand l'imagination a reçu la mobilité d'une image aussi vive que celle du serpent, elle dispose de cette mobilité en toute liberté, en contredisant même la plus évidente réalité. Aussi quel renouvellement de la vieille image nous éprouvons en lisant le vers d'André Frénaud :

Comme un serpent qui remonte les rivières...

En faisant courir à contre-courant le serpent sur le ruisseau, le poète libère l'image à la fois du règne de l'eau et du règne du reptile. Nous donnerions volontiers le vers de Frénaud comme un des plus nets exemples d'une *image dynamique pure*. L'image littéraire est plus vive que tout dessin. Elle transcende la forme. Elle est même mouvement sans matière. Elle est ici mouvement pur.

---

140 Cité par Louis Cazamian, Symbolisme et Poésie. L'exemple anglais, pp. 154-155.

V

Certaines images — qui ont bien des variantes dans l'œuvre de Victor Hugo — manifestent une condensation et une matérialité qui frapperont tout [271] psychanalyste des fonctions digestives : « Le serpent est clans l'homme, c'est l'intestin. Il tente, trahit et punit [141] » Ces deux lignes suffisent à prouver que la sexualité n'est pas tout et que la tentation la plus matérielle, la plus digestive, peut avoir son histoire. De cette image, on pourrait d'ailleurs rapprocher cette étrange question que pose Frédéric Schlegel, sans qu'on doive y voir une imagination fantaisiste, mais bien plutôt la preuve d'une méditation *terrestre* des phénomènes de la vie : « Ne pourrait-on pas considérer les serpents comme des productions maladives et comme les vers intestinaux de la Terre [142] ? » Pour Cardan, au contraire, les aliments des serpents sont bien *cuits* par la digestion lente en raison de l'étroitesse des entrailles « et pour cette cause leurs excréments sentent bon » (*loc. cit.,* p. 191). De telles valorisations dans le bien ou dans le mal, qui jouent sous des prétextes si insignifiants, prouvent bien qu'on touche, avec de telles images, à une couche inconsciente très profonde, très archaïque.

VI

Au lieu de ces images si fortement marquées, on peut trouver des images brodeuses qui viennent sous forme serpentine grossir des entrelacs. On s'est demandé si le sonnet des voyelles d'Arthur Rimbaud n'avait pas reçu sa première substance des lettres coloriées de son abécédaire. La même question peut être posée à propos de Victor Hugo [272] qui, si souvent dans son œuvre, rêve sur des initiales, engage sa vision derrière une lettre majuscule : « S, c'est le serpent », dit-il

141 Victor Hugo, *William Shakespeare,* p. 78.

142 Frédéric Schlegel, *Philosophie des Lebens,* p. 141.

dans son livre de voyage : *Les Alpes et les Pyrénées* (pp. 65-67). D'ailleurs, il n'est point rare de voir des lettrines le long desquelles montent des reptiles. Il semble que le serpent vienne infléchir une majuscule trop droite, une initiale qui veut se cacher. Que d'aveux inconscients il y a parfois dans le choix d'une ornementation ainsi animalisée !

Le feston, la liane et le serpent, tout s'anime sous la plume qui rêve, même la vie entrelacée, entortillée, enroulée.

VII

Des citations si diverses, que nous pourrions multiplier, prouvent assez que les images littéraires du serpent débordent souvent le jeu des formes et des mouvements. Si les allégories font du serpent un être si disert, une séduction si prolixe, c'est peut-être parce que la seule image du serpent fait parler. On n'a jamais fini d'en faire des contes. Il y a ainsi, à fond de langage, des mots privilégiés qui commandent à de multiples phrases, des mots qui règnent sur les domaines les plus différents. Des nuances extraordinaires se forment sous la rouerie d'un terme comme le serpent. Dans *L'Ébauche d'un Serpent*, par exemple, le poète, trouvant en quelque sorte le *naturel de la finesse*, peut, en se jouant, nous donner l'ébauche d'un univers. Cet univers, c'est un monde renié, un monde finement méprisé.

Le mot *serpent* travaille sur de multiples registres. Il va de la séduction murmurée à la séduction [273] ironique, de la douceur lente à un soudain sifflement. Il jouit de séduire. Il s'écoute parler :

> Je m'écoute, et dans mes circuits
> Ma méditation murmure...
> (Paul Valéry, Charmes. Ébauche d'un Serpent.)

Pour le dire entre parenthèses, nous prendrions volontiers l'exemple du mot serpent pour suggérer le passage d'une *image archétype* au *mot archétype*, car c'est maintenant le *mot* qui porte tout le poids de l'image. Ce glissement des images vers la parole pourrait

ouvrir une voie à la critique littéraire. En littérature, le serpent vit de s'exprimer : c'est un long et morbide discours.

Mais après cette enquête périphérique autour de l'archétype central, nous devons maintenant souligner tout ce qu'il a de *terrestre* dans les images du serpent.

VIII

Le mieux est de donner tout de suite l'exemple d'un *serpent cosmique*, d'un serpent qui, à bien des égards, est *toute la terre.* Jamais peut-être le serpent, être terrestre, n'a été mieux évoqué que par D. H. Lawrence [143] : « Au cœur même de cette terre dort un grand serpent au milieu du feu. Ceux qui descendent dans les mines sentent sa chaleur et sa sueur, ils le sentent remuer. C'est le feu vital de la terre, car la terre vit. Le serpent du monde est immense, les rochers sont ses écailles et les arbres poussent entre ses écailles. Je vous dis que la terre que vous bêchez est vivante, comme un [274] serpent assoupi. Sur cet immense serpent vous marchez, ce lac repose dans un creux de ses replis comme une goutte de pluie restée entre les écailles d'un serpent à sonnettes. Pourtant il n'en est pas moins en vie. La terre vit.

> « Si le serpent mourait, nous péririons tous. Seule sa vie assure l'humidité du sol qui fait pousser notre maïs. De ses écailles nous extrayons l'argent et l'or, et les arbres ont en lui leurs racines comme nos cheveux ont leurs racines sous notre peau. »

Un logicien, un réaliste, un zoologue — et un critique littéraire classique — pourront s'unir en une facile victoire contre une telle page. On y dénoncera un *excès* d'imagination et même des contradictions d'images : le serpent n'est-il pas l'être nu, comment l'imaginer chevelu ? n'est-il pas l'être froid, comment l'imaginer vivant dans le feu central ? Mais il faut suivre Lawrence non pas dans un monde d'objets, mais dans un monde de rêves, dans un monde de rêveries

143 D. H. Lawrence, *Le Serpent à Plumes,* trad., pp. 204-205.

énergiques où la terre entière est le nœud d'un serpent fondamental. Cet être fondamental réunit les attributs contradictoires, la plume et l'écaillé, l'aérien et le métallique. À lui toutes les puissances du vivant ; à lui la force humaine et la paresse végétale, la puissance de créer en dormant. Pour Lawrence, la terre est un serpent lové. Si la terre tressaille, c'est que le serpent rêve.

Bien entendu, la page de Lawrence serait plus convaincante si l'on pouvait la méditer en partant du folklore mexicain si influencé par le *serpent dans le monde.* Mais cette page n'est pas un simple commentaire. Elle correspond à une vision di-recte de l'écrivain, à une adhésion immédiate à la vie reptile et terrestre. Elle nous montre qu'en suivant la puissance d'un archétype, en majorant l'image d'un serpent, l'imagination prend normalement [275] la tonalité d'un folklore. Lawrence retrouve même le folklore vivant, le folklore sincère, celui que ne connaît pas toujours le folkloriste amusé. Il semble en effet que l'auteur ait confiance en ses images bizarres, en des images sans valeurs objectives, en des images qui devraient être inactives dans une imagination du je-tu, en des images que la moindre activité de la raison ou de l'expérience effacerait. Il sait d'instinct qu'il travaille sur *un fond inconscient solide.* Sa vision originale, pleine d'images inattendues, a une lumière qui vient des profondeurs.

Si l'on allait ainsi à la source des images, si l'on cherchait la matière sous l'être, la matière reptile sous l'être rampant, la substance serpentine sous l'être qui s'allonge et s'incurve, on comprendrait que l'image se dépasse naturellement. Elémir Bourges a précisément parlé des « atomes ophioniques » qui sont la matière primitive de beaucoup de ses monstres. La substance ophionique est ainsi une monstruosité originelle, originelle comme un atome, indestructible comme un atome. Cette substance ophionique peut, comme un germe, se transporter dans une matière inerte, dans une terre morte. Elle allonge le globule et le fait ramper. Elle est cette vitamine imaginaire S que nous avons isolée dans l'imagination si fortement animalisée d'un Victor Hugo.

Il y a toujours un pléonasme matériel entre ce qui nourrit et ce qui engendre. Ayant à dire la terre du corps et le métal des écailles qui constituent le serpent-péché, l'être terre intime et séduction étincelante, Swinburne, dans une admirable page sur Blake, évoque (*Fontaine*, n° 60, p. 231), cette « nourriture serpentine du serpent », « corps

d'argile souple et vigoureux, beau, avec une éruption de croûtes empoisonnées et phosphorescentes, infecté [276] d'écailles froides et colorées, comme les écailles de la lèpre sur la peau ; avec la verte pâleur d'une gueule tendue et le déploiement d'une gorge en feu comparable à du sang ; avec des dents et des griffes que convulsé la douloureuse jouissance de la douleur, des paupières que déchire la sombre flamme du désir, avec le venin visible de son souffle lancé avec force contre le visage et les yeux de la divine âme humaine... »

Pour nourrir cet être né de la terre, quel meilleur aliment que la terre même ? La parole de l'Ancien Testament qui condamne le serpent séducteur à manger de la terre recevra un écho dans toute imagination terrestre [144]. Le rêve aidant, le serpent mangera toute la terre, il assimilera le limon jusqu'à devenir le limon lui-même, il deviendra la matière première de toute chose. Une image qui prend rang d'image première devient matière première de l'imagination. Cela est vrai dans l'ordre de chacun des éléments. C'est vrai aussi dans le détail, au niveau d'une image singulière. La matière ophionique imprègne et singularise la terre imaginaire de Lawrence.

Sans doute, un lecteur qui n'a pas en son imagination la fibre terrestre ne retentira guère à la lecture de la page de Lawrence ; mais au contraire une âme terrestre admirera comment à travers les contradictions signalées on peut rester fidèle à l'image de la matérialité terrestre. Par exemple, une *imagination métallique* hésitera-t-elle à croire qu'on puisse extraire l'or et l'argent des écailles d'un [277] dragon monstrueux ? On fait bien de la nacre avec les écailles de l'ablette ! Pourquoi ne ferait-on pas de l'acier luisant avec la robe damasquinée du serpent ?

Alors les rêves vont leur chemin... Ils accumulent les synthèses ; ils se révèlent comme des synthèses. Les images s'animent dans des synthèses réciproques. Elles inversent leur force synthétique : si le dragon est gardien du trésor, c'est qu'il est lui-même un monceau de trésors,

---

144 On lit dans le *Kalevala,* à propos du serpent (p. 389, *loc. cit.*)

> Plonge ta tête dans la tourbe,
> Enfonce-la dans une motte.
> Ton domicile est dans la tourbe,
> C'est dans la motte que tu loges.

un monstre d'escarboucles et de métal. Le dragon est un être du forgeron et de l'orfèvre, un symbole qui unit la terre forte et la terre précieuse. Il suffit de rendre intime ce symbolisme, cette union de la force et de la valeur pour comprendre le Dragon des Alchimistes dans sa matérialité. L'alchimiste pense la couleur brillante en profondeur, il pense l'offensivité d'une substance en profondeur. Pour lui aussi le *loup dévorant* est né d'un atome dévorant.

Les écrivains disent les mêmes choses plus simplement, trop simplement : « En certains pays, écrit Saintine (*La Seconde Vie,* 1864, p. 131), les serpents sont habiles à découvrir les trésors. » Saintine écrit un conte : *Psylla,* la mangeuse d'or. Est-ce là une métaphore pour désigner une femme prodigue ? Non, Psylla est une couleuvre qui mange les louis d'or du conteur. Ainsi les images vont parfois trouver leur soutien dans les lointaines métaphores du comportement humain. Manger de l'argent, voilà qui est facile pour le serpent mangeur de terre. L'image si abstraite devient abstraite-concrète dans le récit du romancier. Elle est éminemment concrète dans l'imagination naïvement matérialiste du serpent métallique. Pour être brillant comme de l'argent, il faut manger de l'argent.

On pourrait ici accumuler des textes qui se situent entre l'image et la métaphore. Donnons-en un [278] comme exemple. Dans *Eugénie Grandet,* Balzac dépeint ainsi le vieil avare : « Financièrement parlant, M. Grandet tenait du tigre et du boa : il savait se coucher, se blottir, envisager longtemps sa proie, sauter dessus ; puis il ouvrait la gueule de sa bourse, y englouissait une charge d'écus et se couchait tranquillement comme le serpent qui digère, impassible, froid, méthodique. » Il suffira de réfléchir aux différents niveaux de cette image pour se convaincre que la « gueule de la bourse » n'a rien d'une image visuelle. Cette image prend naissance dans une instance inconsciente plus cachée, plus profonde. Elle est un Jonas financier qu'on pourrait analyser avec les thèmes réunis par Allendy dans son livre *Capitalisme et Sexualité.*

Ainsi le rêve pose le problème de la réversibilité du concret et de l'abstrait. Il soumet toutes ses propositions à la *conversion simple* des logiciens sans aucun égard aux règles qui limitent cette conversion. C'est là une conséquence de son substantialisme, c'est-à-dire de la primauté de l'imagination matérielle sur l'imagination des formes et des couleurs.

Cette liberté de retournement de la substance et de l'attribut est naturellement à son comble dans l'imagination littéraire qui devient une véritable force de la libération humaine. En revenant à la page de Lawrence, on peut bien dire que *tout peut se faire lire*, les images littéraires les plus extravagantes peuvent faire rêver, si la littérature exploite le fonds imaginaire naturel — le serpent est un élément de ce fonds.

Alors la littérature apparaît comme le folklore moderne, le folklore en acte. Étrange folklore qui tend à dialectiser les images anciennes par une touche d'originalité ! La littérature est maintenant un immense travail du langage où l'image porte la [279] marque d'une syntaxe imaginaire. Elle rend leur substance aux substantifs. Pour tous les mots, il semble que se constitue une étymologie substantielle, une étymologie matérielle. Nous allons, à propos du serpent, donner une nouvelle preuve de l'importance de l'imagination matérielle.

