

Don L
(2738

GASTON BACHELARD

Fragments
d'une
Poétique du Feu

ÉTABLISSEMENT DU TEXTE

AVANT-PROPOS

ET NOTES

PAR

SUZANNE BACHELARD



Presses Universitaires de France



Gen L 2838

AVANT-PROPOS

Un livre vécu

Dans le courant de l'année 1959, après la publication de La Poétique de l'Espace (1957) et la remise à l'éditeur du manuscrit de La Poétique de la Rêverie, mon père entreprit la rédaction d'un nouveau livre. Le désir l'habitait depuis longtemps de reprendre le thème inaugural, le Feu, de ses études sur les éléments, selon une ligne d'intérêt différente qui était déjà manifeste dans les deux « Poétiques ». Mon père s'en est expliqué dans les textes que nous publions.

Quand mon père entreprenait la rédaction d'un livre, après des lectures nombreuses et des notes accumulées, il commençait par le commencement du livre, il ébauchait l'introduction, plus exactement le commencement de l'introduction, parfois avec une note marginale : « un début possible ». Il travaillait par reprise et rectification. Il ne raturait pas. Il annotait le déjà écrit et récrivait. Nombreuses sont les pages où n'étaient marquées que les premières phrases auxquelles il attachait une valeur dynamique. Je me sou-

ISBN 2 13 041454 0

Dépôt légal — 1^{re} édition : janvier, 1988

© Presses Universitaires de France, 1988
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

viens qu'en lisant les Monologues de Schleiermacher il me parla avec admiration du « grand coup d'archet » par lequel commence le livre : « Keine köstlichere Gabe vermag der Mensch dem Menschen anzubieten, als war er im Innersten des Gemüths zu sich selbst geredet hat. » Ecrire les premières pages, c'était prendre son élan, se donner confiance. Ces pages ébauchées, la ligne d'intérêt suffisamment définie pour être un premier guide, il se mettait à la tâche, dans un continu va-et-vient entre l'introduction et les chapitres du livre.

Cette fois, le livre projeté est resté, pour reprendre une expression de mon père, « en chantier ». Le livre n'est pas resté seulement inachevé. Le livre s'est fait plusieurs. Les intérêts se sont multipliés, entrecroisés. Le choix – difficile – est resté ouvert.

Mon père voulait s'engager dans une expérience poétique novatrice. C'est ainsi qu'il désigna d'abord le livre à venir sous le titre : « Le Feu vécu ». Nous transcrivons la toute première ébauche de ce projet initial, trouvée dans un dossier isolé sous le titre « Le Feu vécu » :

« D'une flamme contemplée faire une richesse intime, d'un foyer qui chauffe et qui illumine, faire un feu possédé, intimement possédé, voilà toute l'étendue d'être que devrait étudier une psychologie du feu vécu. Cette psychologie décrirait, si elle pouvait trouver une cohésion des images, une intériorisation des puissances d'un cosmos ; nous prendrions conscience que nous sommes feu vivant dès que nous acceptons de vivre les images, les images d'une prodigieuse variété que nous offrent le

feu, les feux, les flammes et les brasiers. Et la plus grande leçon que nous trouverions dans une psychologie du feu vécu, c'est peut-être de nous ouvrir à une psychologie de l'intensité – de l'intensité pure – de l'intensité d'être. Si nous pouvions déjà montrer que l'être du feu est l'être d'une intensité, nous pourrions tenter d'exposer la réciproque. En nous l'être monte et descend, l'être s'illumine ou s'assombrit, sans jamais reposer dans un « état », toujours vivant dans la variation de sa tension. Le feu n'est jamais immobile. Il vit quand il dort. Le feu vécu porte toujours le signe de l'être tendu. Les images du feu sont, pour l'homme qui rêve, pour l'homme qui pense, une école d'intensité. Mais, au bénéfice de ces images d'intensité, d'intensité imaginée, on se libère de la brutalité d'une intensité trop vite descendue dans les muscles. Si nous réussissons à bien distinguer les feux d'*animus* et les feux d'*anima*, nous verrons que la douceur, le feu doux, le feu d'*anima*, peut bien recevoir le qualificatif de *douceur intense*, la marque d'une intensité douce.

« En étudiant dans toute son ampleur la psychologie du feu vécu nous aurons mille occasions de faire sentir toutes les répercussions de l'adjectif sur le substantif. Nous ébaucherons une ontologie de l'adjectif. Quand on imagine, les substances sont trop loin – trop loin hors de nous, trop loin en nous-mêmes – et l'imagination vit mieux dans la mobilité des adjectifs. Alors le feu vécu pourra désigner bien des durées vécues, suivre la vie qui coule, qui ondule, la vie aussi qui surgit. Bien rarement la vie temporelle du feu connaît la tranquillité de l'horizontal. Le feu, en sa vie propre, est toujours

un surgissement. C'est quand il retombe que le feu devient l'horizontale chaleur, l'immobilité dans la féminine chaleur.

« Nous toucherons les contradictions intimes de la psychologie du feu si nous pouvons, dans une dialectique d'*animus* et d'*anima*, étudier comme deux pôles de l'imagination, le feu et la chaleur. Pour une psychologie complète nous avons besoin de vivre aux deux pôles de notre être androgyne. Nous pourrions alors recevoir le feu dans ses violences et dans son réconfort, tantôt comme l'image de l'amour, tantôt comme l'image de la colère. »

Page séminale qui marque l'instant décisif d'une réorientation par rapport aux anciennes méditations sur le feu. La distance au feu spectaculaire s'abolit. En saisissant le surgissement du feu, l'être participe au feu, l'être lui-même surgit. Le terme de vécu a été la marque de cette intériorisation du feu dans l'expérience imaginaire de l'homme devenu feu vivant. Intériorisation dont on voyait déjà l'annonce dans la Poétique de l'espace et dans la Poétique de la Rêverie avec la notion de « retentissement ». Est visible dans cette page l'inflexion de la trajectoire partant d'une théorie des éléments et aboutissant à une valorisation de la qualité dans sa mobilité. S'ouvre alors pleinement la dimension verticale de la sublimation. L'être, par sa participation imaginaire à l'intensité du feu, vit intensément ; il vit intensément les « contradictions » mêmes du feu qui surgit et retombe dans la « dialectique » de l'*animus* et de l'*anima*.

Cependant mon père abandonna par la suite le

titre « Le Feu vécu » pour le titre « La Poétique du Feu », mais sans abandonner son projet initial. Il m'a fait part, à maintes reprises, de ses hésitations : les titres, moyens d'identifications des livres, sont des raccourcis qui peuvent entraîner des méprises. Il craignait que le lecteur reconnût dans le titre « Le Feu vécu » une séduction nouvelle de l'existentialisme auquel il restait étranger.

D'autre part, ce qui a été privilégié comme travail premier dans l'élaboration de la Poétique du Feu, c'est le feu d'*animus*, le feu surgissant et actif, sollicitation directe pour le philosophe de la pensée active et tendue, de la pensée qui veut constamment progresser en se renouvelant. Peu à peu l'idée se forma de réserver le « vécu » au feu d'*anima*, au réconfort et à la chaleur du feu rêvé. De toute façon il semblait urgent de s'expliquer sur le terme « vécu ».