IX

Les symboles, on a trop tendance à les juger du point de vue des formes. On dit bien vite que le serpent qui se mord la queue est un symbole de l'éternité. Ici sans doute le serpent rejoint l'énorme puissance de la rêverie de l'anneau. L'anneau retient une telle somme d'images qu'il faudrait tout un livre pour les classer et pour en déterminer le jeu des valeurs conscientes et inconscientes. Que le serpent soit, dans une image rare, une réalisation animale de l'anneau, voilà qui est suffisant pour qu'il participe à l'*éternité de tout anneau.* Mais un commentaire philosophique n'enrichit rien. Par exemple, la lourdeur philosophique de cette image commentée par Elémir Bourges (*La Nef*, p. 254) n'aide aucune méditation du symbole : « Sans cesse, conjoignant dans mon sein, tel le serpent qui s'enroule à lui-même, l'étendue profonde à l'étendue, la durée à la durée, je suis ton dieu, l'Être des êtres. »

Tout va prendre vie si l'on cherche dans l'image du serpent qui se mord la queue le symbole de *l'éternité vivante*, d'une éternité qui est cause de soi, cause matérielle de soi. Il faut alors réaliser la morsure à la fois active et mortelle dans une dialectique de la vie et de la mort.

Cette dialectique jouera avec d'autant plus de [280] netteté que l'un de ses termes est plus fortement dynamisé. Or le venin, c'est la mort même, la mort matérialisée. La morsure mécanique n'est rien, c'est cette *goutte de mort* qui est tout. Goutte de mort, source de vie ! Employé en de justes heures, dans la bonne conjonction astrologique, le venin apporte guérison et jeunesse. Le serpent qui se mord la queue n'est pas un fil replié, un simple anneau de chair, c'est la *dialectique matérielle* de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort, non pas comme les contraires de la logique platonicienne, mais comme une inversion sans fin de la matière de mort et de la matière de vie.

Ayant à vanter la puissance de l'Alkaest de van Helmont, Le Pelletier écrit [145] (p. 186) : « C'est un serpent qui s'est piqué, et qui a tiré une nouvelle vie de son propre venin pour se rendre immortel. » Puis (p. 187), Le Pelletier ajoute : « Il devient Ferment à soi-même. » Si l'on réalise bien la *valeur* inconsciente du ferment dans les âges préscientifiques, on se rend compte que l'être (lui est *ferment à soi-même* a triomphé de toute inertie.

Ainsi l'intuition alchimique découvre une sorte d'intimité dans le symbole d'éternité qu'est le serpent replié. C'est dans la matière même, par la lente distillation du venin dans le corps du serpent, que se préparent et la mort de ce qui doit mourir et la vie de ce qui doit survivre. Nous avons si complètement rationalisé l'alambic que nous avons barré toutes les rêveries de son serpentin. Le serpentin n'est pour nous qu'un tube enroulé, adroitement logé dans la cuve cylindrique et nous croyons volontiers que le serpentin a dû son nom simplement [281] à une forme désignée, sans dépasser le règne de l'analogie des formes. Pour les grands rêveurs de la distillation, le serpentin a été *corps de serpent.* Simple tube, il donnerait un filet, de liquide comme il arrive quand le brandvinier ne met pas dans son alcool le juste compte de rêve. Si l'eau de feu sort *goutte à goutte,* le serpentin fait sa fonction d'animal annelé et l'alambic aussi donne son

145 Jean Le Pelletier, *L'Alkaest ou le Dissolvant universel de Van Helmont,* 1704.

produit de jouvence, son eau-de-vie qui courra dans les veines comme un venin salutaire [146].

On comprend donc qu'on ait pu donner à l'Alkaest de van Helmont le nom de « grand Circulé ». Ce que l'homme distillant — *homo destillans* — fait artificiellement, le serpent qui se mord la queue le fait par nature, mieux : par nécessité de nature. Il *faut* que de temps en temps le serpent se morde la queue, pour que s'accomplisse le mystère du venin, pour que joue la dialectique du venin. Alors le serpent fait *peau neuve ;* son être est profondément renouvelé. Pour cette morsure, pour ce rajeunissement, le reptile se cache, d'où son mystère. « De tout temps et chez tous les peuples, dit Kassner (*Les Éléments de la Grandeur humaine*, trad., p. 201), le serpent fut considéré comme l'animal mystérieux, l'animal magique, l'animal-métamorphose [147]. »

Quand on a compris que le serpent replié est la vie circulée plutôt qu'un dessin circulaire, on apprécie mieux certaines légendes. Dans le *Roman de Sidrac*, publié par Langlois (t. III, p. 226), on lit : « Tout serpent qui n'est pas tué accidentellement [282] vit mille ans et se change en dragon. » On juge mieux aussi certaines pratiques médicales comme le bouillon de vipère ou la poudre de vipère. La lecture du seul livre de Charas sur le sel de vipère suffirait à prouver que la matière aussi a ses légendes. La matière du serpent est une *matière légendaire.*

X

Si l'on suit maintenant l'*imagination dynamique* sollicitée par l'image traditionnelle du serpent, on peut dire que le serpent est le sujet animal du verbe enlacer et du verbe se glisser. Les reptiles veulent

---

146 Cf. l'animalisation de l'alambic dans *L'Assommoir* de Zola (chap. X). Herbert Silberer (*loc. cit.*, p. 213) a bien vu l'importance inconsciente de la lente distillation. Pour lui, distiller, c'est tomber goutte par goutte (*destillare = herabtropfen*).

147 Dans l'Alharna-Véda, c'est d'une puissance supérieure que les serpents tiennent ce venin. « Ce venin fournit aux serpents leurs ressources d'existence » (trad. Victor Henry, liv. III, 1894).

toucher ; comme le dit Lawrence (*Kangourou*, trad., p. 391), « le contact les attire ». Ils se lovent pour se toucher eux-mêmes. Ils enlacent pour toucher tout au long de leur corps. Sans doute on trouvera cette vue bien partielle, mais avec un peu d'attention on reconnaîtra que c'est un des moments de *notre imagination*, le premier moment, vite dépassé par des intérêts supérieurs. Il est tout de même étrange qu'on tut tant écrit sur le Laocoon sans guère se mettre au point de vue du serpent. Et pourtant, une imagination un peu animalisée éprouverait quelque jouissance en revivant les forces de l'être liant, de l'être enlaçant. Elle sentirait les traces d'un *complexe de Laocoon* où l'imagination est suspendue entre le dégoût et, l'attrait. On sent bien vivement cette ambivalence devant le charmeur de serpents, devant la femme au collier de reptiles. Le serpent, l'être nu, la dénude. Le serpent, l'être seul, l'isole. C'est là une impression qui a frappé Rudolf Kassner (*Le Livre du Souvenir*, trad., p. 178). Le charmeur de serpents, dit-il, opère par une sorte de mimétisme du mouvement [283] nu, d'une nudité mobile : « Le trait notable dans ce visage, c'était la façon dont il avait accueilli, absorbé dans ses traits les mouvements du serpent, son attaque furieuse devenant ainsi le miroir de la bête, c'était la façon dont l'homme se trouvait forcé de se transformer en serpent, de devenir serpentin. En cela consistait sa nudité : la nudité de celui qui se métamorphose. Il était nu comme une bête et non pas comme un homme. » Nous disions dans le premier chapitre de notre livre : *La Terre et les Rêveries de la Volonté* que les matières solides et dures nous donnent des images de notre volonté. Certains animaux — le serpent en est un — nous donnent aussi des leçons de volonté particulières ; ils nous appellent à des similitudes de volonté animale. Les contorsions du Laocoon enlacé répondent aux enroulements de l'être enlaçant.

Ce sont ces similitudes que la littérature contemporaine, avec son art nouveau d'aller tout droit aux images, sait peindre. Dans *Le Musée noir* de Pieyre de Mandiargues (p. 94), on lit : « ... un Laocoon attire ses regards, et les contorsions du groupe lui paraissent autant de défis à relever sur-le-champ, autant d'invitations à des jeux de pierre et de peau... » Et voici le rêveur pris par un cauchemar de la nudité serpentine (p. 95) : « On dirait, par une curieuse illusion des sens, que le groupe s'est animé au contact de l'homme nu ; pourtant la pierre reste la pierre, et il n'y a toujours pas d'autre prodige que cette nature un

peu bizarre qui permet à notre homme de briser son moule habituel pour se fondre dans tous ceux qu'il désire, à la seule condition de ne pas changer de volume. » L'écrivain est aussi matière et mouvement d'images ; il veut vivre activement les mouvements reptiliens bien spécialisés, les mouvements laocooniens, dans le type même de l'*offensivité enlaçante :* « Voyez-vous comme il [284] s'allonge, maintenant ? Il s'est transformé de nouveau en une spirale vertigineuse qui se jette autour du noble vieillard ; ce n'est plus, à de certains moments, pour l'œil ébloui, qu'un maelstrom de reflets paiement dorés qui courent sur le marbre comme s'ils allaient s'y engloutir ; puis c'est un fil fouetteur, comme de ces minces reptiles arboricoles de l'Insulinde, qui pend sous le relief bien musclé de la statue ; cela s'épaissit jusqu'à devenir une sorte d'hydre ou de calmar ; nichée de gros serpents qui sont issus des bras et des jambes et du corps entier de l'homme au calibre de ses modèles pétrifiés. » Ainsi les bras, les jambes sont eux-mêmes des réalités reptiliennes. L'imagination dynamique traduit une assimilation de l'être attaqué et de l'être attaquant. Il semble que la pierre même réponde aux ondulations des serpents. Il ne s'agit plus de disserter comme Schopenhauer pour savoir si Laocoon doit se taire ou crier. Pieyre de Mandiargues a pris le parti dynamique du serpent. S'il prête l'oreille, c'est pour dire qu'on voudrait « n'entendre plus le bruit incessant des anneaux rapides », bruit « qui évoque des lanières froissées. ». Dans la page suivante, c'est quand ce bruit sera exorcisé par des oiseaux chanteurs que le nœud des serpents se dénouera et que le cauchemar d'un Laocoon actif se détendra en rendant le rêveur disponible pour de nouvelles images, pour de nouvelles tensions.

La page de Pieyre de Mandiargues pourrait ser-vir de thème à un véritable *thériodrame* dans le sens où Moreno parle de sociodrame. L'imagination, en effet, éprouve souvent le besoin de se mesurer avec les animaux. Nos moyens d'offensivité imaginaire sont si nombreux que nous avons besoin de collectionner les types d'agressivité animale pour bien nous connaître dynamiquement. L'œuvre de Lautréamont est à bien des égards un [285] album de thériodrames. Elle nous aide à effectuer, sur le plan imaginaire, l'univers de notre brutalité.

Nous allons trouver les mêmes leçons d'imagination dynamique si nous considérons le serpent comme le sujet animalisé du verbe se glisser. Boehme écrit dans *Les Trois Principes* (trad., t. II, p. 12) :

« Le démon... se glissa dans le serpent. » On ne peut voir cet animal glissant sans le suivre dans son glissement, dans ses insinuations. Les sens les plus abstraits, comme *glisser un mot dans l'oreille,* bien qu'ils aient franchi plusieurs étages de métaphores, retrouvent ici leur étymologie figurée.

Dans cette mécanique du glissement animal on retrouve d'ailleurs bien des images dynamiques déjà signalées dans notre chapitre sur le cheminement labyrinthique :

> ... Parfois l'éclair bleuâtre d'un reptile
> Éclaire brusquement l'horreur de ses caveaux,

dit Laurent Tailhade (*Poèmes élégiaques. Œuvres,* I, p. 121), en unissant les deux images du labyrinthe et du serpent.

Mais on peut ne voir là qu'une image fugitive. Nous allons montrer qu'elle désigne un mouvement d'images qui peut entraîner l'être entier jusque dans ses profondeurs. Comme nous terminions le chapitre sur le labyrinthe par une page de Biely, nous pouvons puiser à la même source notre conclusion pour le chapitre sur le serpent.

Les rêveries de Biely sont en effet mêlées de souvenirs de labyrinthes et d'impression de tentacules. Elles sont animées par des serpents (*loc cit.,* p. 53) : « Me voici dans le monde par ma tête seule, car mes pieds sont restés dans les entrailles qui les lient ; et [286] je les sens vivre comme des serpents, et mes pensées sont mythes-aux-pieds-de-serpent : et je fais l'épreuve de ces choses titaniques...

> « ... des serpents rôdent en lui (dans le corps même de l'enfant), autour de lui et remplissent son berceau. » L'histoire des serpents dans le berceau d'Hercule ne nous donne pas l'intimité du mythe. Guettée par des images extérieures, elle traduit tout de suite le mythe intime comme une lutte des mains et des bras contre un ennemi extérieur. Au contraire, l'histoire rêveuse du poète lutte contre un reptile intérieur, contre l'ennemi intime ondulant dans son propre corps. Biely écrit : « Je continue à enclore de mots les premiers événements de la vie :
>
> « Pour moi, la sensation est un serpent : en lui le désir, le sentiment et la pensée se confondent en un vaste corps-aux-pieds-de-serpent, le corps d'un Titan ; ce Titan m'étouffe et la conscience tente de s'échapper ; la

> voici échappée, elle n'est plus — sauf un point ténu projeté à travers un infini d'éons ; pour aller maîtriser l'incommensurable... mais il ne le maîtrisait pas... »

Oui, la sensation fuit, chaude un instant dans l'énergie jaillie, puis froide, elle glisse, elle n'a pas de dessin, elle ondule dans les muscles, sous la peau, gonflant la cuisse comme un gros reptile... Rêvez dans la matière même de votre corps, en essayant de retrouver les forces primitives, quand votre premier effort était vraiment titanique, vous susciterez les images d'un Titan brassant des serpents en son berceau. Alors vous comprendrez l'horreur et la vérité de la formule de Biely : *la sensation est un serpent.*

Par la suite, la sensation s'articule, elle se membre, elle se localise. Mais dans ses premiers rêves, — et de nos *premières* sensations nous ne pouvons détacher nos premiers rêves, — elle est un gonflement [287] qui se propage, un gonflement qui envahit le corps entier.

Plus loin (p. 54), Biely traduira ainsi ses souvenirs de sensations primitives : « Les sensations se détachent de la peau devenue semblable à une gaine et j'y rampais comme à travers un tuyau ; et l'on se glissait derrière moi ; telle fut la première ascension dans la vie... »

Lisant ces pages, ainsi que quelques autres, un disciple d'Otto Rank n'hésitera pas à diagnostiquer *un traumatisme de la naissance.* Mais c'est *à toute naissance* que Biely attache ses impressions d'être rampant. Et précisément toute grande rêverie est, en nous, une naissance. Il semble que pour Biely tout commence en s'allongeant, en s'allongeant lentement, péniblement. La conscience naît matériellement d'un étirement, dynamiquement d'une ondulation. Elle est l'imagination reptilienne. C'est l'imagination d'un être de la terre, circulant dans les noirs conduits souterrains.

Seule la méditation *terrestre* et *souterraine* peut rendre lisible le récit de si extraordinaires rêveries. Faute de cette préparation aux images matérielles et dynamiques, on perd le bénéfice des primitivités retrouvées par l'écrivain. Comment autrement recevoir encore les inductions dynamiques de rêveries comme celle-ci (p. 55) : « Le serpent le plus long de tous, mon oncle Vassia, rampait dans mon dos, pieds-de-serpent-et-moustache-d'homme, alors il se coupa en deux tronçons : l'un venait dîner chez nous, et l'autre je l'ai rencontré plus tard

sur la couverture d'un livre utile, *Les Monstres disparus ;* et il s'appelait « dinosaure » ; on assure qu'ils ont disparu, mais moi je les ai rencontrés dans les premiers états de ma conscience. » Le serpent c'est en somme le souterrain en relief, le complément vivant du labyrinthe. Biely retrouve en somme la [288] synthèse des images du labyrinthe et des images du serpent, sans oublier l'image phallique finale qui, bien vécue, délivre des précédentes angoisses : « Voici donc l'image de mon ascension dans la vie : un passage, une voûte et l'obscurité ; et des serpents qui me pourchassaient... Cette image est parente de celle de mes tribulations dans les galeries du temple, en compagnie d'un homme-à-la-tête-de-taureau, le sceptre en main... »

XI

Bien entendu, pour l'imagination, tout être rampant s'apparente au serpent. Le ver qui pourrait faire l'objet d'une monographie littéraire est bien souvent une ébauche de reptile. En lisant Boehme, on aurait de nombreux exemples de contamination des images du ver et du serpent. Par exemple, dans l'imagination du feu, rien de plus commun que les comparaisons de la flamme et de la vipère. Boehme (I, p. 319) parle simplement d'un « ver beau et brillant seulement dans l'éclair du feu ».

Parmi les animaux qui reçoivent le signe terrestre, il faut encore noter les fourmis qu'un vieux traducteur de l'*Âne d'Or* d'Apulée, écrivant en 1648, appelle les « frétillardes nourrissonnes de la terre ». Les légendes où les fourmis sont données comme les gardiennes de trésor abondent. N'en donnons qu'un exemple pris dans le *Bestiaire* de Philippe de Thaon (Langlois, III, p. 19) : « Il y a en Éthiopie des fourmis grandes comme des chiens ; elles récoltent la poudre d'or dans un fleuve qui est là ; mais personne n'approcherait de leur trésor sans être mordu et périr. Les gens du pays ont inventé une ruse : ils envoient vers ces fourmis des juments qui viennent de mettre bas, chargées de coffres ouverts ; [289] les fourmis remplissent d'or ces récipients ; alors on fait hennir les poulains, et les juments reviennent au galop. » (Voir aussi *Hérodote*, III, 10.) Leur force herculéenne mériterait aussi bien des remarques. Pour Ruysbroeck l'Admirable

(*L'Ornement des Noces spirituelles*, trad. 1928, p. 114), « ce petit insecte est doué de force et de prudence, et il a la vie très dure ».

Souvent d'ailleurs, dans le folklore de l'Inde, la fourmilière est associée au serpent ; le serpent, par exemple, se love dans une fourmilière. Dans de nombreux textes, la fourmilière cache un trésor et c'est un serpent qui le garde (cf. Vogel, *loc. cit.*, p. 28).

[290]

La terre et les rêveries du repos.

Troisième partie

Chapitre IX

LA RACINE

« Personne ne sait si son corps est une plante que la terre a faite pour donner un nom au désir. »

(Lucien Becker.)

I

Retour à la table des matières

C’est le privilège philosophique des images premières qu’en les étudiant on puisse développer, à propos de chacune d’elles, presque tous les problèmes d’une métaphysique de l’imagination. L’image de la racine est, à cet égard, particulièrement favorable. Elle correspond, au sens de Jung, comme les images du serpent, à un archétype enseveli dans l’inconscient de toutes les races et elle a aussi, dans la partie la plus claire de l’esprit et jusqu’au niveau de la pensée abstraite, une puissance de métaphores multiples, toujours simples, toujours comprises. L’image la plus réaliste et les métaphores les plus libres traversent ainsi toutes les régions de la vie psychique. Un psychologue qui étudierait en une longue enquête les images diverses de la racine explorerait toute l’âme humaine. Faute d’en écrire tout un livre, nous allons lui consacrer un chapitre.

Les valeurs dramatiques de la racine se condensent dans cette seule contradiction : la racine est le [291] mort vivant. Celle vie souterraine est intimement sentie. L’âme rêvante sait que cette vie est un long

sommeil, une mort alanguie, lente. Mais l'immortalité de la racine trouve une preuve éclatante, une preuve claire bien souvent invoquée, comme dans le Livre de Job (ch. XIV, §§ 7 et 8).

> « Car si un arbre est coupé, il y a de l'espérance, il repoussera encore, et il aura encore des rejetons ;
>
> « Bien que sa racine soit vieillie dans la terre, et que son tronc soit comme mort dans la poussière. »

Grandes sont les images cachées qui se manifestent ainsi. L'imagination veut toujours à la fois rêver et comprendre, rêver pour mieux comprendre, comprendre pour mieux rêver.

Considérée comme *image dynamique*, la racine reçoit également les forces les plus diverses. Elle est à la fois force de maintien et force térébrante. Aux confins de deux mondes, de l'air et de la terre, l'image de la racine s'anime d'une manière paradoxale dans deux directions selon qu'on rêve à une racine qui porte au ciel les sucs de la terre, ou qu'on rêve à une racine qui va travailler chez les morts, pour les morts. Par exemple, s'il est extrêmement commun de rêver à une racine qui va porter son acte colorant à la fleur éclatante, on peut cependant trouver de rares et belles images qui donnent une sorte de force enracinante à la fleur contemplée. Bien fleurir est alors une sûre manière de s'enraciner. Telle est cette belle image de Luc Decaunes que Léon-Gabriel Gros met justement au compte d'une dynamique « de l'espoir violent », de l'espérance térébrante :

> La fleur a donné les racines immenses
> La volonté d'aimer malgré la mort [148].

[148] Léon-Gabriel Gros, Luc Decaunes ou les Violences de l'Espoir (Cahiers du Sud, décembre 1944, p. 202).

[292]

II

La racine est toujours une découverte. On la rêve plus qu'on ne la voit. Elle étonne quand on la découvre : n'est-elle pas roc et chevelure, filament flexible et bois dur ? Avec elle, on a un exemple de contradictions dans les choses. La dialectique des contraires, dans le règne de l'imagination, se fait à coup *d'objets*, en des oppositions de substances distinguées, bien réifiées. Combien on activerait l'imagination si l'on cherchait systématiquement les *objets* qui se contredisent ! On verrait alors les grandes images comme la racine accumuler les contradictions *d'objets*. La négation se fait alors entre les choses et non pas simplement entre l'acceptation et le refus de laisser fonctionner un verbe. Les images sont les réalités psychiques premières. Tout commence, dans l'expérience même, par des images.

La racine est l'arbre mystérieux, elle est l'arbre souterrain, l'arbre renversé. Pour elle, la terre la plus sombre — comme l'étang, sans l'étang — est aussi un miroir, un étrange miroir opaque qui double toute réalité aérienne par une image sous terre. Par cette rêverie, le philosophe qui écrit ces pages dit assez à quel excès de métaphores obscures il peut être engagé en rêvant aux racines. Il a pour excuse que, bien souvent dans ses lectures, il a trouvé l'image d'un arbre qui poussait à l'envers et dont les racines, comme un léger feuillage, frémissaient dans les vents souterrains tandis que les rameaux s'enracinaient fortement dans le ciel bleu.

Par exemple, un grand amant des plantes connue Lequenne, après avoir relaté l'expérience de Duha-mel qui *retourne* vraiment un jeune saule d'un an pour que les rameaux deviennent racines et que les racines en l'air bourgeonnent, écrit : « Parfois, me [293] reposant à l'ombre d'un arbre après le travail, je me laisse aller à cette demi-perte de conscience qui confond terre et ciel. Je pense aux feuillages-racines qui boivent avides dans le ciel, et aux racines, merveilleuses ramures qui vibrent de plaisir sous la terre. Une plante pour moi ce n'est pas qu'une tige et quelques feuilles. Je la vois aussi avec cette

seconde ramure, palpitante et cachée [149]. » C'est là un texte psychologiquement complet, puisque le rêve relaté par Lequenne est précédé de sa rationalisation dans l'expérience réalisée par Duhamel. On peut bien rêver, consent l'observateur, ce que Duhamel a démontré vrai. Ainsi s'insère dans le réel tous les rêves de boutures, de marcottes et de provins. Mais d'où viennent ces pratiques ? Tout esprit positif répondra qu'elles viennent « de l'expérience » et qu'une belle occasion a instruit le premier agriculteur dans l'art de la bouture. Mais peut-être à un philosophe de l'image permettra-t-on de proposer au contraire un privilège du rêve. Il se souvient qu'il a planté d'immenses forêts dans son petit jardin et qu'il a longtemps rêvé près des rangs conquérants où l'on provignait les ceps au bord de la luzerne. Oui, pourquoi refuser « l'hypothèse scientifique » des rêves comme antécédents des techniques ? Pourquoi le premier marcottage ne serait-il pas suggéré par la rêverie si fréquente, si puissante de l'arbre renversé ?

Devant des images aussi nombreuses, aussi variées, qui se jouent de tant de contradictions, faut-il s'étonner que le mot *racine,* employé en psychanalyse, se signale par une énorme richesse d'*associations ?* C'est un mot *inducteur,* un mot qui fait rêver, un mot qui vient rêver en nous. Prononcez-le doucement, à n'importe quel propos, il fera *descendre* le [294] rêveur en son passé le plus profond, dans l'inconscient le plus lointain, au-delà même de tout ce qui fut sa personne. Le mot « racine » nous aide à aller à « la racine » de tous les mots, au besoin radical d'exprimer les images :

> Les noms perdus de ma présence humaine
> S'en allaient à leur lotir vers les arbres dormants.
> (Yanette Delétang-Tardif, *Tenter de vivre,* p. 14)

Il suffit de suivre les arbres dans la terre où ils dorment, à pleines racines, pour trouver dans « les noms perdus » des constances humaines. L'arbre est ainsi une direction de rêves :

---

149 Lequenne, *Plantes sauvages,* pp. 97-98.

> Au dehors l'arbre est là et c'est bon qu'il soit là,
> Signe constant des choses qui plongent dans l'argile [150],

dit un rare poète qui sait lire le *signe dominant* dans les choses. Ainsi il retrouve, comme Victor Hugo, « du côté des racines » :

> Le revers ténébreux de la création.
> (*La Légende des Siècles*. Le Satyre.)

Ce qui est vraiment solide sur la terre a pour une imagination dynamique une forte racine. Pour Victor Hugo, « la ville pousse comme une forci. On dirait que les fondations de nos demeures ne sont pas des fondations, mais des racines, de vivantes racines où la sève coule [151]. »

De même, il suffit à un personnage de Virginia Woolf de tenir une tige en mains et le voilà racine [152] : « Je tiens une tige à la main. Je suis moi-même la tige. Mes racines s'enfoncent dans les profondeurs [295] du monde, à travers l'argile sèche et la terre humide, à travers les veines de plomb, les veines d'argent. Mon corps n'est plus qu'une fibre. Toutes les secousses se répercutent en moi ; et le poids de la terre presse contre mes côtes. Là-haut, mes yeux sont d'aveugles feuilles vertes. Je ne suis qu'un petit garçon vêtu de flanelle grise. » Un psychanalyste qui pratique le rêve éveillé reconnaîtra tout de suite un rêve de descente. Il est d'une merveilleuse fidélité onirique. Le rêveur suit corps et âme la séduction de l'objet : il est tige, puis racine, il connaît toutes les duretés labyrinthiques, il glisse comme une veine métallique au milieu de la terre pesante. À la fin de ce beau document onirique nous avons laissé subsister la phrase : « Je ne suis qu'un petit garçon vêtu de flanelle grise », pour montrer avec quelle aisance, comme d'une simple chiquenaude, Virginia Woolf sait remettre ses rêveurs dans la réalité. Il y a en effet continuité dans le passage de la

---

150 Guillevic, *Terraqué*, p. 132.
151 Victor Hugo, *Le Rhin*, t. II, p. 134.
152 Virginia Woolf, *Les latines*, trad., p. 18.

réalité aux rêves, mais — éminent paradoxe — toujours discontinuité des rêves à la réalité. Tout réveil pur est émergence brève.

On trouvera dans le roman de Virginia Woolf d'autres rêves de racine (p. 92) : « Mes racines descendent à travers les veines de plomb, les veines d'argent, à travers la terre humide d'où s'exhale une odeur de marécage jusqu'à un nœud central fait de fibres de chênes. » Et le même rêveur nous livre (p. 26) la vie touffue de la touffe : « Mes racines s'entortillent autour du globe comme celles des plantes dans un pot de fleurs. » Autre manière de prendre *toute la terre* par des racines insidieuses. La même image est vivante dans un poème de Reverdy :

Les racines du monde
pendent
par-delà la terre.
(Pierre Reverdy, *Plupart du Temps,* p. 353.)

[296]

Parfois ce n'est pas seulement une page, comme chez Virginia Woolf, qui s'anime par l'image de la racine ; c'est une œuvre entière. Qu'on lise, par exemple, l'œuvre de Michel Prichvine : *Ginseng* et l'on reconnaîtra la puissance de synthèse de cette image de racine. On ne sait plus, à force de rêve, si le Ginseng est une *racine végétale* ou une *racine de vie* (trad., p. 51) : « Je pense parfois à cela d'une façon si profonde et si opiniâtre que cette racine de vie devient pour moi fabuleuse, qu'elle se mêle à mon sang, qu'elle devient ma force même... » L'image se transporte, au cours du récit, au « ginseng » du bois des cerfs. Là aussi est une « racine de vie », un principe de vie (cf. p. 65). Puis viendra une page où la méditation, où le travail scientifique seront aussi racines de vie (p. 74). Et les travailleurs « sont plus près du but que ceux qui cherchent une plante préhistorique dans la taïga primitive ». Tout l'art de Prichvine est de maintenir durant quatre-vingts pages cette correspondance entre les choses et les rêves, entre les images de la réalité et les métaphores des rêveries les plus lointaines. La racine *pousse.* Elle sert d'image heureuse à tout ce qui *pousse.* D'après Bacon (*Histoire de la Vie et de la Mort,* trad., p. 308), pour rajeunir il faut manger ce qui pousse « des graines, des semences, des racines ». Cette simple valeur dynamique d'une racine

qui pousse prépare un champ immense de métaphores, valables pour tous les pays et pour tous les temps. La généralité de cette image est telle qu'on n'y prête bien peu d'attention. Il suffit cependant de la rapprocher du réel, de lui rendre ses valeurs terrestres pour qu'elle détermine en nous une sorte d'adhésion première. Bien rares sont ceux qui sont indifférents aux rêveries de racine. Les psychologues qui ne voudront pas placer l'imagination au [297] plus haut rang des puissances psychiques seront bien empêchés de légitimer, pour une réalité si pauvre, un tel privilège.