A la fin de l'introduction de chacun de ses livres, mon père annonçait le plan. Cette annonce n'était pas une simple option pédagogique ; il s'agissait, par le défi de l'anticipation, quitte à revenir sur ce plan et à le modifier, de prendre une assurance sur l'avenir du livre. Mon père, dans une première rédaction de l'Introduction à « La Poétique du Feu », indiqua brièvement les thèmes de la première partie centrée sur le feu d'*animus* et amorça une justification de la notion de « feu vécu » : « Nous avons mis tous les chapitres groupés dans la deuxième partie de notre essai sous le titre général "Le Feu vécu". Un des leitmotivs de la Phénoménologie appliquée est la détermination des expériences vécues. Mais bien souvent cette détermination

dit trop de choses en un seul mot. Le mot vécu est souvent sous la plume des philosophes de notre temps un mot qui revendique. Il est alors écrit contre d'autres philosophes dont on juge qu'ils ne touchent pas le vécu, qu'ils se contentent du jeu factice des abstractions, qu'ils déclassent "l'existence" pour se consacrer à "la pensée". Le problème ne nous paraît pas aussi simple et puisque nous parlerons nous-même du feu vécu, nous devons, dès la présente Introduction, nous expliquer. » Nous publions dans le présent ouvrage la version remaniée et développée de cette justification.

Mon père laissa en chantier l'Introduction et se mit à l'ouvrage en commençant la rédaction simultanée des chapitres de la première partie. Depuis longtemps déjà des dossiers étaient ouverts sur le Phénix, sur Prométhée, sur la Colère du Feu, sur Empédocle, dossiers où se mêlaient des fragments de rédaction, des « débuts possibles », des notes de lecture. A partir de ces dossiers prirent naissance trois chapitres. Le premier chapitre sur le Phénix, dont deux ébauches eurent successivement pour titre « Le Phénix, image complexuelle de la vie et de la mort », « Les Phénix du Poète », s'intitula finalement « Le Phénix, phénomène du langage ». L'élaboration complète du deuxième chapitre, « Prométhée » (comportant un plan provisoire, des développements partiels et des commentaires de textes), fut remise à plus tard. Les dossiers « Empédocle » et « La colère du feu » furent utilisés pour constituer un chapitre unique, troisième et dernier de la première partie du livre. Mais l'unité en était difficile à trouver. L'option délibérée du cha-

pitre étant orientée exclusivement vers le feu viril, mon père ne pouvait retenir le titre « Le feu et la destruction vécue » auquel il avait songé à une époque où il avait projeté de donner à son livre le titre général « Le Feu vécu », le « vécu » incluant le thème d'anima. Nombreuses furent les « premières » pages de ce chapitre. Je transcris ce qu'une première version avait désigné comme « le début le plus poussé » (une note marginale indiquait : « Comme titre de chapitre je préfère simplement Détruire ») : « Le philosophe court à l'absolu. Il se méfie des images, il n'a pas besoin des images. Les idées lui suffisent. Il y a des idées si rapides qu'elles ne sont plus des idées actives. Telle est l'idée de néant. Le philosophe l'applique à tout, sans se rendre compte que l'"application" de toute idée est la seule mesure de sa réalité, de son efficacité. Ainsi Néant, Vide, Rien, Non se manient comme papier déchiré. La négation est tout de suite opérante. Elle permet au penseur une volte-face dans le règne de ses idées. Elle le fait autre à bon marché, sans peine, sans responsabilité, en un trait de plume. Le philosophe — ce roi sans royaume — règne par sa négativité. Mais détruire est un autre labeur que nier. On ne sait jamais si la besogne est finie, si le monde garde la trace de ce qu'on a détruit. Et surtout on n'est jamais en paix avec soi-même quand on a l'âme d'un destructeur. La destruction doit détruire celui qui détruit. La ruine est en nous. » Les pages suivantes ont été reprises et intégrées à une version ultérieure publiée dans la présente édition.

Une note, datée du 24 décembre 1959 : « Je préfère aller tout de suite à Empédocle », indique, non pas un

abandon du thème de la destruction, mais un recentrage du chapitre : « Empédocle est l'être majeur de la destruction ». Mon père recomposa les premières pages et intitula le chapitre : « Empédocle ». En 1960 et dans la première moitié de l'année 1961, il poursuivit la rédaction de ce chapitre et du chapitre sur le Phénix. En même temps il commençait à envisager la seconde partie du livre, intitulée « Le Feu vécu » et désormais réservée au thème du feu d'anima. Il relut, mais sans les élaborer, des notes de cours – dont certaines étaient très anciennes – sur des thèmes variés : la chaleur, la fusion, les songes du frottement, le feu des alchimistes. Paradoxalement les projets se multiplièrent, au moment même où s'avivait la conscience de l'impossibilité de les réaliser. La maladie devenait de plus en plus pesante, l'appréhension du temps limité de plus en plus lourde. Des notes revues le 18 mai 1961 étaient encore rangées dans un dossier sous la rubrique « Feu vécu ». Mais une annotation en marge de l'Introduction qu'il ne cessait de reprendre est une première trace d'hésitation : « Je ne pars pas sur mes diatribes contre le vécu. Je verrai si j'institue un chapitre final sur le feu vécu. Alors je reprendrai cette page. » « Feu vécu » : réunion de chapitres en deuxième partie ? ou seulement chapitre final ? ou peut-être même abandon ? ou peut-être projet d'un autre livre après « La Poétique du Feu » ? Ces hésitations furent siennes.

Finalement, devant l'impossibilité d'organiser des matériaux si divers, en un temps dont le terme pressenti se rapprochait de plus en plus, mon père renonça à écrire la deuxième partie du livre. La fin projetée de

l'Introduction devait donc être modifiée et une note datée du 10 juin 1961 précise : « A la fin de l'Introduction (10 juin 1961) maintenant que je décide de ne pas écrire les pages préparées sur le feu vécu, je dirai :

« Et maintenant que voici terminée la tâche que je m'étais assignée de donner des exemples relevant d'une psychologie d'animus, une certaine mélancolie me prend [comme si mon anima me reprochait de ne l'avoir pas laissé parler].

« Je sais bien que j'avais encore beaucoup de songes à conter, beaucoup de rêveries qui seraient, à l'encontre de celles que nous avons abordées dans le présent livre, des rêveries sans travail. L'anima reprendrait la parole. Mais nous ne voulons pas l'évoquer en ce début... »

Peut-être une obscure résistance avait-elle laissé pour une approche seconde, comme signe d'une intimité réservée, le feu de la chaleur harmonique, le feu de l'inoubliable, mais aussi le feu difficile à revivre, deux fois difficile à revivre, dans le vécu de la mémoire, dans le vécu de l'imaginaire.

Une page isolée, sous le titre « La sublimation des peines par la poésie », écrite antérieurement (l'écriture en témoin), invite le commentateur au silence :

« Se consoler avec des poèmes, n'est-ce pas rendre durable, en une extrême finesse, la souffrance. Dans une philosophie de la psychanalyse, la sublimation transporte trop aisément le psychisme dans un état consolé. Alors, dans la double vie de la sublimation, la vie vraie n'est plus qu'un pôle mort. On ne souffre plus dans la première souffrance.