On multiplierait sans peine les exemples pour prouver que l'image de la racine s'associe à presque tous les archétypes terrestres. En fait, l'image de la racine, pour peu qu'elle soit *sincère,* révèle en nos songes tout ce qui fait de nous des *terriens.* Tous, tant que nous sommes, sans aucune exception, nous avons pour ancêtres des laboureurs. Or les vrais rêves du labourage ne sont pas les faciles contemplations du sillon, la plaine retournée, comme dans certains tableaux d'Emile Zola. Ce sont là contemplations d'homme de lettres. Le labourage n'est pas contemplation, il est offensif et les psychanalystes n'ont pas de peine à en isoler une composante d'offensive sexuelle. Mais, du point de vue même de la psychanalyse objective, il apparaît que l'acte *du* labourage s'acharne plus contre la souche que contre la terre. Défricher, voilà le labourage le plus ardent, le labourage qui a un ennemi désigné.

Tout rêveur bien dynamisé par la racine récalcitrante admettra alors que la première charrue ait été elle-même une racine, la racine arrachée de terre, la racine maîtrisée, *domestiquée.* La racine bifurquée retourne par son crochet et son bois dur à la lutte contre les racines sauvages ; l'homme, ce grand stratège, fait lutter les objets contre les objets : la charrue-racine déracine les racines [153].

---

153 En vue de limiter notre méthode, nous laissons donc de côté tout un ordre de questions qui pourrait recevoir de longs développements. L'agriculture est soumise primitivement aux rites de fécondation. L'archéologie, bien avant la psychanalyse, a dégagé les caractères phalliques de la charrue. Sur ce point, les documents abondent. Il suffira de se reporter, par exemple, au livre d'Albrecht Dieterich, *Mutter-Erde* (1re édition, 1905), pour connaître tout ce plan d'images sexuelles. C'est le plan le plus profond. Mais précisément nous voulons montrer que ce n'est pas le seul et que les images ont une

[298]

Et devant la rage d'une racine, qui ne comprendra le sortilège de la mandragore, de la racine qui se vengeait en faisant mourir celui qui l'arrachait ? Suffit-il de la faire tirer par un chien ou, comme dit un vieux livre, suffit-il, de « s'étouper de cire ou de poix les oreilles de peur d'ouïr le cri de la racine, qui ferait mourir ceux qui la fouiraient » ? Déjà le défricheur a multiplié les injures contre la ronce dont les racines, dit-on, « s'accrochent jusqu'en enfer ». Toutes ces injures du travailleur sont déjà des éléments vivants de toutes les malédictions de la légende. Le monde hargneux est notre provocation. Il nous rend nos injures et nos malédictions. Déraciner réclame une violence, des provocations et des cris. Là encore, le travail parlé, le travail crié explique des légendes, non pas certes dans toute leur profondeur, mais dans une grande partie de leur valeur expressive. Pour la mandragore, la psychanalyse classique en dira plus que nous ne pouvons le faire en quelques pages ; mais l'objet, la racine même, apporte des traits particuliers à l'expression. Ce sont ces traits particuliers qu'une étude des images de la racine doit considérer.

III

Il nous a paru extrêmement curieux, dans nos enquêtes sur l'image du végétal, de voir apparaître [299] très souvent un arbre *mutilé.* En effet, la plupart des rêveurs, montre des préférences pour des parties de l'arbre. Les uns vivent la frondaison, les ramures, les feuilles, la branche, les autres le tronc, d'autres enfin les racines. L'œil est si analytique qu'il oblige le rêveur à se limiter. Mais alors, dans une trop rapide adhésion à une image partielle, il nous est souvent apparu que l'imagination se retranchait de l'élan des forces psychiques. C'est dans des exercices aussi morcelés qu'on s'accoutume à voir dans les

---

autonomie matérielle. L'être terrestre de la racine ne se suffit pas d'une désignation sexuelle. De même pour l'être actif de la charrue. En lisant attentivement *Mutter-Erde,* on se rend compte que si l'acte initial d'ouvrir la glèbe a une signification sexuelle, on ne peut cependant en déduire toute l'imagerie du travail de la terre.

images des lueurs éphémères, des couleurs incohérentes, des ébauches jamais poursuivies. En réaction contre cet atomisme des images figurées, nous avons alors essayé, dans nos essais de psychosynthèses imaginaires, de retrouver les forces d'intégration, de rendre aux images leur totalité.

Nous croyons précisément qu'il y a des objets qui ont des forces d'intégration, des objets qui nous servent à intégrer des images. À nos yeux, l'arbre est un *objet intégrant.* Il est normalement une œuvre d'art. Aussi quand nous parvenions à donner au psychisme aérien de l'arbre le souci complémentaire des racines, une vie nouvelle animait le rêveur ; le vers donnait une strophe, la strophe donnait un poème. Une des plus grandes verticales de la vie imaginaire de l'homme recevait toute la portée de son dynamisme inducteur. L'imagination saisissait alors toutes les forces de la vie végétale. Vivre comme un arbre ! Quel accroissement ! Quelle profondeur ! Quelle rectitude ! Quelle vérité ! Aussitôt, en nous, nous sentons les racines travailler, nous sentons que le passé n'est pas mort, que nous avons quelque chose à faire, aujourd'hui, dans notre vie obscure, dans notre vie souterraine, dans notre vie solitaire, dans notre vie aérienne. L'arbre est partout à la fois. La vieille racine — dans l'imagination il n'y a pas de jeunes racines — va produire une fleur [300] nouvelle. L'imagination est un arbre. Elle a les vertus intégrantes de l'arbre. Elle est racine et ramure. Elle vit entre terre et ciel. Elle vit dans la terre et dans le vent. L'arbre imaginé est insensiblement l'arbre cosmologique, l'arbre qui résume un univers, qui fait un univers [154].

Pour bien des rêveurs, la racine est un axe de la profondeur. Elle nous renvoie à un lointain passé, au passé de notre race. Cherchant son destin dans un arbre, d'Annunzio écrit : « Il m'advint de croire que je mirais ainsi cet arbre virginalement, et que ses racines difficiles tremblaient au profond de moi-même comme les fibres de ma race... [155] » L'image, comme souvent chez le poète italien, est sans doute surchargée, mais elle suit l'axe des rêveries de profondeur. Dans le même livre (p. 136), d'Annunzio, suivant la même image, dit en-

---

154 Cf. *L'Air et les Songes.* « L'arbre aérien. »

155 D'Annunzio, Le Dit du Sourd et du Muet qui fut miraculé en 1266, Rome, 1936, p. 20.

core : « Toute ma vie, pour quelques instants, est souterraine comme la racine d'une roche aveugle. »

IV

Mais pour mieux voir le prix de cette puissance d'intégration, donnons d'abord un exemple (Tune âme souffrante, d'une *image souffrante*, qu'on voudrait guérir par une intégration dans une image totale. Il s'agit d'une sorte de racine qui a perdu son arbre.

Nous empruntons cette image à *La Nausée* de Jean-Paul Sartre. La page que nous transcrivons nous servira à faire valoir le « diagnostic végétal » [301] d'une vie imaginaire, tel que nous le suggérions un peu plus haut.

« Donc j'étais tout à l'heure au jardin public. La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur » (p. 162). Ayant tant à faire pour montrer l'effacement soudain d'un monde, Sartre ne nous dit pas avec assez de détails cette sorte d'hypnotisme de l'évanouissement qui attire le rêveur, au moment où il se livre à la nouveauté intime de la racine. Derrière le vernis, derrière la rugosité, derrière l'habit rapiécé des écorces et des fibres, une pâte circule : « Cette racine était pétrie dans l'existence. » Et ce qui spécifie l'univers de la nausée, ce qui désigne un *végétalisme nauséeux*, c'est que derrière la solidité des croûtes, sous « le cuir bouilli » des membranes, l'*existence* de la racine est vécue comme l'existence de « masses monstrueuses et molles, en désordre — nues d'une effrayante et obscène nudité ». Comment » en effet, ne serait-elle pas obscène, nauséante, cette nudité flasque ?

Avec cette participation toute passive à l'intimité molle, nous allons voir se multiplier les images et surtout des métaphores qui continuent la métamorphose étrange du dur en mou, de la racine dure en pâte molle. Le rêveur est sur le chemin d'une transcendance de

l'absurdité. L'absurdité est communément un concept de l'intelligence ; comment la constituer dans le règne même de l'imagination ? Sartre va nous montrer comment les choses sont absurdes avant les idées.

[302]

« Le mot d'Absurdité naît à présent sous ma plume ; tout à l'heure, au jardin, je ne l'ai pas trouvé, mais je ne le cherchais pas non plus, je n'en avais pas besoin : je pensais sans mots, *sui* les choses, *avec* les choses » (p. 164). Ajoutons que le rêveur était un *continu d'images.* « L'absurdité, ce n'était pas une idée dans ma tête, ni un souffle de voix, mais ce long serpent mort à mes pieds, ce serpent de bois. Serpent ou griffe, ou racine ou serre de vautour, peu importe. » Pour mieux rêver ce texte, remplaçons la conjonction *ou* par la conjonction *et.* La conjonction *ou* déroge aux lois fondamentales de l'onirisme. Dans l'inconscient, la conjonction *ou* n'existe pas. D'ailleurs, le seul fait que l'auteur ajoute « peu importe » est bien la preuve que son rêve n'est pas touché par la dialectique du serpent et du vautour. Ajoutons enfin que, dans le monde onirique, il n'y a pas de serpent *mort.* Le serpent est le mouvement *froid,* c'est l'horrible *froid vivant.*

Ces légères corrections faites, suivons l'onirisme de la racine sartrienne dans son syncrétisme et sa vie spéciale. Prenons-la dans son aspect de *rêve total* qui pétrit ensemble l'existence du rêveur et l'existence de l'image.

La racine du marronnier se rend *absurde* à tout un univers et d'abord à ses plus proches phénomènes. « Absurde par rapport aux cailloux, aux touffes d'herbe jaune, à la boue sèche, à l'arbre... » Absurde à l'arbre et absurde à la terre : voilà le double signe qui donne un sens si particulier à la racine sartrienne. Bien entendu, dans cette adhésion complète à une intuition onirique particulière, il y a longtemps que le rêveur s'est détaché des fonctions enseignées par la botanique la plus élémentaire : « Je voyais bien qu'on ne pouvait pas passer de sa fonction de racine, de pompe aspirante, à ça, à cette peau dure et compacte de phoque, à cet aspect huileux, [303] calleux, entêté. » Inutile de se répéter : « C'est une racine », la puissance des métaphores est trop grande, l'écorce est depuis longtemps une peau parce que le bois est une chair ; la peau est huileuse parce que la chair est molle. La nausée suinte de partout. Les mots réels ne forment plus

barrière, ils ne peuvent plus arrêter le somnambulisme des images qui suivent une ligne extraordinaire. L'absurdité est maintenant générale parce qu'on a dévié les images de leur source, amenant la confusion au centre même de *l'imagination matérielle.*

C'est peut-être dans un examen minutieux du somnambulisme lent de cette racine-là que l'on pourrait le mieux déceler la perte de vitesse de l'état de nausée. Elle est serpent et elle est serre ; mais elle est serpent qui serpente mollement, serre qui se desserre, serre qui n'est plus le sujet du verbe serrer. L'image de la racine qui prend la terre dans sa poigne, du serpent qui file sous terre, plus vif en ses détours qu'une flèche droite — images que nous avons étudiées dans leur dynamisme traditionnel — sont ici toutes deux *détendues.* Trouveront-elles leur « être » en « néantisant » leur force ? C'est une question que nous tenons en suspens. Pour y répondre, il faudrait de longues études d'ontologie et de dynamologie comparées. L'être d'une force est peut-être systématiquement du point de vue psychique son augmentation d'être, l'accélération du devenir d'être, de sorte que, dans l'imagination profonde, il n'y a pas d'*images dynamiques* d'une force qui diminue. La dynamologie imaginaire est toute positive, entièrement contemporaine des forces qui naissent et qui croissent. Une image dynamique s'arrête, elle fait place à une autre, elle ne *diminue pas.* C'est une application du principe déjà rencontré, continuité de la réalité et du rêve, discontinuité du rêve à la réalité. Mais nous ne voulons ici [304] qu'indiquer le pouvoir diagnostic des images pour le devenir psychique. La nausée se caractérisera donc à la fois par sa substance, sa glu, sa colle, sa pâte et par son mouvement alenti, aux articulations synoviées. Elle sera ce qu'aucun laboureur n'a jamais vu — ou n'a jamais *voulu* voir — une grosse racine molle.

Le refus de l'image ascensionnelle — qui est la plus normale dans l'imagination complète de l'arbre — est d'ailleurs nettement formulé par Jean-Paul Sartre (p. 170) : « On aurait voulu me faire prendre (ce platane, avec ses plaques de pelade, ce chêne à moitié pourri) pour de jeunes forces âpres qui jaillissent vers le ciel. Et cette racine ? Il aurait sans doute fallu que je me la représente comme une griffe vorace, déchirant la terre, lui arrachant sa nourriture ? Impossible de voir les choses de cette façon-là. Des mollesses, des faiblesses, oui. Les arbres flottaient. Un jaillissement vers le ciel ? Un affalement plutôt ; à chaque instant je m'attendais à voir les troncs se rider comme des

verges lasses, se recroqueviller et choir sur le sol en un tas noir et mou avec des plis. *Ils n'avaient pas envie* d'exister, seulement ils ne pouvaient pas s'en empêcher. »

« On aurait voulu me les faire prendre », voilà sans doute ce qui suffît pour désigner *le refoulement* de l'image normale, de l'archétype verticalisant. En tout cas, on le voit de reste, il y a conflit d'images et sur une seule et même image, l'imagination peut révéler un archétype dans le moment même où elle le cache. C'est pourquoi les grandes images — la racine en est une — peuvent illustrer les conflits fondamentaux de l'âme humaine.