« Mais quand une souffrance, grâce au poète, a

trouvé son image, nous connaissons une sublimation dans laquelle l'image suscite le souvenir. La souffrance charmée sort de son gîte obscur. Quelle force de reviviscence d'un chagrin endolori ne ressent-on pas en lisant le poème d'Antonio Machado¹ :

J'avais au cœur
l'épine d'une passion
je l'arrachai un jour;
je ne sens plus mon cœur

et, à la fin de poème :

Ma chanson reprend sa plainte :
"Épine d'or acérée,
je voudrais te sentir
dedans mon cœur plantée."

« Un tel poème pose le problème de la sublimation poétique dans son aspect très spécial. En faisant de sa peine secrète une œuvre, le poète s'en libère-t-il ? Quand l'œuvre est aussi belle que celle de Machado, il ne le semble pas. Le poète souffre plus finement et par conséquent plus profondément après la sublimation. L'image devient en somme plus douloureuse que le souvenir brut. Le souvenir devient brûlant. Il est amené par le poème à l'état d'une brûlure vive. Le poète maintient la brûlure. Il souffle sur une braise. Et maintenant, quand il se souviendra de sa peine, il se souviendra aussi, il se souviendra surtout, de son poème.

1. Antonio Machado, *Quelques Poèmes*, présentation et traduction de P. Darmangeat et G. Pradal-Rodriguez, Seghers, 1953, p. 13 (poème de la période 1903-1907).

« Et si, nous, simple lecteur, nous adoptons le poème, si nous l'"appliquons" au souvenir d'un jour où nous avons arraché une épine de notre cœur, voici que le poème irradie en nous sa souffrance, une nouvelle souffrance. Le passé est brûlure. Il souffre encore sous les cendres. La négativité des brûlures intimes et la possibilité du courage de vivre échangeant sans fin dans notre cœur leurs défis. Détruire en nous les anciennes peines est une longue souffrance. Tout amour défunt met l'âme en un purgatoire. »

Après le renoncement à la *Seconde Partie*, « *La Poétique du Feu* » se trouvait incomplète non seulement dans la réalisation, mais surtout dans la conception même. Le bipolarisme essentiel était ruiné ; animus était veuf d'anima. C'est alors qu'un projet nouveau prit force : laisser en l'état le manuscrit de « *La Poétique du Feu* » et à partir du premier chapitre sur le Phénix constituer un livre. En comparaison de « *La Poétique du Feu* » aux thèmes multiples, une étude consacrée exclusivement au Phénix aurait l'avantage d'être centrée sur un objet unique et pouvait sembler plus facile à dominer dans un temps limité.

Dans son projet d'une « *Poétique du Feu* », mon père avait retenu le Phénix en tant qu'objet de l'imaginaire d'une conscience ignée. Un thème, incitateur par son caractère provocant, l'attirait : l'oiseau de la tradition légendaire et mythique, le regarder avec l'œil neuf de l'imaginaire poétique. Rappelons le début du chapitre sur le Phénix : « Si nous pouvions montrer que l'image du Phénix vit sans peine dans le langage, si nous pouvions apporter des exemples précis où nous

voyons le Phénix garder, prendre ou retrouver une existence poétique – triomphe du langage sublimé – nous aurions, sur un cas difficile, sur un cas désespéré, fait la preuve que la phénoménologie nous permet de prendre, même avec les images de la tradition, un nouveau départ. » Le Phénix des poètes est ainsi une nouvelle naissance. Transcendant le mythe, étrange redoublement du mythe : le Phénix prend son envol poétique dans la cendre des légendes et des mythes.

En juillet 1961, mon père reprit la rédaction de ce chapitre telle qu'il l'avait laissée au début de mai 1960 pour se consacrer au chapitre sur Empédocle. « Commencement d'une relecture. Mais je ne suis pas content », écrit-il alors sur la couverture du chapitre. Conçu comme chapitre unique dans la perspective de « La Poétique du Feu », ce chapitre mêlait nécessairement le phénomène poétique et le fonds légendaire, le traditionnel et le nouveau. Mon père, dans l'orientation nouvelle d'un livre consacré exclusivement au Phénix, souhaitait délivrer de la tradition et de l'érudition le chapitre déjà ébauché et, en dégagant l'intérêt spécifique du poétique, faire de ce texte purifié la clef de voûte d'une « Poétique du Phénix », tandis que deux chapitres « préliminaires » considéraient les intérêts des mythologies et des descriptions légendaires. En même temps, il reprenait, pour en modifier la perspective, l'Introduction de « La Poétique du Feu », dont, de toute façon, il voulait conserver pour le nouveau projet les premières sections.

Mon père, cependant, restait insatisfait, doublement insatisfait.

*Quand il y a quelque vingt ans,
par un accident de carrière, je
commençai, en marge de mon
travail régulier de professeur de
philosophie des sciences, à m'in-
téresser au problème de l'imagi-
nation littéraire, je croyais qu'un
problème aussi étroitement déli-
mité pouvait être traité sans
aucun appareil philosophique.
Je pensais que je devais étudier
les images comme si elles étaient
ou étudia les idées scientifiques
autour d'objectivité, sans l'obstacle
de la poésie me venant à l'esprit que
j'étais un botaniste en promo-
tion et qu'au hasard de mes
lectures j'avais aimé les « fleurs
poétiques ». Le nombre croissant
des images cataloguées me donnait
l'impression que j'étais impartial
que je donnais toutes mes
préférences, que je l'avais tout
accablé.
Mais après tant de labeur, main-
tenant que mon herbier de l'image
s'étend sur plus de deux mille
pages, je rendrais moi-même à mes
livres à recevoir. Il me semble*

« nous l'affirmons, ont thoda: nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges »

Rita-bard. L'illumination
matérielle d'ivresse

on Paul
elle m
Lustre
de plus
X

^I
Quant il y a quelque vingt
ans - ~~un professeur de philosophie~~ car
~~on commençait à se demander~~
sur comment ces déviations
qui durent la vie commune
en marge du monde travail-
lées par les professeurs de philo-
sophie des sciences, a m'ex-
poser au problème des images
littéraires, je croyais qu'un
problème aussi éboulé en li-
mitte pouvait être traité en toute
simplicité, sans aucun appareil
philosophique. Je pensais que je
devais étudier l'image comme
on étudie les idées scientifiques,
autrement dit objectivement que possible.
Je ne sentais pas combien il était
général de prétendre à l'objectivité
« objectivement » le phénomène
psychologique de l'imagination.
Je suivais, sans réfléchir, les préten-
tions à l'objectivité, si habituelles
à qui s'efforce de réaliser une
culture scientifique. en ~~s'imaginant~~

de se
donner
clairement

1

Chet
debut
plus pour

Crime
Wills
Chapman
H. J. [unclear]
Dallman

1. Enfants

Le philosophe veut à l'abolir^{on}. Il se méfie des images, il n'a pas besoin de images. Les idées lui suffisent. Mais les idées s'égarant tout. Il y a des idées si rapides & qu'elles escamotent le problème. Belle l'idée de révolt. Le philosophe l'applique à tout, sans se rendre compte qu'une « application » de toute idée est la double mort de sa réalité, de son efficacité. Plus, Rien, Vide, Rien, Non de manière comme papier d'écriture. La négation est tout le doute opérante. Elle permet au penseur une volte-face dans le royaume de ses idées. Elle le fait aller à bon marche, sans peine, sans responsabilité, en un trait de plume. Le philosophe — ce roi sans royaume — signe par la négativité!