Si, à propos de l'image que nous venons d'isoler, on acceptait un essai de psychanalyse matérialisée, de psychanalyse guérissant au niveau de la matière, c'est à un exercice sur le *dur* qu'on inviterait l'être [305] adonné au *mou.* Il y aurait sans doute quelque humanité à mettre Roquentin, le héros de *La Nausée*, devant l'étau, la lime en main pour lui apprendre sur le fer la beauté et la force de la surface plane, la rectitude de l'angle droit. Une bonne bille de bois à dégrossir à la râpe suffirait à lui apprendre gaiement que le chêne ne pourrit pas, que le bois rend dynamisme pour dynamisme, bref que la santé de notre esprit est dans nos mains.

Mais nous ne voulions que présenter un type curieux et aberrant de l'image de la racine. Nous avons fait tort aux pages de Jean-Paul Sartre en en isolant une image. Cette image n'est qu'un point de vue sur une vaste *Anschauung.* Et le cosmos de *La Nausée*, en particulier dans la scène du jardin, devant les arbres, devant « ces grands corps gauches... », en suivant la fuite molle de la racine dans la terre, engage tout lecteur attentif dans un monde désigné en profondeur.

V

De l'image de la racine vigoureuse et vivante, que le personnage à l'image malade de Sartre a refoulée, nous allons donner quelques exemples qui montreront le dynamisme terrestre de la racine.

Nous emprunterons le premier exemple à Maurice de Guérin, à un poète de l'*arbre intégral*, qui nous montrera les *forces d'intégration*

de l'image de la racine. Nous avons déjà noté, dans *L'Air et les Songes*, la valorisation aérienne des cimes dans l'œuvre du solitaire du Cayla, du rêveur des forêts bretonnes et des forêts d'Auvergne [156]. Voici maintenant [306] la valorisation terrestre des racines : « Je voudrais être l'insecte qui se loge et vit dans la radicule, je me placerais à la dernière pointe des racines et je contemplerais l'action puissante des pores qui aspirent la vie ; je regarderais la vie passer du sein de la molécule féconde dans les pores qui, comme autant de branches, l'éveillent et l'attirent par des appels mélodieux. Je serais témoin de l'amour ineffable avec lequel elle se précipite vers l'être qui l'invoque et de la joie de l'être. J'assisterais à leurs embrassements. » Par l'excès des images d'une racine qui *aime*, qui *nourrit* et qui *chante*, on peut mesurer l'adhésion de Maurice de Guérin à l'acte souterrain de la plus fine racine. Il semble qu'à l'extrémité des racines on soit à la limite d'un monde. Jean Wahl écrit :

> Je vois le rampement vivace des racines,
> Je respire l'humus, la vase et le terreau.
> (Jean Wahl, *Poèmes. Le Monde*, p. 189.)

Dans une page de Michelet, il semble que les racines du mélèze aillent chercher dans la terre même des reflets lumineux. Pour Michelet, le mélèze est un arbre merveilleux, il a « une bonne forte racine avec laquelle il plonge dans son sol favori, le micaschiste, dont les feuillets brillants sont autant de miroirs, excellents réflecteurs de chaleur et de lumière » (*La Montagne*, p. 337). N'est-ce pas dans cette lumière minérale du micaschiste que le mélèze va puiser sa résine, cette merveilleuse substance de feu et d'odeur ?

Et tout est dialectique dans le désir souterrain, on peut aimer sans voir aussi bien qu'en s'enivrant d'impossibles visions. Ainsi Lawrence vit « l'é-norme convoitise des racines » en suivant la « ruée [307] aveugle » de son premier jet, tout contre le collet [157], tandis que Maurice de Guérin, pour mieux aimer, a besoin des yeux aux mille

---

156 Maurice de Guérin, *Le Cahier vert*, éd. Divan, I, p. 246.

157 Lawrence, *Fantaisie de l'Inconscient*, trad., p. 51.

facettes de l'insecte, seuls capables de voir les mille embrassements des racines doucement térébrantes.

Dans cette même imagerie de pointe caressante, on admirera la fantaisie joueuse d'un Pierre Guéguen :

> Ainsi mûrit Marronnéolide,
> Fils d'un arbre et fruit d'un phantasme.

Ce complexe d'homme et d'arbre sent :

> Une étrange envie d'homme au bout de sa gemmule.

On ne s'étonnera pas que pour Pierre Guéguen la vie arborescente soit aussi bien la division des tiges que la multiplication de toutes les radicelles. Le poète se donne à l'arbre en toutes ses fibres pour l'aider à posséder la terre :

> Entre à ton aise dans mon être,
> Empare-toi de mes moindres vaisseaux,
> De mes anneaux méduiléens :
> Gorge-foi de ma vie gisante,
> J'abandonne à ta chair la momie endormie [158],

Qu'on mesure ici la puissance imaginaire qui fait d'un arbre tranquille un *être insatiable*, un être dynamisé par une faim sans répit. Un écrivain qui conseille volontiers, pour les hommes, des vertus d'ascète, dit d'un arbre : « Une grosse racine dort, la bouche ouverte... Elle est prête à sucer la moelle du monde [159]... » Naturellement, les gros mangeurs [308] imaginent l'acte de la racine comme une énorme boulimie :

---

158 Pierre Guéguen, *Le Double de l'Arbre*, apud Chasse du Faon rose.

159 Maryse Choisy, *Le Thé des Romanech*, p. 34.

Les arbres sont autant de mâchoires qui rongent
Les éléments...
(V. Hugo, *Le Satyre, La Légende des Siècles,* Éd. Berret, p. 595.)

Et, par une inversion d'images, l'herbe broutée, à son tour, est rêvée dans sa voracité :

L'herbe vorace broute au fond des bois touffus ;
À toute heure, on entend le craquement confus
Des choses sous la dent des plantes...
(*Ibid*., p. 595.)

L'idée traditionnelle de la terre nourricière est tout de suite renouvelée quand l'imagination matérielle la précise. Pour Victor Hugo, la terre donne son sable, son argile et son grès :

Il en faut au lentisque, il en faut à l'yeuse,
Il en faut à la ronce, et la terre joyeuse
Regarde la forêt formidable manger.

Et Guillevic, en un seul vers, qui a fait habilement le silence autour de ses sonorités, nous donne l'image première :

Les forêts le soir font du bruit en mangeant.

Toutes ces images traduisent sous l'action de l'imagination matérialisante une puissance d'intégration des images de la racine. Pour l'inconscient, l'arbre ne perd rien, la racine garde tout, fidèlement. On trouverait aisément, dans certaines pratiques, l'influence de cette image d'intégration. N'en citons qu'un exemple pris dans un livre du XVII^{e} siècle : [309] « Si l'on fait un trou avec une tarière dans la maîtresse racine, et qu'on y jette quelque humeur laxative, le fruit de l'arbre sera toujours laxatif. » Et que de treilles on a arrosé de bon vin pour garder au raisin le bouquet et la vigueur d'une année merveilleuse !

VI

Un grand poète, qui sait forcer les images à donner des pensées, utilise un dialogue pour nous montrer l'amour et la connaissance qui s'attachent à l'arbre. Pour Paul Valéry, l'arbre est l'image de l'être *aux mille sources* et qui trouve l'*unité d'une œuvre*. L'arbre dispersé dans la terre s'unifie pour jaillir du sol et pour retrouver la vie prodigieuse des branches, des abeilles et des oiseaux. Mais voyons-le dans son monde souterrain : alors l'arbre est un fleuve (*Dialogue de l'Arbre*, p. 189) : « Un fleuve tout vivant de qui les sources plongent et trouvent dans la masse obscure de la terre les chemins de leur soif mystérieuse. C'est une hydre, ô Tityre, aux prises avec la roche, et qui croît et se divise pour l'étreindre ; qui, de plus en plus fine, mue par l'humide, s'échevèle pour boire la moindre présence de l'eau imprégnant la nuit massive où se dissolvent toutes choses qui vécurent. Il n'est bête hideuse de la mer plus avide et plus multiple que cette touffe de racines, aveuglément certaines de progrès vers la profondeur et les humeurs de la terre. » Et tout de suite cette ardeur pour les profondeurs, pour l'être vivant de l'eau infiltrée est dans le songe du poète une ardeur pour aimer (p. 190) : « Ton arbre insidieux, qui, dans l'ombre, insinue sa vivace substance en mille filaments, et qui puise le suc de la terre dormante, [310] me rappelle... — Dis-le. — Me rappelle l'amour. » La plante, grand signe d'un amour implanté dans un être. L'amour, fidélité minutieuse qui soutient toutes nos idées, qui absorbe toutes nos forces, comme une plante vivace dont les racines ne meurent pas [160]. Une telle synthèse explique que Valéry puisse faire l'économie de toute la vie animale et dire que l'homme méditant l'Arbre peut se découvrir « une Plante qui pense » (p. 208). L'arbre ne pense-t-il pas deux fois : en réunissant les gains de ses mille racines et en multipliant la dialectique de ses branches ? L'arborescence, quelle méthode d'exposition ! Et l'être resserré au collet, quelle accolade !

---

160 Cf. Victor Hugo, *Le Satyre,* II, éd. Berrot, p. 594. Si l'on compare le dialogue de Valéry aux vers de Victor Hugo, on comprendra le prix des méditations de Valéry qui nous montre des images qui sont en devenir d'idées L'image-idée *de* Valéry demanderait une longue étude.

C’est une force, dit Schopenhauer. C’est aussi une pensée, dit Valéry, et, faisant rêver la pensée, le poète des idées nous suggère un schopenhauerisme de l’intelligence, une volonté d’intelligence. La racine domine l’obstacle en le tournant. Elle insinue ses vérités ; elle stabilise l’être par sa multiplicité. L’image des mille racines, dit Valéry (p. 190), « a donc touché ce point, ce nœud profond de l’être, où l’unité réside et d’où rayonne en nous, éclairant l’univers d’une même pensée, tout le trésor secret de ses similitudes... »

Bien entendu, ces similitudes de l’intimité des passions et des forces de concentration de l’être végétal ne sont complètes que dans l’image de l’arbre intégral, de l’idée platonicienne de l’arbre. Et le dialogue de Paul Valéry raconte « la merveilleuse Histoire de l’Arbre infini » (p. 204). En vivant cette histoire, on prépare une synthèse de [311] l’*Arbre cosmologique* et de l’*Arbre spirituel*. Du côté des racines, on rêve bientôt la Terre entière comme si elle était un nœud de racines, comme si seules les racines pouvaient assurer la synthèse de la Terre. Puis il faut surgir : toute vie et toute volonté a d’abord été *un* arbre. L’arbre a été la *première croissance :* « Il ne vivait que de grandir » en une « sorte de folie de démesure et d’arborescence... », dit Valéry (p. 207). Aussi quand notre ambition voudra, elle aussi, sa première image dynamique, c’est au rêve de cette *première croissance* qu’elle devra s’adresser pour avoir une étrange image platonicienne qui accepterait d’être une *image dynamique*. Paul Valéry trouve ainsi ce qu’on pourrait appeler l’*ambition platonique*, celle qui entraîne la vie spirituelle et le philosophe du dialogue achève « l’arbre infini » en ces termes (p. 207) : « Par quoi cet arbre était une sorte d’esprit. Le plus haut de l’esprit ne vit que de croissance [161]. »

---

161 Les images fondamentales ont une tendance à s’inverser. De l’image première de l’arbre-fleuve, on peut rapprocher l’image du fleuve-arbre. On le verra dans Victor Hugo (*Le Rhin*, II, pp. 25-26), où le poète parle du fleuve dont les affluents sont de prodigieuses racines qui tirent l’eau de tout un pays.

VII

Le rêve des profondeurs qui suit l'image de la racine prolonge son mystérieux séjour jusqu'aux lieux infernaux. Le chêne majestueux rejoint « l'empire des morts ». Aussi, bien souvent, une sorte de synthèse active de la vie et de la mort apparaît dans l'imagination de la racine. La racine n'est pas enterrée passivement, elle est son propre [312] fossoyeur, elle s'enterre, elle continue sans fin à s'enterrer. La forêt est le plus romantique des cimetières. Au seuil de la mort, dans sa crise d'angine de poitrine, Sparkenbroke pense à l'arbre [162] : « Il parlait des racines, il s'inquiétait de la distance à laquelle elles s'étendent sous terre, de la force et de la puissance qui leur fait briser les obstacles. » Cet intérêt pour une image cosmique qui se glisse dans une âme en pleine détresse, au cœur même du drame de la passion et de la vie devrait retenir davantage l'attention du philosophe. Sans doute on objectera que ce n'est qu'une *image écrite,* une image de la mort qui vient sous la plume d'un écrivain bien vivant. Mais une telle objection revient à sous-estimer la primauté psychique du besoin d'exprimer. La *mort* est d'abord une image, elle reste une image. Elle ne peut être consciente en nous que si elle s'exprime, et elle ne peut s'exprimer que par des métaphores. Toute mort qui se prévoit se raconte. Précisément, l'*image littéraire* de la mort en action, dans tout le roman de Charles Morgan, a la vitalité d'une image première. Bisset, le simple valet de chambre, savait bien, écrit Morgan, que toutes ces questions sur la vie souterraine de l'arbre « se rapportaient au caveau (de la mère de Sparkenbroke) ou à ce qui pouvait le représenter dans l'esprit de lord Sparkenbroke. Personne ne s'imaginait à quel point c'était profond. Il y avait les arbres, sur-tout les ormes, qui entourent le cimetière... » Oui, per-sonne ne s'imagine combien un archétype comme la racine descend profondément dans une âme et quelle force de synthèse et d'appel il y a dans un archétype, surtout lorsque cette image ancestrale a trouvé dans un drame de jeunesse une image émouvante. [313] C'est sous l'orme du cimetière qu'on a placé le

---

162 Charles Morgan, *Sparkenbroke,* trad., p. 502.

jeune Sparkenbroke évanoui après les heures lugubres passées près de la tombe de sa mère. Cette scène a vraiment marqué sa vie d'une image de la mort. L'arbre du cimetière, avec ses longues racines, a ranimé un archétype de la rêverie humaine. Nous trouverions facilement dans le folklore et la mythologie une synthèse de l'arbre de vie et de l'arbre de mort, car le *Todtenbaum,* que nous évoquions dans *L'Eau et les Rêves,* est l'arbre qui symbolise l'être humain dans la vie et la mort.