[illegible]

la gloire d'être sphérique, psychologique
logiquement sphérique. Elle se con-
vulle le langage en l'embellit.
Tout en lisant les poètes on ad-
hère à cet embellissement du lan-
gage faute d'avoir le contenu
de la chose.

Il était alors pour nous, répo-
nseur, de bonne méthode, de
prendre la poésie la plus spé-
cifique de l'imagination, la lit-
térature, le problème de l'expression
poétique. En considérant les
images poétiques du feu nous
avons une chance de plus que
nous n'avons. L'étude du langage
enflammé, d'un langage que dépassent
la volonté de parole, l'acte
atteint parfois à la beauté, apparaît
dans le discours enflammé, toujours
étranger à l'expression de parole
pure. En l'analysant selon les
groupes, au niveau du langage, la
psychologie des espèces. Tout le
psychisme est entraîné par des
images y compris. Les images
du feu ont une action dyna-
mique d'imagination dynamique.
est un dynamisme du
paragraphe psychisme. Cette
frange d'espèces qui colore tout
d'images littéraires nous donne la ma-
tière psychologique que nous avons
à mettre en lumière.

Mais les
autres se
sent envahis

Si l'on
fait que
de l'œuvre
se dégage
vers elle
conscience
puissance
ce fait que
à une image
explicite
de l'œuvre
l'œuvre
la poésie

Elle n'embrasse pas le psychisme
me comme la font les scien-
ces d'aujourd'hui. Si l'on veut
solitaire de la réalité, et la
répète dans la conscience
de l'embellissement de
la parole.

une réalité psychologique
Celle frange d'espèces qui colore
tout d'images littéraires
Celle page doit être modifiée. La
frange d'espèces qui colore
tout d'images littéraires

à la fin de l'introduction (copie 61)
maintenant que je décide de
ne pas écrire les pages prévues
sur le feuillet, j'arrête.

Et maintenant que voici
l'écriture de la tâche que je
me suis assignée de donner
des exemples de la langue d'aujourd'hui
psychologie d'aujourd'hui, que
celle-ci m'inspire une heure
comme si j'étais une machine
reproduisant des mots et non pas
essayant de parler.
Je suis bien que j'ai encore
beaucoup de choses à compléter,
beaucoup de choses qui
sont en retard, à l'écriture de celles
que nous avons abordées. Ce
premier livre des révisions sera
l'écrit. Mais l'écriture ne peut
être la parole. Mais si je ne
peux pas écrire, je ne puis
pas parler.

Le Feu

Introduction

Je m'y mets.

25 Avril 61

26 —

29 —

4 Mai 61

23 Septembre 61

Je m'y remet.

17 Dec 61

Je m'y mets de vrai le

20 Janvier 62

La Poésie du Phénix
 —
 Introduction
 —
 Copie soignée et faite
 Recommandé le 20 Janvier 62

Insatisfait, tout d'abord, de l'organisation des trois chapitres en cours de réalisation. Dans la version ultime de l'Introduction, il fait état de son « dernier tourment d'un faiseur de livres » : « Pour écrire un livre sur le Phénix il faudrait être maître d'une riche érudition. Il faudrait devenir un historien instruit des mythes et des religions ». Mon père n'en avait ni la possibilité ni fondamentalement le goût. D'autres intérêts l'animait. Pourtant un regret était actif de ne pas être assez instruit. Eternel écolier, mon père aimait apprendre. On peut noter dans ses livres maintes évocations de l'enfance. Ces évocations sont le signe, non pas d'une nostalgie d'un état d'enfance, d'une nostalgie de l'innocence, mais bien plutôt d'une nostalgie des capacités de l'enfance, capacité d'émerveillement de l'enfant rêveur et libre, mais aussi capacité d'apprendre et de se transformer. Le désir se renouvelait constamment de lectures de livres érudits. Transparaissait une tension entre l'audace de l'imagination libre et le contrôle d'une pensée instruite. Était en jeu également le besoin de rassurer un imaginaire qui se voulait excessif. En fait, la tâche qu'il s'était donnée le contraignait objectivement à dissocier et à réassocier sans cesse mythe et poésie. Il est vrai que « sans l'aide du mythe antique le Phénix renaît sans cesse dans les poèmes », mais il est vrai aussi que le lecteur des poètes aura une vue plus aiguë s'il s'est instruit auprès des mythologues. Il est vrai aussi qu'il faut lire les mythologues avec d'autres intérêts que ceux de l'érudition.

Mais, au-delà des difficultés de réalisation et des

déceptions objectives, plus profondément, mon père ressentait cette réorientation de ses projets comme une réduction des ambitions premières. Au moment où se formait l'idée d'un livre exclusivement réservé au Phénix, il annota une page de l'Introduction à « La Poétique du Feu » : « Cette page doit être modifiée si je me contente de faire un petit livre sur le Phénix. » La « décision » du 10 juillet 1961 de renoncer à « La Poétique du Feu » ne fut pas en fait une décision stable. Il revenait sans cesse à l'Introduction, laissant telle quelle la première moitié, infléchissant la seconde moitié vers une critique plus accentuée de la psychanalyse, mais sans se décider à annoncer le plan du livre nouveau. Ce n'est qu'au début de l'été 1962 qu'il terminera cette Introduction en indiquant la teneur des trois chapitres projetés de « La Poétique du Phénix ». L'avant-dernière rédaction avait été rangée le 20 janvier 1962 sous une couverture qui porte encore la trace de l'hésitation : *Poétique du Phénix, Poétique du Feu* ?

« *Poétique du Phénix* » : renoncement aux projets majeurs, mais aussi, pourtant, attirance vers l'oiseau de feu, qui meurt et qui renaît, flamme ailée et cendre, transposition symbolique du destin, unissant la mort et l'enfance, le bûcher et le berceau, rapprochant l'enfant rêveur au bord de sa rivière, l'Aube claire, et l'homme méditant sur la mort proche, mort transfigurée par l'image sublimée : « Quel âge a donc notre phénix, le phénix qui, du jour en nuit, de nuit en jour, meurt et renaît en nous ? Tard dans la vie, des rêves

phéniciens traversent le vieil âge. On meurt en brûlant des souvenirs. Mais comme on aime encore en les brûlant, on redevient digne de l'éternité de l'amour vécu. »

Phénix, « étrange synthèse des grandes images du nid et du bûcher », oiseau hermaphrodite, réconciliateur, dans le grand songe final, d'animus et d'anima.

Au terme de sa vie, l'idée vint à Gaston Bachelard d'écrire un chapitre-fin où serait accomplie l'intériorisation du phénix : « Est-ce que je ne ferais pas un chapitre final où je dirais mon phénix ? Le titre serait "Mes songes phéniciens" et comme sous-titre "Le clair-obscur et la vie cendrée". Au lieu d'être devant ma table d'existence, je serais devant ma table de non-existence, caressant mon néant. »

Puis ce fut la dernière page écrite :

« Faire un livre, cela vieillit son homme. Un jour vient où il faut conclure, où il faut finir. »

« On voit à quoi ont abouti les expériences premières. Au cours de la vie, on faisait un livre pour entretenir les habitudes d'écrire; on croyait qu'en dehors du livre la pensée restait libre, qu'on avait un autre destin que le destin d'écrire. Mais vient une heure où l'on doit reconnaître qu'en faisant un livre, on suivait son destin et qu'on n'a peu à peu que le destin de ses propres livres. »

« Il faudrait toujours faire deux livres, trois livres à la fois, pour échapper au destin d'un travail unique. On se le promet bien; on met sur la table les quatre dossiers, les cinq dossiers... Grand malheur alors quand

c'est le plus insignifiant des dossiers qui se met à grossir. Infortunés auteurs qui ne savent pas brûler leur papier; ils "savent" bien que le livre-phénix ne renaîtrait pas de ses cendres!

Quelque temps avant sa mort (16 octobre 1962), mon père évoqua le souci que lui causait l'inachèvement de son travail des dernières années. Il me donna certaines consignes; la première était une consigne générale impérative: ne publier en aucun cas des textes qui n'aient eu qu'une destination orale (notes de cours, entretiens radiophoniques...). En ce qui concernait les dossiers sur le feu, où s'entrecroisaient plusieurs projets et dont la rédaction était loin d'être définitive, il m'indiqua une préférence: «Après tout, il vaudrait sans doute mieux les incorporer, après révision, dans les Œuvres complètes» dont le projet avait été formé à la fin de l'année 1961, sur l'initiative de Paul Angoulvent, président des Presses Universitaires de France.

Ce projet, prenant pour modèle de publication l'«Edition du Centenaire» des Œuvres de Bergson, devait être une édition en trois volumes, avec appareil critique et introductions. Publication à longue échéance qui demandait le concours de tous les éditeurs de mon père. La première étape de cette longue entreprise eût été un recueil d'articles et de préfaces. Mon père me dicta une liste possible de textes. Ces textes furent rassemblés en 1970 dans *Etudes* (Librairie Vrin) et *Le droit de rêver* (Presses Universitaires de France).

Les Presses Universitaires de France reprirent le projet de Paul Angoulvent. En février 1974, ce projet désormais très élaboré (quatre tomes étaient alors prévus; des «éditeurs» pour les introductions et l'apparat critique avaient été pressentis) reçut l'assentiment de tous les éditeurs. Quelques semaines plus tard, l'un d'entre eux revint sur son acceptation. Le projet dut donc être provisoirement abandonné.

En juillet 1981, les Presses Universitaires de France proposèrent à nouveau une édition des Œuvres complètes; les autres éditeurs, au cours de l'été, opposèrent un refus formel en raison des difficultés générales de l'édition. Cette fois, tout espoir de satisfaire le vœu formulé par mon père devant être abandonné, il fallait envisager une édition séparée des manuscrits concernant le Feu.

Etat du manuscrit et établissement du texte

De «*La Poétique du Phénix*», les chapitres en cours d'élaboration ayant été brûlés, il ne restait que l'Introduction avec ses versions antérieures, des feuillets isolés, des notes de lecture.

«*La Poétique du Feu*» comprenait des dossiers très divers par leur organisation et leur degré d'élaboration. Les dossiers principaux, tous inachevés, concernaient l'Introduction (la première moitié étant commune à «*La Poétique du Feu*» et à «*La Poétique du Phénix*»), les trois chapitres prévus de la Première Partie, qui

eurent finalement pour titre : « Le Phénix, phénomène du langage », « Prométhée » et « Empédocle ».

En rapport avec la Seconde Partie, prévue primitivement, sur le « Feu vécu », et à laquelle Gaston Bachelard avait finalement renoncé, des dossiers annexes comprenaient d'anciennes notes de cours, principalement sur l'alchimie, qui auraient peut-être fourni des matériaux pour une rédaction ultérieure, ainsi que quelques feuillets isolés.

Aucun élément de conclusion ne figurait dans les dossiers.

Il est à penser que de nombreux développements auraient fait l'objet d'une nouvelle rédaction – ce qui aurait vraisemblablement donné lieu à des remaniements de plan. En témoignent la coexistence de développements élaborés et d'ébauches, les nombreuses versions partielles, les indications marginales, les feuillets annexes, les notes de lecture non encore intégrées, les références incomplètes.

Nous publions l'Introduction dans les deux versions, celle de « La Poétique du Feu » et celle de « La Poétique du Phénix », les trois chapitres : « Le Phénix, phénomène du langage », « Prométhée », « Empédocle ». Au cours des divers remaniements, l'ordre de ces chapitres est resté le même. L'Introduction et le premier chapitre comportent un exergue. Nous avons trouvé dans les dossiers deux notes citant un vers de Jean Bourdeillette avec l'intention de le mettre en exergue de l'ensemble du travail. Nous avons donc reproduit ce vers en tête de la publication. Pour nous

conformer à l'ordre impératif qui nous avait été donné, nous ne publions pas les notes de cours trouvées dans le dossier, en relation avec une éventuelle Seconde Partie.

Devant la multiplicité des versions, nous avons été amenée dans certains cas à procéder nous-même à des choix, dans la plupart des cas une version s'imposant avec évidence. En général, les versions différaient par l'organisation du développement et ne pouvaient donner lieu à des indications de variantes locales.

Seul le chapitre sur Empédocle avait, dans son ensemble, une pagination continue. En ce qui concerne les deux autres chapitres, certaines notes, en marge de développements non paginés, indiquaient, parfois avec des hésitations, le plan à suivre. Quelques-unes de ces indications s'étant révélées incompatibles, nous avons été obligée de décider de l'ordre des développements. Tel est le cas pour la seconde moitié du chapitre sur le Phénix.

Initialement nous n'avions trouvé dans le dossier « Prométhée » que quelques pages : « un début possible », un plan provisoire, quelques notes de lecture. Nous avons retrouvé, dispersés en deux dossiers non inclus dans le dossier général sur le Feu, des développements et des commentaires relatifs à Prométhée que nous avons groupés selon quelques rubriques suggérées par les textes de Gaston Bachelard.

Parmi les notes de lecture nous avons publié celles qui nous paraissaient éclairer l'orientation du texte ; nous n'avons pas transcrit les citations de textes qui étaient à seule fin de documentation, ce que Gaston Bachelard appelait « ses notes d'écolier ».

Certaines remarques isolées ont été ajoutées en note.

Dans tous les textes nous avons précisé les références et introduit quelques compléments bibliographiques.

Conventions

Le texte de Gaston Bachelard est en caractère romain, le nôtre en italique.

Chaque chapitre a sa propre numérotation des notes. De ce point de vue nous avons considéré l'Introduction à « La Poétique du Feu » et l'Introduction à « La Poétique du Phénix » comme un chapitre unique. Les notes de l'auteur sont numérotées à l'aide de chiffres arabes, les nôtres à l'aide de lettres.

Dans nos notes nous avons désigné Gaston Bachelard par les initiales G. B.

Fragments d'une Poétique du Feu

« Hâte-toi, chair condamnée. »

Jean Bourdeillette,
Les étoiles dans la main.