Pour rêver de l'arbre dans une si grande synthèse, il faudrait que nous comprenions mieux ce que peut être pour un homme un arbre qui lui est dédié, un arbre qu'un père, ivre de durée, plante dans la saison même de la naissance de son fils. Mais trop rares sont les pères qui enracinent la vie des fils dans un sol ancestral. Ce que le père ne fait pas, l'enfant rêveur l'accomplit parfois dans un songe familier. Il choisit au verger ou dans la forêt un arbre, il aime son arbre. Je me revois enfant, accoté aux racines de mon noyer pour lire, monté dans un noyer pour lire... L'arbre adopté nous donne sa solitude. Avec quelle émotion aussi j'ai relu les confidences de Chateaubriand vivant de longues heures dans un arbre creux, dans le tronc d'un saule où viennent jouer toutes les bergeronnettes de la lande...

Vivre dans l'anfractuosité des monstrueuses racines, c'est retrouver d'instinct l'idéal du Brahmane qui mène « la vie d'anachorète entre les racines de quelque figuier indien » (Michelet, *La Bible de l'Humanité,* p. 46).

[314]

VIII

Une des images les plus communes pour les racines est l'image du serpent :

> Et la racine affreuse et pareille aux serpents
> Fait dans l'obscurité de sombres guets-apens.
> (V. Hugo, *Dieu,* p. 86. Éd. Nelson.)

> « Les fortes racines des antiques mertensies, tordues en spirales autour des grands rochers, nous semblent fabuleux serpents, surpris par la lumière et gagnant leurs cavités profondes dans les contorsions de la fuite » (Joaquin Gonzalez, *Mes Montagnes*, trad., p. 165).

Lucain, dans *La Pharsale*, conduit le lecteur dans la forêt sacrée où « sur le tronc des chênes, des dragons entortillés glissaient à longs replis ».

Parfois il semble que la forme ondulée suffise pour imaginer le mouvement. J. Cowper Powys (*Wolf Solent*, t. I, p. 204), écrit : « Son regard s'arrêta sur une forte racine d'aulne, serpentant dans la vase au bord de l'eau. Dans la flexibilité tenace de ce reptile végétal, il crut reconnaître une image de sa vie secrète... » Il est frappant de voir un écrivain comme Huysmans, dont les recherches d'expression littéraire s'éloignent systématiquement de tout poncif, se soumettre cependant à cet archétype imaginaire de la *racine-serpent*. Dans la terre des collines « excoriées par des blocs de granit », il voit « de formidables chênes dont les racines... ressemblaient à des nids effarés de grands serpents ». Qui a peur, qui veut faire peur ? Les grands serpents fuient-ils sous terre ? Le chêne est-il « formidable » ? On ne peut guère penser que Huysmans ait écrit le mot « formidable » dans le style bourgeois [315] de tous les jours. Il faut trouver une frayeur pour expliquer cette image, pour en transmettre la tonalité. Sans quoi, quel étrange principe de métaphores ce serait de se référer à des images rares et inconnues. Qui a vu des nids de serpents ? Mais si le lecteur se rendait sensible aux premières duretés du texte, s'il sentait vraiment cette terre excoriée par des blocs de granit peut-être réveillerait-il en son inconscient quelque mouvement glissant et tourmenté qui entraînerait toutes les images de l'archétype. Le serpent, la racine-serpent, le nid de serpents, le nœud des racines, autant de formes, à peine variées, d'une seule image onirique. C'est par son onirisme que cette image littéraire peut amener une communication de l'écrivain à son lecteur. Dans l'exemple de Huysmans, cette communication reste faible, car l'écrivain n'a pas assez soigné l'osmose des images de la racine et du serpent. 11 n'a pas donné assez de soin, en cette occasion, à l'image matérielle. Aussi faible est l'imagerie d'un Taine, quand il écrit : les racines des hêtres, « entrant dans les fentes du roc, le soulè-

vent, et viennent ramper à la surface comme une famille de serpents » (*Voyage aux Pyrénées,* p. 235). On ne s'étonnera pas de la froideur de description d'un écrivain qui trouve les pins « à peine vivants » et qui, voué aux simples formes, peut écrire (p. 236) : le pin « tout entier est un cône terminé par une aiguille nue ». Tout est cône et s'épointe dans un monde conifère.

Il suffit d'un trait de plus pour réaliser et mobiliser la synthèse. Qu'on se souvienne, par exemple, que le serpent, dans le monde de l'imagination matérielle, mange la terre [163], et aussitôt l'avidité [316] du chêne reçoit des images. Le vrai mangeur de terre, le serpent le plus terrestre de tous, c'est la racine. La rêverie matérialisante réalise sans fin une assimilation de la racine à la terre et de la terre à la racine. La racine mange la terre, la terre mange la racine. Jean-Paul Sartre écrit incidemment [164] : « La racine est déjà à moitié assimilée à la terre qui la nourrit, elle est une concrétion vivante de la terre ; elle ne peut utiliser la terre qu'en se faisant terre, c'est-à-dire, en un sens, en se soumettant à la matière qu'elle veut utiliser. » Il y a dans cette note une grande vérité onirique. Sans doute, la vie éveillée, l'alimentation omnivore nous font prendre le mot *nourrir* dans un sens général. Mais, dans l'inconscient, c'est le plus direct de tous les verbes, c'est la première copule de la logique inconsciente. Sans doute aussi, la pensée scientifique peut bien déterminer minutieusement la liste des substances chimiques que la racine puise dans le sol, la racine coupée peut bien montrer l'éclatante blancheur du radis, le doux corail de la carotte, l'ivoire parfait du salsifis. Toutes ces précisions scientifiques, toutes ces rêveries claires de la pureté amusée sont lettre morte pour l'inconscient profond qui mange toujours les yeux fermés. Pour ce rêve profond de l'être alimenté, l'image de la racine-serpent qui va manger la terre a d'immédiates vertus dynamiques et matérielles. On peut y voir une image tardive, factice, difficile. On ne l'écrit plus. Mais tout rêveur des racines la retrouve. Qu'on écrive des *Nourritures terrestres* sans manger de la terre, sans être racine ou serpent, c'est tromper par le jeu gratuit les grandes nécessités de la vie imaginaire. Dans la vie intime de la racine, l'acte de manger de la terre se désigne

---

163 Nietzsche a écrit dans *Le Gai Savoir* (trad. Albert, p. 19 : « La nourriture du serpent, la terre ! »

164 J.-P. Sartre, *L'Etre et le Néant,* p. 673.

comme un prototype. [317] Il commande tout notre être végétal, quand, étant homme, nous voulons aussi être plante. Si l'on adhère à l'image de la racine, si l'on conserve la tentation des nourritures premières, soudain l'inconscient multiplie les expériences et les images, et l'on comprend plus profondément le verset de Paul Claudel [165] :

Qui a mordu à la terre, il en conserve le goût entre les dents.

IX

Vivre enraciné, vivre comme un déraciné, voilà sans doute des images rapides et toujours comprises. Mais elles sont assez pauvres si l'écrivain n'y apporte pas un dynamisme actif. Il y a bien des manières de les activer. Un Paul Claudel, par le simple jeu d'un nombre, donne vie à cette image inerte (*Cinq Grandes Odes,* p. 147) : « Comme un grand arbre qui s'en va rechercher le roc et le tuf de l'embrassement et de la vis de ses quatre-vingt-deux racines... » Il semble que les sons mêmes du mot quatre-vingt-deux enfoncent des spirales entre les sons durs du roc et du tuf. Piien n'éclate, tout crisse et l'arbre tient la terre, alors la métaphore morale est prête. Il est à peine besoin de dire la morale du conte végétal imagé.

En effet, il n'y a pas que dans les Landes qu'on plante des arbres pour fixer les dunes mouvantes. Claude de Saint-Martin écrit *directement :* « Je sèmerai dans le champ de la vie les germes de ces arbres puissants ; ils croîtront sur les rives de ces fleuves de mensonge qui inondent le périlleux séjour de l'homme. Ils entremêleront leurs racines [318] pour soutenir les *terres* que ces fleuves baignent de leurs eaux, et ils empêcheront qu'elles ne s'éboulent, et qu'elles ne soient entraînées dans les courants. » L'arbre est un stabilisateur, un modèle de droiture et de fermeté. Dans la vie de la métaphore, il y a comme une loi de l'action et de la réaction : chercher la terre stable, avec un grand désir de stabilité, c'est rendre stable une terre fuyante. L'être le plus mobile souhaite avoir des racines. Novalis s'écrie (cité par Spen-

165 Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes,* p. 147.

lé dans sa thèse, p. 216) : « On voudrait pleurer de joie et, loin du monde, enfoncer dans la terre les mains et les pieds pour y pousser des racines. »

Naturellement, cette stabilité appelle les images de la solidité et de la dureté. Comme nous l'avons déjà indiqué dans un des premiers chapitres de notre ouvrage précédent, dans le roman de Virginia Woolf : *Orlando,* on peut suivre une image qui travaille en sous-ordre : c'est l'image du Chêne. Le héros Orlando, comme le Chêne, traverse quatre siècles. En fin de roman, Orlando, qui était un homme au début du récit et qui est une femme à la fin — artifice qui ne pourra embarrasser que les lecteurs, s'il en est, dépourvus d'ambivalence, — chevauche les grosses racines du chêne (trad., p. 257) : « Orlando se jeta sur le sol et sentit sous elle diverger l'ossature de l'arbre comme des côtes d'une épine dorsale. Il lui plut de se croire à cheval sur le dos du monde. Il lui plut de s'attacher à cette dureté. »

On le voit, c'est toujours la même cohérence matérielle de la dureté, de la solidité, de la stabilité qui apparente les images les plus diverses. Qu'on ne s'étonne donc pas qu'un métaphysicien puisse attribuer à la racine une dureté essentielle. Hegel, en effet, trouve en quelque manière que la racine est le *bois absolu.* La racine est pour lui « le bois sans [319] écorce et sans moelle » (*La Philosophie de la Nature*, trad., III, p. 131). Tous les caractères du bois prennent dans la racine leur sens fondamental. S'agit-il de « la combustibilité », Hegel affirme que cette combustibilité « va jusqu'à produire la substance sulfurique » et c'est naturellement dans la racine que doit se développer surtout cette possibilité : « Il y a des racines, dit le philosophe, où il se forme du soufre véritable. »

Qui a su choisir la bûche de Noël dans le nœud de la plus grosse racine pardonnera cet enrichissement imaginaire de la puissance de feu. Pour Hegel, la racine est vraiment « une substance noueuse, continue et compacte » ; « elle est sur le point de devenir une substance complètement inorganique ». Contre Oken, qui voit dans les fibres végétales des nerfs, Hegel écrit (t. III, p. 132) : « Les fibres ligneuses ne sont pas des nerfs, ce sont des os. »

Et quand les idées veulent suivre le détail des images, quel grand feu libre il y a dans les constructions d'un penseur ! Un philosophe rêveur ne peut contempler les cercles du bois sur la section d'un arbre

fraîchement scié sans adjoindre à chaque cercle une volonté de « cercler ». « Je pense, dit un botaniste cité par Hegel (Link), que l'anneau annuel est dû à une contraction brusque du bois, contraction qui doit avoir lieu vers ou après la Saint-Jean, et qui ne se lie nullement à la croissance annuelle du bois » (Hegel, t. III, p. 136).

Mais laissons Hegel à ses joies tonnelières. D'habitude, les philosophes se bornent à nous donner leurs idées. S'ils en venaient à nous dire leurs images, nous n'en finirions pas d'étudier les documents inconscients de la raison.

[320]

X

Dans cet ouvrage, ainsi que dans tous ceux que nous avons consacrés à l'imagination, nous ne voulons que préparer une doctrine de l'imagination littéraire. Nous n'avons donc pas à insister sur le caractère sexuel des images brutes, des symboles bruts, tels qu'ils naissent de la poussée de la vie inconsciente. L'image littéraire, si spontanée qu'elle prétende être, est tout de même une image réfléchie, une image surveillée, une image qui ne retrouve sa liberté qu'après avoir franchi une censure. En fait, les caractères sexuels de l'image écrite sont souvent voilés. Ecrire, c'est se cacher. L'écrivain, par la seule beauté d'une image, croit accéder à une vie nouvelle. On l'étonné — on le scandalise — en lui faisant remarquer qu'il « sublime » une rêverie bien connue des psychanalystes. En ce qui concerne l'arbre et les racines, si nous voulions ouvrir un dossier sur l'image phallique, un livre n'y suffirait pas, puisqu'il nous faudrait parcourir l'immense domaine de la mythologie, de la pensée primitive et de la pensée névrotique. Limitons donc notre enquête à quelques exemples littéraires qui touchent d'ailleurs plus spécialement la racine.

Dans *Là-Bas*, Huysmans, qui expose tous ses fantasmes dans la dialectique des deux personnages principaux, Durtal et Gilles de Rais, dit que Gilles de Rais (t. I, p. 19, éd. Crès) « comprend l'immuable salacité des bois, découvre des priapées dans les futaies ».

Il a, lui aussi, vivante l'image de l'*arbre renversé*, l'image si commune des arborescences et des fourches, mais combien sexualisées ! Les branches ne sont plus des bras, mais des jambes. « Ici, l'arbre [321] lui apparaît comme un être vivant, debout, la tête en bas, enfouie dans la chevelure de ses racines, dressant des jambes en l'air, les écartant, puis se subdivisant en de nouvelles cuisses qui s'ouvrent, à leur tour, deviennent de plus en plus petites, à mesure qu'elles s'éloignent du tronc ; là, entre ces jambes, une autre branche est enfoncée, en une immuable fornication qui se répète et diminue, de rameaux en rameaux, jusqu'à la cime ; là encore, le fût lui semble être un phallus qui monte et disparait sous une jupe de feuilles, ou bien il sort au contraire d'une toison verte et plonge dans le ventre velouté du sol. »

Ainsi, au lieu du phallus dressé et ostentatoire si fréquent dans le symbolisme primitif, Huysmans image l'arbre comme un phallus qui s'enfonce dans le sein de la terre maternelle, par une sorte d'inceste du symbolisme traditionnel. Ne lui faut-il pas décrire les fantasmes du plus sadique des pécheurs ? La prodigieuse lubricité travaille les contemplations les plus innocentes. Au lieu d'un amour cosmique tel que Maurice de Guérin l'a évoqué en décrivant la vision de l'arbre prodiguant ses pollens dans le ciel bleu, Huysmans dresse le tableau d'une fornication universelle. Pour lui, l'arbre n'est pas une douce et lente expansion, ce n'est point une force qui vil d'aspiration aérienne, ce n'est point un amour qui porte des fleurs et qui embaume, c'est une force infernale. Pour Huysmans, la racine est le viol de la terre [166].