INTRODUCTION

Coup d'œil rétrospectif

*sur la vie de travail
d'un faiseur de livres*

*« Nous t'affirmons, méthode !
Nous n'oublions pas que tu as
glorifié hier chacun de nos
âges. »*

*Rimbaud, Les illuminations,
« Matinée d'ivresse ».*

Quand, il y a quelque vingt ans — ou peut-être un lustre de plus, car où commencent, dans une vie d'intellectuel, les déviations qui durent ? —, je commençai, en marge de mon travail régulier de professeur de philosophie des sciences, à m'intéresser aux problèmes des images littéraires, je croyais qu'un problème aussi étroitement limité pouvait être traité en toute simplicité, sans aucun appareil philosophique. Je pensais que je devais étudier les images comme j'avais l'habitude d'étudier les idées scientifiques, aussi objectivement que possible. Je ne sentais pas combien il était paradoxal d'étudier « objectivement » des élans d'imagination qui viennent mettre de l'inattendu jusque dans le langage. En multipliant les exemples je finirais bien par trouver des lois. Je suivais, sans réfléchir, les prétentions à l'objectivité, si habituelles à ceux qui s'efforcent de se donner

une culture vraiment scientifique en étudiant des sciences à petite tension de rationalité. Les psychologues croient aisément que l'objectivité de leurs enquêtes est corrélative du nombre de leurs observations. J'espérais donc qu'en multipliant mes lectures je verrais se dessiner les perspectives d'une science humaine de la parole poétique, parole rehaussée par la volonté d'écrire. Je fus ainsi longtemps un philosophe de la psychologie tranquille. Souvent me venait à l'esprit que j'étais un botaniste en promenade et qu'au hasard de mes lectures j'amassais « les fleurs poétiques ». Le nombre croissant des images collectionnées me donnait l'impression que j'étais impartial, que je dominais toutes mes préférences, que je savais tout accueillir.

Et je pensai enfin, convergence des méthodes faciles, qu'après avoir su accueillir je saurais tout classer. En effet, majestueux appui pour une philosophie élémentaire de l'imagination cosmologique, les quatre éléments : le feu, l'eau, l'air, la terre, s'offraient comme des têtes de chapitres, comme des titres de livres pour une encyclopédie des images cosmologiques. Puisque tant de philosophes et de savants avaient « pensé » le monde sous le signe de l'un ou de l'autre des quatre éléments, on pouvait espérer que les images des poètes, en revivant la naïveté des cosmologies, illustreraient à nouveau de très anciennes doctrines. Une homogénéité de l'imaginaire traverse les siècles, preuve pour moi que l'imaginaire tient au fond de la nature humaine. J'avais ainsi, à bon marché, un plan d'investissement pour mon ardeur de lecture. Avec une égale bonne conscience je pouvais courir à l'aventure dans les livres

les plus divers et mettre en bon ordre mes récoltes. Toutes les images recueillies devaient trouver place dans un de mes quatre dossiers.

Quatre dossiers. Quatre greniers, quelle sécurité pour la mise en réserve des moissons et des grappillages, quelle belle installation imaginaire pour un travail interminable!

Mais, aujourd'hui, après tant de labeur, maintenant que mon herbier des images commentées s'étend sur plus de deux mille pages, je voudrais avoir tous mes livres à récrire. Il me semble que je saurais mieux dire le retentissement des images parlées dans les profondeurs de l'âme parlante, mieux décrire la liaison des images nouvelles et des images aux longues racines dans le psychisme humain. Je saisisais peut-être les instants où la parole, aujourd'hui comme toujours, crée de l'humain. Même en associant les images, en groupant des images semblables, je saurais maintenir les privilèges de l'incomparable. Je développerais alors – folle ambition! – une doctrine de la spontanéité car la spontanéité pure, où peut-elle être plus aérée, aérienne que dans le langage? La poésie, c'est le langage qui est libre à l'égard de soi-même. Je commenterais sans fin, en philosophe, les bienfaits psychiques, parfois tout personnels, reçus d'un langage imagé. J'essaierais d'aller, si possible, à l'origine de la joie de parler. Elle est toute simple, cette joie devant l'image nouvelle que nous offre le poète. Mais, par sa simplicité même, elle peut être pure, joie directe de l'être parlant, soudain dégagée des responsabilités de la signification. Oui, sans le souci des signi-

fications, de toutes les significations, fût-ce les significations passionnelles, je pouvais, en vivant les images, instituer en moi un mimétisme de la spontanéité.

Ainsi, en amassant les images des poètes, j'ai cru longtemps, je crois encore un peu, qu'en un tout simple accueil je connaissais la liberté d'imaginer. J'avais là un bon départ pour la libération du psychisme par la poésie.

Sans doute, un examen des « arts poétiques » qui ont été, au cours des siècles, les chartes des poètes, aurait une plus grande portée qu'un simple divertissement pris dans l'étonnante diversité des images. Un tel examen, beaucoup plus large que le nôtre, permettrait des jugements sur l'architecture du poème, conçu comme une coopération de l'image et de l'idée. On aborderait là à une étude de la *poésie composée*, œuvre d'intelligence et de goût, de pondération et d'inspiration. Jamais cette tâche — pourtant indispensable à qui voudrait établir une philosophie complète de l'imagination littéraire — ne m'a tenté. J'avais assez à faire avec les images. Il me semblait qu'avec les images littéraires je suivais des impulsions d'imagination créatrice, de l'imagination qui force à écrire, qui force à entrer en compétition avec le monde littéraire. Je participais ainsi à une activité très simple en ses détails mais impliquée dans une culture bien spécialisée. Il me fallait en somme étudier sans relâche l'imagination dans son action sur le langage, sans cesse active dans le besoin de s'exprimer autrement. Avec l'imagination des images littéraires je tenais donc un problème très étroit, mais très précis puisqu'il était placé à la frontière même des expressions

renouvelées, des expressions multipliées, jamais définitives. Bref, la littérature devenait pour moi un secteur bien défini de l'imagination active. Une psychologie directe des images écrites pouvait être développée sans aucune référence à la psychologie de l'écrivain. Je rompais avec les habitudes de biographie intempestive qui nous donnent à croire que les poèmes de Baudelaire ont été écrits, poétiquement écrits, par le fils de sa mère, voire par le beau-fils du général Aupick. Le poème, à lui seul — l'image poétique elle-même —, devenait pour moi un phénomène psychologique digne d'une étude particulière. Et le poème, considéré comme un phénomène de l'imagination, est un phénomène communicable. Un lecteur qui imagine reçoit une impulsion d'imagination d'un poète qui vit d'imaginer. Devant des phénomènes rares, précieux, l'enquête du psychologue doit prendre une juste tonalité. Les domaines des valeurs psychologiques ne sont pas du domaine de la psychologie généralisée. A chaque valeur sa psychologie et une tonalité très précise dans l'enthousiasme des enquêtes. S'ouvre pour nous, devant l'objet poétique, la méthode d'une objectivité qui garde vivante une curiosité jamais lasse, jamais satisfaite.