Sur le sens phallique de la simple racine arrachée du sol, les documents ne manqueraient pas. Dans ce [322] sens on pourrait interpréter le mythe de la mandragore : cette racine dont la vue entraîne la mort. Pour l'extraire impunément, on la fait arracher par un chien attaché à sa tige. Au moment de l'arrachement, le chien meurt. Cette longue racine divisée en fourche à son extrémité représente la forme humaine. C'est un homonculus. Et, comme tout homonculus, elle a toutes les valeurs du symbole phallique. Nombreux furent les charla-

---

166 L'image du tronc d'arbre qui tient en l'air ses jambes se trouve dans *L'Île sonnante*, de Rabelais. Mais le ton facétieux n'a pas les mêmes résonances inconscientes que le ton passionné. Un psychanalyste dirait que l'imagination qui plaisante a trouvé un compromis avec le refoulement.

tans qui taillèrent des mandragores dans une simple carotte. Mais pourquoi tant d'artifices ? Nombreuses sont les simples racines qui suscitent les mêmes répugnances et les mêmes envies. Des âmes pudiques voudraient les voir sans les regarder. La vie des champs, même dans ses êtres végétaux, est une imagerie de la vie amoureuse.

Mais trop douce est la vie jardinière ; les racines des légumes ne donnent pas des rêves assez térébrants ; les primeurs donnent de trop faibles prémices. Dans le songe du satyre, la carotte printanière reste un phallus dérisoire. Comme le dit, je crois, La Bruyère : « Un jardinier n'est un homme qu'aux yeux d'une religieuse. »

[323]

La terre et les rêveries du repos.

Troisième partie

Chapitre X

LE VIN ET LA VIGNE DES ALCHIMISTES

> Comme me disait Gaston Roupnel, la vigne crée tout, même son sol. « C'est la vigne elle-même qui, en entassant ses débris et ses déchets, s'est construit son propre terroir, et s'y est composé la noble et subtile essence dont elle nourrit son fruit. »
>
> (Gaston Roupnel, *Histoire de la Campagne française*, p. 248.)

I

Retour à la table des matières

Jusque dans le détail de ses interminables recherches, l'Alchimie est toujours ambitieuse d'une grande vision du monde. Elle voit un univers en action dans la profondeur de la moindre substance ; elle mesure l'influence des forces multiples et lointaines dans la plus lente des expériences. Que cette profondeur soit finalement un vertige, que cette vue universelle paraisse une vision rêveuse quand on la compare aux principes généraux de la science moderne, voilà qui ne ruine pas la puissance psychologique de tant de rêveries convaincues, de si grandes images honorées d'une si constante conviction. Les belles matières : l'or [324] et le mercure, le miel et le pain, l'huile et le vin, amassent des rêveries qui se coordonnent si naturellement qu'on peut y déceler des lois de rêve, des principes de la vie onirique. Une belle matière, un beau fruit nous enseignent souvent l'unité de rêve, la plus

solide des unités poétiques. Pour un rêveur de la matière, un raisin bien composé n'est-il pas déjà un beau rêve de la vigne, n'a-t-il pas été formé par les forces oniriques du végétal ? Dans tous ses objets, la Nature rêve.

Dès lors, à suivre fidèlement la méditation alchimique d'une substance choisie, d'une substance toujours *cueillie* dans la Nature, on accède à cette *conviction de l'image* qui est poétiquement salutaire, qui nous prouve que la poésie n'est pas un jeu, mais bien une force de la nature. Elle élucide le rêve des choses. On comprend alors ce qu'est la *métaphore Vraie,* la métaphore deux fois vraie : vraie dans son expérience et vraie dans son élan onirique. On en trouvera la preuve dans la *vigne alchimique* qui pourra s'interpréter aussi bien comme expérience du végétal que comme rêverie du monde des pierres. La vigne fera aussi sincèrement un raisin et un rubis, des muscadets dorés ou des « chasselas de chrysoprases » (Huysmans).

Mais avant de montrer cette transitivité de l'expérience et du rêve, faisons un essai *d'alchimie naturelle,* sans le secours des livres, en nous abandonnant aussi naïvement que possible à cette force de condensation des images familières à l'alchimiste.

II

Pour une telle rêverie condensée en une substance aimée, aimée d'un amour parlant » qu'est-ce [325] que le vin ? C'est un corps vivant où se tiennent en équilibre les « esprits » les plus divers, les esprits volants et les esprits pondérés, conjonction d'un ciel et d'un terroir. Mieux que tout autre végétal, la vigne trouve l'accord des mercures de la terre donnant ainsi au vin son juste poids. Elle travaille tout le long de l'année en suivant la marche du soleil à travers tous les signes zodiacaux. Le vin n'oublie jamais, au plus profond des caves, de recommencer cette marche du soleil dans les « maisons » du ciel. C'est en marquant ainsi les saisons qu'il trouve le plus étonnant des arts : l'art de vieillir. D'une manière toute substantielle, la vigne prend à la lune, au soleil, à l'étoile un peu du soufre pur seul capable de bien « élémenter » tous les feux des vivants. Ainsi un vrai vin appelle le plus sensible des horoscopes.

S’il passe au ciel une comète, c’est une autre vendange ! Nos formules, séchées dans les concepts, n’y voient guère qu’une étiquette pour illustrer la date d’un vin fameux, petite mnémotechnie d’un temps qui oublie la minutieuse individualité d’une année de loyal soleil. Mais le vigneron passionné, qui médite toute l’année les *signes du vin*, n’oubliera jamais que la comète nouvelle donne au vin une substance qui descend bien rarement du ciel sur la terre. La comète est moins un astre qu’une exhalaison. Cette longue queue molle coulant dans les hautes couches du ciel est essentiellement *humide,* elle est riche d’un feu liquide et suave, d’une eau essentielle et subtile, longuement distillée au firmament. La vigne attire cette eau céleste — la seule qu’elle tolère — venue des cieux dominateurs. Le vin de la comète en reçoit une douceur qui ne ruine pas la force [167].

[326]

À qui rêve le vin *dans la nature,* avec toute l’histoire des influences célestes de l’année, comme le répertoire des actes du soleil et des astres, la pluie est une maladie de l’atmosphère vivante. En assombrissant le coteau, elle ternit la couleur d’un vin qui n’a plus son compte de lumière. Tout rêveur qui vit dans la sympathie de la vigne sait bien que le cep, contre l’eau terrestre ou fluviale, est toute vigilance. La souche est une poigne qui empêche à toute eau de monter jusqu’aux grains. Elle tord, en sa racine, des sèves quintessenciées. Et le sarment, sec dans toutes les fibres de sa substance, interdit à l’être humide de polluer le raisin. En des temps cartésiens, un médecin écrit : « Les conduits par où la sève de la vigne monte sont tellement étroits qu’ils ne laissent passer que le suc le plus pur et le plus subtil de la terre, au lieu que les tuyaux par où le suc des pommiers et des poiriers s’élève sont si larges qu’ils laissent monter indifféremment les principes grossiers et les subtils. » Ainsi la Nature a pris soin — bonne mère ! — d’interdire par la force des treilles l’union des liquides contraires, l’union de l’eau et du vin, l’union de la mare et du coteau.

---

167 On dit aussi que la vigne a peur du tonnerre (cf. le P. Vanière, *loc. cit.*, t. II, p. 163) : « Lorsque le tonnerre gronde, la vigne éprouve avec horreur ses effets jusque dans les tonneaux où sa liqueur est renfermée, et la crainte lui fait changer de couleur. »

La chimie moderne, sans doute, nous enjoint de rire devant d'aussi vaines rêveries. Elle nous prouve, par ses faciles analyses, que le raisin est un fruit aqueux et l'agronomie conseille des pratiques qui gonflent la vendange : il est des pays plats où s'arrosent les vignes. Ce sont là des pays que le rêve du vin ne visite pas. Pour qui rêve les substances dans leur acte profond, l'eau et le vin sont des liquides ennemis. C'est médecine que de [327] les mêler. Un vin coupé, un vin coupé d'eau — la bonne langue française ne s'y trompe pas — c'est vraiment un vin qui a perdu sa virilité.

III

Feuilletant maintenant quelque vieux livre qui suit l'histoire du monde jusque dans le cœur des substances, on a parfois la chance de rencontrer une *alchimie du végétal* Cette alchimie du règne intermédiaire est la vacance du sage. S'y détendent les forces métalliques et les transmutations s'y font par la douceur. Les trois règnes de la vie alchimique : le règne minéral, le règne végétal et le règne animal ont chacun leur roi. Dans ce court chapitre, ne pensons qu'à ces êtres dominateurs. L'or est le roi des métaux, le lion le roi des animaux. Et c'est la vigne qui est la reine du monde intermédiaire. Qui voudra prendre une vue vraiment hiérarchique de la végétation devra ainsi s'instruire des grandes vérités de la vie alchimique. Mais il faudrait un livre pour décrire toute cette *botanique royale* et faire comprendre le mépris des alchimistes pour les herbes.

Voyons simplement l'affinité des trois liquides fondamentaux.

Dans le monde minéral travaille le mercure, principe de toute liquidité, principe qui donne à l'eau, toujours un peu lourde, quelque subtilité. Le mercure des philosophes est une eau savante qui dissout ce que l'eau des sources ne sait pas entamer.

La vie animale a aussi son liquide noble, c'est le sang, élément de la vie même, principe de sa force et de sa durée, loi d'une race. Nous n'en comprenons plus guère la primauté depuis que la physiologie [328] nous a habitués à ses conceptions de la *vie nerveuse.* Infidèles à la primitivité des rêves substantiels, les poètes, comme Ta montré Ga-

briel Audisio [168], utilisent souvent à tort et à travers les images du sang. Les images alchimiques ont une autre mesure !

Quant à la vie végétative, vie si souvent exténuée, si affadie par l'effusion du principe aqueux, vie presque toujours sans force, sans ressort, sans offensivité, elle a cependant, dans sa reine, dans la vigne, la révélation d'un liquide créateur.

Que de poètes, croyant ne vivre que dans un monde de métaphores, ont chanté le vin comme un sang végétal ! L'alchimie parle d'un autre ton. C'est ici que la *métaphore vraie* montre toutes ses vertus de transaction. On dira aussi bien : le vin est le sang de la vigne ou le sang est le vin animal. Et entre les règnes extrêmes, entre les liquides extrêmes de haute noblesse, entre l'or potable et le sang, c'est le vin qui est le naturel intermédiaire. « Une quintessence, dit un vieux livre [169], se joint volontiers à une autre quintes-sence. Il faut un véhicule ou *médium* à l'or qui est cette quintessence métallique pour se joindre à l'eau-de-vie végétale, et, par cette dernière, à l'homme ; car s'il y a une grande distance entre l'or et le vin, elle est encore plus grande entre l'or et l'homme, mais elle est petite entre le vin et l'homme, puisqu'il fait partie de sa subsistance. Il faut donc que l'or soit rapproché de la nature animale par les voies philosophiques et par l'esprit de vin qui le rendent universel... car autrement quelle apparence y aurait-il qu'un corps le plus compact (l'or)... puisse servir au rétablissement [329] et à la conservation de la plus faible des créatures. »

L'art des adeptes qui cherchent la jouvence par ces voies de la reine végétale, en se confiant à l'éminente *universalité* du vin, à sa *force d'univers*, à sa *fonction cosmique,* sera donc d'unir l'or et le vin. Mais oublierons-nous que, pour l'alchimiste, le soleil est, au sens fort du terme, l'or *du* Firmament ? Cet *or solaire,* plus finement « élémenté » que l'or de la terre, comme il entre à flots dans la grappe mûrissante ! La vigne est un *aimant.* Elle attire l'or *du soleil,* elle séduit l'or astral pour des noces alchimiques. N'enseignera-t-elle pas à l'alchimiste l'art de faire du vin un aimant pour l'or de la terre ? Nous

168 Gabriel Audisio, *Le Goût du Sang...* (Cahiers du Sud, février 1943).

169 Le Crom, *Vade-mecum philosophique... en faveur des Enfants de la Science,* Paris, 1718, p. 88.

sommes bien ici au cœur d'une *image matérielle* qui attire toutes les abeilles de la métaphore.

Mais que de mystères restent encore autour du vin des alchimistes ! Et d'abord le plus grand, l'insondable : comment le vin peut-il avoir tant de couleurs ? Comment peut-il être rouge ou doré ? Comment peut-il, précisément, porter soit le signe de l'or, soit le signe du sang ? Il est vraiment aux deux pôles de la plus grande des transmutations, lu transmutation du vieil or en jeunesse humaine.

IV

Ainsi, au temps de l'Alchimie, les métaphores sont solidaires des transmutations. Une expérience psy-chologique double l'expérience alchimique. La pen-sée alchimique nous prouve la *réversibilité des métaphores.* Le vin blanc est or potable. Le vin rouge est un sang. Ce ne sont plus là des images, ce sont des expériences cosmiques. Quand un alchimiste cherche la quintessence du minéral, il écoule l'enseignement [330] de la nature qui nous a donné, avec le vin, la quintessence du monde végétal. Pour nous en convaincre, lisons encore ce fragment du *Vade-mecum* de Le Crom (p. 23) :

> « Timagène : Dites-moi, je vous prie, lequel des végétaux donne la meilleure quintessence ?
>
> « Aristipe : La vigne, comme la Reine des simples, nous présente cette quintessence dans son vin, la plus excellente des liqueurs, cette quintessence s'accommode mieux à notre tempérament que celle des autres végétaux, à cause de sa conformité avec notre chaleur naturelle, et du peu d'impression qu'elle retient de la terre : c'est par ces qualités qu'elle a la vertu de guérir toutes les maladies de l'homme, quand elle est bien préparée, et de lui augmenter sa chaleur. Comme universelle, elle réchauffe un tempérament humide et froid, et rafraîchit un tempérament chaud et sec. »

Insensiblement, dans la suite du dialogue, Aristipe pense à la panacée spagirique après avoir évoqué la jouvence du vin. Belle preuve d'une continuité des images de la matière ! Que le vin réchauffe et désaltère, qu'il ait toutes les qualités contraires, voilà ce qui le plaçait

au rang de l'archétype de la panacée en des heures où la *chaleur tempérée* était le signe le plus éclatant de la santé. Mais il est peut-être des contraires plus fins, des contraires qui suscitent des dialectiques plus bavardes, des dialectiques qui n'en finissent pas d'échanger leur valeur. Pour nous, il nous enchante de' trouver dans notre verre *la dialectique du subtil et du corroborant.* On est si sûr devant une telle contradiction de tenir Un grand bien de la terre, une substance naturelle et profonde, un archétype du monde de la matière !