En psychologie classique, il n'est pas de puissance psychique plus confusément définie que l'imagination. Non seulement on la mêle, en une confusion extrême, avec l'« imagination reproductrice », l'asservissant à on ne sait quel passé des perceptions mortes, mais on l'attache, cette imagination qui crée les plus fantaisistes images, à toute activité créatrice de l'esprit, à toute

ingéniosité dans le développement d'une vie. On l'accorde au savant, à l'homme d'Etat; on l'accorde au financier. Le biographe trouve ainsi des moyens faciles pour défendre et amplifier son héros. Mais une telle extension du mot *imagination* arrête les études psychologiques précises. Par exemple, quand le psychologue parle de l'« imagination » d'un mathématicien, il avoue qu'il ne possède pas le vocabulaire adéquat pour déterminer les valeurs d'enchaînement et les valeurs d'intervention de la conscience de rationalité.

Bref, on n'*imagine* pas les *idées*. Bien plus, quand on travaille dans un champ d'idées, il faut chasser les images¹.

Inventer dans l'ordre des idées et imaginer des images sont des exploits psychologiques très différents. On n'invente pas des idées sans rectifier un passé. De rectifications en rectifications on peut espérer dégager une idée vraie. Il n'y a pas de vérité première, il n'y a que des erreurs premières. L'idée scientifique a un long passé d'erreurs. L'imagination poétique, elle, n'a pas de passé. Elle déroge à toute préparation. L'image poétique est vraiment un instant de la parole, instant qu'on saisit mal si on veut le placer dans l'indéchirable continuité d'une conscience bergsonienne. Pour recevoir toutes les surprises du langage poétique, il faut se donner à la conscience kaléidoscopique. Quant à moi, en essayant de

1. Dans nos livres sur la philosophie du Rationalisme appliqué, nous avons toujours insisté sur le danger des convictions d'images pour le travailleur de la pensée scientifique. Voir en particulier : *La formation de l'esprit scientifique : Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Vrin, 1938.

coordonner un peu les phénomènes d'imagination qui prennent naissance dans le langage, par le langage, comme augmentation légère et fine des moyens de parler, j'avais le programme d'études qui convient au travailleur solitaire, à l'homme de la lecture que je suis peu à peu devenu.

*

Mais comme je ne voudrais rien laisser en arrière dans l'activité qui devrait encore mener ma vie, je veux dire que, malgré toutes les déviations vers la littérature, vers la psychanalyse, j'ai toujours voulu reprendre le droit chemin. Je suis resté avide de connaître, toujours plus nombreuses, les constructions conceptuelles et, comme j'aimais également les beautés de l'imagination poétique, je n'ai connu le travail tranquille qu'après avoir nettement coupé ma vie de travail en deux parties quasi indépendantes, l'une mise sous le signe du concept, l'autre sous le signe de l'image. Sans doute, deux moitiés de philosophe ne feront jamais un métaphysicien. Mais mon métier élargi m'obligeait à écrire des livres d'enseignement et des livres de loisir. En enseignant je devais faire des livres, tout à la volonté de démontrer les valeurs philosophiques de la pensée scientifique de notre temps. La forte organisation de la pensée scientifique de notre temps m'était une garantie des cohérences rationnelles du nouveau savoir, du savoir dégagé du rationalisme immobile auquel se réfèrent les historiens de la philosophie. Mais la tâche était rude — peut-être fut-elle vaine — de dire et de redire des pensées qui

vivent de leur coordination rationnelle à des auditoires de philosophes qui croient pouvoir trouver en méditant sur l'être – voire sur leur être – le facteur inné, l'opérateur automatique de toute coordination. Mais le rationalisme ne saurait être, à aucun titre, un existentialisme de la raison. Le rationalisme n'est même jamais une philosophie première, il se renouvelle quand il aborde les constructions d'une science nouvelle, les organisations nécessaires pour mettre en ordre des expériences qui abordent des domaines nouveaux.

Aussi dans la conviction où je suis qu'un rationalisme actif doit s'associer au travail scientifique, transmutant tout savoir en savoir scientifique, si je devais faire un nouveau livre de rationaliste, je devrais me remettre à l'école d'une science de notre temps. On ne peut plus être *rationaliste tout seul*, en marge de l'activité scientifique d'aujourd'hui. Il faut s'instruire en la compagnie des travailleurs de rationalité². On n'est pas rationaliste par droit de naissance, par une grâce de la nature, on n'est pas rationaliste au départ d'une culture; on le devient en étudiant des domaines de rationalité nombreux, chacun spécialisant une montée intellectuelle au-dessus des plaines de l'empirisme.

Tout alla un peu mieux dans ma vie de travail quand je vis que je pouvais, que je devais mener deux vies. Pour faire mon métier de professeur de philosophie des sciences, il me fallait continuer à m'instruire, en suivant

2. Cf. *Le Rationalisme appliqué*, chap. III : « Rationalisme et co-rationalisme, l'union des travailleurs de la preuve », PUF, 1949.

la leçon des autres, de tous ceux qui sont au travail actif dans la cité scientifique. Mais j'avais droit aussi à une solitude, à ma solitude, la solitude de la rêverie, la solitude de mes rêveries. Je veux dire maintenant comment ces rêveries sont devenues en moi des rêveries qui travaillent, comment la rêverie travaille l'être intime, comment une rêverie de poète peut mettre de l'ordre en nous. Quel bienfait psychique d'être pendant de longs mois fidèles à une image, fidèles à l'eau, fidèles à toutes les rêveries du vol des oiseaux. Je suis un vieillard sans muscles; quels bienfaits, quasi musculaires, j'ai reçus quand je collectionnais les images des poètes sur le forgeron.

Mais tout cela n'est plus. Le philosophe est rentré en scène et a obligé le rêveur des éléments à tenter de constituer une doctrine de l'imagination littéraire. Dans la section suivante il me paraît bon d'indiquer rapidement un récent changement dans la perspective de mes enquêtes.

★

Tous mes livres sur la rêverie des images matérielles attachées aux quatre éléments traditionnels pouvaient être des livres de commencement. Sans avoir le souci d'un savoir préalable, ces différents livres apportaient, en chacune des images étudiées, un commencement de rêverie, une invitation à imaginer. Je n'y défendais aucune thèse, je ne parlais d'aucune hypothèse, je voulais vivre très simplement dans l'émerveillement des images nouvelles, sans oser me livrer moi-même à la conscience d'imaginer.

Mais dans mes deux derniers ouvrages : *La Poétique de l'Espace*, *La Poétique de la Rêverie*, j'ai cru pouvoir introduire dans les recherches psychologiques une hypothèse nouvelle, l'hypothèse d'une « poétique » psychologiquement active. Avec le présent ouvrage, dans un domaine sans doute encore étroitement circonscrit, je voudrais ébaucher une Poétique du langage, montrer que la Poésie institue un langage autonome et qu'il y a un sens à parler d'une esthétique du langage.

Pour bien fixer la place d'une esthétique du langage dans une esthétique générale, il faudrait déterminer les liens qu'elle garde – qu'on croit qu'elle garde – avec l'esthétique des peintres, des sculpteurs, des musiciens. Le mot *image* est si fortement enraciné dans le sens d'une image qu'on voit, qu'on dessine, qu'on peint qu'il nous faudrait faire de longs efforts pour conquérir la réalité nouvelle que le mot *image* reçoit par l'adjonction de l'adjectif *littéraire*.

Ici se termine la partie de l'Introduction commune à « La Poétique du Feu » et à « La Poétique du Phénix ». Nous publions successivement les deux versions de la fin de cette Introduction dans l'ordre suivant : celle de « La Poétique du Feu » d'abord, celle de « La Poétique du Phénix » ensuite.