[331]

V

Oui, les substances ont des types primitifs comme en ont les formes. Le vin est un archétype substantiel du monde de la matière. Il peut être grand ou petit, gros ou délicat, fort ou léger, mais il est *toujours pur*. Comme dit un alchimiste, la vigne laisse dans la terre « les crasses maudites ». Si dans sa fougue de bouillonnement le vin a entraîné la « multitude du moult », il porte en sa substance le principe de sa purification. Dans le cœur de la cuve, de veineux il deviendra artériel, clair, vif, courant, prêt à rénover le cœur de l'homme. C'est vraiment une substance hiérarchisée qui est sûre de ses bienfaits.

Ces images substantielles, ces images toutes matérielles de la substance, comme elles tiennent à notre langage ! Comme nous avons besoin de ces substantifs primitifs pour parler, pour chanter ; pour nous comprendre et nous unir les uns les autres ! C'est bien à des archétypes de la matière que rêve un Milosz en méditant « certains mots essentiels » :

> Tels que pain, sel, sang, soleil, terre, eau, lumière,
> ténèbres, ainsi que tous les noms des métaux.
> Car ces noms ne sont ni les frères, ni les fils,
> mais bien les pères des objets sensibles.
> (*Cantique de la Connaissance*.)

À la liste de ces archétypes matériels, à ses substances mères, il manque précisément le vin dans les vers du poète lithuanien. Mais la terre a ses gîtes pour les mots des diverses langues. Le vin ne saurait être un mot primitif dans les pays de la neige. Rien de plus local, rien de plus dialectal que le nom et que l'être des vins. Aux bords méridionaux où les [332] raisins sont lourds, le vin rouge borde vraiment la mer méditerranéenne, grand empire du Milieu du règne dionysiaque. Ecrasés de culture classique, nous oublions le dionysisme de la vivacité, le dionysisme du vin blanc ; nous ne rêvons pas devant des vins plus circonstanciés, les vins qui individualisent les coteaux.

La médecine alchimique savait cependant allier l'universel et le particulier, reconnaître le vin cosmique dans le vin individualisé. Elle souhaitait souvent faire correspondre un vin à un organe ; la couleur d'un vin aux précises réactions déterminait un diagnostic. La gamme des vins blancs éveillait tant de subtilités organiques !

Et qui nous chantera, par exemple, les vins du regard : tendresse et malice, vins qui taquinent en aimant, ô vin de mon pays ! Vin qui unit les provinces et qui ferait, dans une douce ivresse géographique, un confluent de l'Aube et de la Loire. « Les vins de Bar-sur-Aube approchent de bien près en couleur, saveur et bonté aux vins de l'Anjou... Ils sont clairets et fauvelets, subtils, délicats, friands et d'un goût fort agréable au palais, approchant à la framboise [170]. » Que de fois ainsi la Vigne, reine des simples, prend le parfum d'une de ses douces suivantes comme la framboise, d'une de ses rudes servantes comme la pierre à fusil ! Le vin est vraiment un *universel* qui sait se rendre *singulier*, s'il trouve, toutefois, un philosophe qui sache le boire.

Dijon, octobre 1947.

---

170 Nicolas Abraham, sieur de la Framboisière, Le Gouvernement nécessaire à chacun pour vivre, longuement en santé, Paris, 1608.

[333]

La terre et les rêveries du repos.

INDEX

Retour à la table des matières

[334]

[335]

La terre et les rêveries du repos.

INDEX DES NOMS CITÉS

Retour à la table des matières

Allendy, 278.
Anaxagore, 26.
Annunzio (d'), 37, 109, 187, 300.
Apollinaire, 199.
Apulée, 288.
Arland, 83.
Arnyveldc, 270.
Artaud (Antonin), 253.
Audiberti, 23, 25, 26.
Audisio, 328.
Auge, 257.
Autran, 261.

Baader (F. von), 7.
Bacon, 296.
Bacon (Roger), 34.
Badin, 221, 223, 224.
Balzac, 278.
Bar, 239.
Barbarin, 134.
Bartas (du), 67.
Baudelaire, 204.
Baudouin, 160, 172, 186, 201, 251, 265.
Baum (Vicki), 248.
Bay (André), 132, 133, 220, 252.
Becker, 91, 290.
Béguin (Albert), 201.
Belgiojoso (princesse de), 188.
Berkeley, 38.
Bernardin de Saint-Pierre, 116, 117.
Bertall, 159.
Bertholon (abbé), 37, 69.
Biely, 27, 240, 241, 285, 286, 287.
Binswanger (Ludwig), 60, 76, 77.
Bladé, 143.
Blake, 89, 180, 217, 240, 275.
Blok, 268.
Bœhme, 24, 43, 64, 285.
Bonneau (Sophie), 268.
Bonnet, 173.
Bordeaux, 120.
Bosch (Jérôme), 134.
Bosco, 42.
Bosco, 216.
Boucher (Maurice), 67.
Bourges, 24, 275, 279.
Bousquet (Joë), 24, 174, 177.
Bréal, 157.
Brentano (Clemens), 55, 56, 57.
Breton (André), 189.
Brod, 99, 109.
Biowning, 269.
Bureau (Noël), 162.

Cardan, 142, 271.
Carnaut, 37.
Carossa, 7, 31.
[336]
Casteret, 196, 216, 242, 243.
Cazamian, 222, 269.
Cervantès, 183.
Char (René), 90.
Charas, 282.
Chateaubriand, 263, 313.
Choisy (Maryse), 307.
Claudel, 161, 162, 174, 244, 317.
Clermont, 16.
Cocteau, 20.
Coloridge, 222.
Collin de Plancy, 142, 145, 159.
Conan Doyle, 269.
Courbet, 121.

Darwin, 265.
Daudin, 134, 266.
Decaunes (Luc), 48, 234, 291.
Delétang-Tardif (Yanette), 111, 294.
Delille (abbé), 216.
Desoille, 13, 211, 216, 226.
Dielerieh, 297.
Diodore de Sicile, 207.
Dolto (Françoise), 8.
Dorn, 4.
Duhamel, 101.
Dumas, 105, 106, 135, 140, 195.
Duneau, 60, 69, 159.
Dürler, 143.

Eluard, 13, 210.
Essenine, 143.
Estang (Luc), 218, 219.
Euringer, 12.

Fabre (Pierre-Jean), 29, 30, 31, 71, 73.
Fierz-David. 46.
Filliozat, 122.
Flaubert, 13, 60, 263.
Florian, 21, 185.
Flournoy (Henri), 152.
Fournier (Alain), 110.
Fraenkel, 65, 258, 259.
Frénaud (André), 23, 270.
Freud, 229.
Frobenius, 144.

Gadenne (Paul), 86, 119, 220.
Gennep (van), 143.
Geoffroy, 17.
Gide, 89.
Giono, 109.
Giraudoux, 130.
Gœthe, 35, 203.
Gogh (Van), 101.
Gonzalez, 314.
Gossard, 134.
Green (Julien), 198.
Grimm, 138, 145, 259.
Gros (L.-G.), 218, 219, 291.
Guéguen (Pierre), 16, 23, 24, 107, 307.
Guérin (Maurice de), 189, 192, 305-307, 321.
Guignant, 55, 56.
Guillaume (Paul), 169.
Guillevic, 27, 163, 294, 308.
Guilly, 219.

Hardy (Thomas), 87, 88.
Hàuksbee, 13.
Hawthorne, 158, 169.
Hegel, 26, 318, 319.
Heisenberg, 17.
Helmont (van), 280, 281.
Hemsterhuis, 61.
Henry (Victor), 118, 281.
Herman, 265.
Hérodote, 178, 278.
Hippocrate, 65.
Hoefer, 46.
Hoffmann, 239.
Homère, 192.
[337]
Hugo, 66, 136, 160, 168, 172, 173, 186, 193, 198, 199, 230, 23l,

250, 252, 253, 254, 267, 268, 269, 270, 271, 275, 294, 308, 310, 311, 314.
Huguet, 267.
Humboldt (A. von), 88.
Huysmans, 59, 111, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 269, 314, 315, 320, 324.

Isaac le Hollandais, 34.

Jacob (Max), 13.
Jaffard, 212.
Jaloux, 91, 92, 121.
James (W.), 39.
Jammes (F.), 22.
Jarry (Alfred), 18, 72, 129, 259.
Jaspers, 6.
Johnson (Joséphine), 200.
Jouve (P.-T.), 235.
Jung (C. G.), 4, 50, 51, 119, 146-149, 153, 157, 211, 263.

Kafka, 15, 98, 99, 108, 212, 243, 245, 246.
Kahn (Gustave), 117, 122, 218.
Kassner, 281, 282.
Keyserling (de), 245.
Knight, 178.
Kutin (Roland), 76.

La Bruyère, 322.
La Chambre (de), 261.
La Fontaine, 132.
La Framboisière (de), 332.
Langlois, 20, 141, 281, 288.
Lanza del Vasto, 170.
La Tour et Taxis (la princesse de), 32.
Lautréamont, 14, 284.
Lawrence (D. H.), 27, 28, 36, 90, 115, 194, 204-206, 248, 263, 265, 273, 274, 275, 276, 278, 282, 306, 307.
Le Crom, 328, 330.
Leenhardt, 164.
Leïa, 131.
Leiris (Michel), 27, 125-128, 232.
Lémerv, 134.
Le Pelletier, 280.
Lequenne, 292, 293.
Leroux (Pierre), 03.
Leuwenheeek, 61.
Levi (Kliphas), 224, 235.
Link, 319.
Loeffler-Delachaux, 149.
Lonnrot, 137.
Loti, 85, 102, 105, 111, 113, 166, 189, 190, 191, 198, 230, 234.
Lucain, 314.
Lulle (Haymond), 34.

Mallarmé, 22.
Mandiargues (P. de), 283, 284.
Masson-Oursel, 186.
Maupassant (Guv de), 85, 107, 129, 164, 166, 188.
Melville, 131.
Mérimée, 236, 238.
Michaux (Henri), 13, 58, 70, 222.
Michelet (Jules), 197, 306, 313.
Michelet (Victor-Émile), 64.
Milosz, 20, 121, 140, 331.
Minder, 200, 201.
Moreno, 77, 284.
Morgan (Charles), 312.

Nerval, 227, 230-233.
Newton, 35.
[338]
Nietzsche, 247, 315.
Novalis, 318.

Oken, 319.

Papini, 7.
Paracelse, 44, 70, 71.
Parain (Brice), 24, 26.
Parménide, 150.
Pauly-Wissowa, 262.
Pausanias, 223.

Pergaud, 135, 136, 245, 246.
Perrault, 145.
Picard (Charles), 178.
Picasso, 199.
Platon, 203.
Pline, 117, 155.
Ploix, 156.
Poe, 86, 88, 89, 92, 105, 163, 257.
Ponge, 11, 19, 182, 245.
Porphyre, 183, 192.
Pouqueville (de), 224, 225.
Powys, 314.
Prévert, 89.
Prichvine, 296.
Proust, 80.
Przyluski, 204.

Queneau.

Rabelais, 131, 321.
Radcliffe, 235.
Rank (Otto), 265.
Raspail, 142, 154, 155, 159.
Régnier (H. de), 85, 86, 99, 163, 186, 207, 246.
Remizov, 260.
Renard (Jules), 25, 170.
Renauld, 254.
Renou, 95, 108.
Reul (P. de), 90.
Reverdy, 109, 211, 218, 295.
Reynaud (Ernest), 164.
Ribemont-Dessaignes, 153, 174.
Richter (Jean-Paul), 18.
Rilke, 24, 32, 53, 89, 96, 97, 98, 108, 120, 220, 233.
Rimbaud, 71, 106, 126, 271.
Rivera, 167.
Rohde, 207-209, 238.
Romains (Jules), 103.
Rorschach, 76.
Rouhier, 14.
Roupnel, 323.
Rousseau (J.-J.), 100.
Rozanov, 180, 181, 247.
Ruskin, 111, 187, 248, 249.
Ruysbrœk l'Admirable, 289.

Saillet, 259.
Saintine, 277.
Saint John Perse, 113.
Saint-Martin (Claude de), 44, 317.
Saintyves, 166, 183, 191, 202, 203.
Sand (George), 185, 187, 212, 225, 235.
Sartre, 23, 25, 169, 170, 182, 300-305, 316.
Saurat, 227.
Schelling, 52.
Schlegel (F.), 66, 67, 271.
Schlœzer (B. de), 247.
Schopenhauer, 35, 284, 310.
Schuhl, 17, 178, 179, 203, 204.
Sébillot, 143.
Seghers, 96.
Sénancour (de), 187.
Silberer (Herbert), 41, 49, 144, 147, 151, 152, 281.
Shakespeare, 15.
Solger, 67.
Souvestre (Emile), 102.
Spenlé, 318.
Spenser, 36.
[339]
Spinoza, 134.
Spitteler, 15.
Staël (M^{me} de), 197.
Stekel, 151.
Stephens, 187.
Stilling, 225.
Strindberg, 32, 114, 181, 251.
Sue (Eugène), 84, 92.
Swift, 14, 37, 38.
Swinburne, 180, 217, 275.

Tailhade, 285.
Taine, 22, 128, 315.
Tardieu (Jean), 194.
Teillard (Ania), 104, 228.
Thierry (Augustin), 188.

Thoreau, 100, 101, 187.
Tieck, 200, 201.
Tzara (Tristan), 18, 20, 123, 139, 234.

Valéry, 273, 309, 310, 311.
Vanière (le P.), 17, 325.
Vendryès, 207.
Verne (Jules), 192, 255.
Vjncelot, 145.
Vogel, 261, 268, 289.

Wagner, 104.
Wahl (Jean), 176, 260, 306.
Wall, 14.
Webb (Mary), 89, 109, 113, 114.
Weeks, 267.
Woolf (Virginia), 89, 113, 118, 187, 189, 294, 295, 318.
Woolman, 39-41.

Zola, 161, 281, 297.

[340]

[341]

La terre et les rêveries du repos.

TABLE

[342]

[343]

Avant-Propos [1]

PREMIÈRE PARTIE [7]

Chapitre I. Les rêveries de l’intimité matérielle [7]

Chapitre II. L’intimité querellée [58]

Chapitre III. L’imagination de la qualité. Rythmanalyse et tonalisation [79]

DEUXIÈME PARTIE [95]

Chapitre IV. La maison natale et la maison onirique [95]

Chapitre V. Le complexe de Jonas [129]

Chapitre VI. La grotte [183]

Chapitre VII. Le labyrinthe [210]

TROISIÈME PARTIE [261]

Chapitre VIII. Le serpent [261]

Chapitre IX. La racine [290]

Chapitre X. Le vin et la vigne des alchimistes [323]

Index des noms cités [333]