Fin de l'Introduction de « La Poétique du Feu »

Des beautés spécifiques naissent dans le langage, par le langage, pour le langage. Tout compte fait, une étude systématique de l'imagination littéraire a pour nous cet avantage qu'en rétrécissant notre problème

nous l'avons précisé. Nous sommes vraiment devant une *imagination offerte*, offerte en toute simplicité, dans la plus simple des intimités, celle d'un livre et de son lecteur. L'imagination littéraire est l'objet esthétique offert par le littéraire à l'ami des livres. L'image poétique peut se caractériser comme un rapport direct d'une âme à une autre, comme un contact de deux êtres heureux de parler et d'entendre, dans ce renouvellement du langage qu'est une parole nouvelle.

L'image littéraire – nous le répéterons souvent – doit être naïve. Elle a ainsi la gloire d'être éphémère, psychologiquement éphémère. Elle renouvelle le langage en l'embellissant. En lisant les poètes on adhère à cet embellissement du langage, faute d'avoir le bonheur de le créer.

Il était alors pour nous de bonne méthode de prendre le problème le plus spécifique de l'imagination littéraire, le problème de l'expression poétique. En considérant les images poétiques du feu nous avons une chance de plus puisque nous abordons l'étude du langage enflammé, d'un langage qui dépasse la volonté d'ornement pour atteindre parfois à la beauté agressive^a. Dans le discours enflammé, toujours l'expression dépasse la pensée. En l'analysant nous dégagerons la psychologie de l'excès. Tout le psychisme est entraîné par des images excès-

a. En marge de ce passage :

Un renvoi au verso : Cette page doit être modifiée si je me contente de faire un petit livre sur le Phénix.

Et la remarque : Si je ne fais que le Phénix, je dirai : Nous allons consacrer ce petit livre à une image excessive. Le livre s'appellerait : « La Poétique du Phénix ».

sives. Les images du feu ont une action dynamique et l'imagination dynamique est bien un dynamisme du psychisme. Cette frange d'excès qui colore tant d'images littéraires nous dévoile une réalité psychologique que nous aurons à mettre en lumière.

En entrant ainsi dans une étude de la structure et du dynamisme du langage imagé, en étudiant, avec des images littéraires, la volonté qui s'empare de la parole, il m'apparut lentement, il m'apparut tardivement, que l'image littéraire avait une valeur propre et directe, qu'elle n'était pas simplement une manière d'exprimer des pensées, de traduire, dans des mots bien agencés, des plaisirs sensibles. Et c'est ainsi que j'en viens maintenant, en continuant dans le sens des deux derniers livres inscrits sous le signe du poétique, à entrevoir des germes d'ontologie poétique en chaque image littéraire un peu neuve.

Avec l'image poétique, on peut saisir le moment où le langage veut être écrit. Quand on connaît le bonheur d'écrire, il faut s'y livrer, corps et âme, main et œuvre. George Sand le savait bien qui disait : « Il ne vaut rien de penser en écrivant ; la pensée et la parole s'en trouvent mal »³. L'écriture est en quelque manière une dimension qui surplombe la parole. L'image littéraire est un véritable relief au-dessus du langage parlé, du langage livré aux servitudes de la signification. Un relief ? Plus encore : la valeur poétique consolide les transcendances qui pourraient n'apparaître que comme des jets de fantaisie. Dès qu'on vit cette consolidation de l'image

littéraire par la valeur poétique, dès que l'image littéraire, de joueuse qu'elle était, devient image poétique, on se convainc que *la Poésie est un Règne du langage*. Le Règne poétique n'est plus en continuité avec le Règne de la signification. Il s'établit donc au-dessus des oscillations du signifiant et du signifié que le psychanalyste est obligé, par son métier de débrouilleur d'énigmes, de mesurer. Parfois l'image poétique violente la signification. Les surréalistes ont donné bien des exemples de cette violence. C'était là une nécessité polémique pour réveiller la liberté d'imaginer. Mais maintenant que la poésie a conquis son droit à la verticalité, une simple exaltation aérienne du langage nous donne cette liberté.

On ne reçoit pas vraiment communication d'une image poétique si l'on n'accepte pas cette image comme une exaltation psychique particulière, comme *une métamorphose de l'être de la Parole*. Une philosophie du Règne poétique devrait donc suggérer une double élévation de l'être — au-dessus de la réalité usuelle des objets — au-dessus de la réalité psychologique du vécu de la vie ordinaire.

Contre de tels *reliefs* psychologiques et métaphysiques, la critique est facile. Ne considérons présentement, dans cette Introduction générale à notre livre, que les objections massives ; dans le cours de notre ouvrage nous envisagerons, au niveau même des exemples, des objections plus subtiles.

On nous objectera aisément qu'en évoquant pour le langage un Règne poétique où nous abandonnons les obligations du langage quotidien, nous fuyons deux fois hors de l'être : hors de l'être du monde, hors de l'être de

3. Cité par Pierre Reboul, *Lélia*, Ed. Garnier, 1960, p. xxix.

notre propre vécu^b. Les philosophes de l'Être, les philosophes « éristes » sont en effet trop facilement convaincus de la permanence de l'être dans tous les modes de l'être. Ils tiennent l'être jusque dans les brouillards de l'être. A peine nés, ils existent. Et la réalité du monde leur est une garantie immédiate de leur existence dans le monde. Dès lors, toute expression parlée ne saurait être qu'un écho d'une sonorité naturelle de l'être, de leur être. Les philosophes de l'être parlent le monde et ils parlent leur être dans un seul et même langage. Et toujours l'être, un être, des êtres sont une garantie de la Parole. L'être de la Parole n'est qu'une forme de l'Être. La Parole ne conquiert jamais une *autonomie*. Elle n'est toujours qu'un instrument. Au mieux, elle est une civilisation du cri. Il y a toujours, dans l'être d'une parole, de l'être avant son être; la parole « exprime ». L'être de son expression n'est qu'un être délégué, un « mode » de l'être parlant.

En vérité, le dynamisme même des paroles enflammées – les images poétiques qui naissent au foyer de la parole –, un tel dynamisme répond par le mouvement, par l'explosion, aux partisans du langage stabilisé. Si nous pouvions faire sentir, par la suite, que dans l'image poétique brûlent un excès de vie, un excès de paroles, nous aurions, détail par détail, fait la preuve qu'il y a un sens à parler d'un *langage chaud*, grand foyer de mots disciplinés où se consume de l'être, dans une ambition quasi folle de promouvoir un plus-être, un plus qu'être.

★

b. Remarque marginale : A modifier, ça grandiloque!... tant pis, je ne suis pas le premier.

Nous avons tenu à dire, en ce préambule, toutes les démarches qui nous ont conduit à récrire un nouveau livre sur les images du feu. C'était là un devoir de sincérité philosophique puisqu'au cours de nos recherches sur l'imagination nous avons changé la méthode de nos enquêtes. Changer de méthode c'est parfois se donner une chance supplémentaire de s'instruire. Nous abordons donc la présente étude en essayant de concentrer nos réflexions sur le problème spécifique du langage poétique.

Nous allons donner un rapide commentaire des chapitres du livre.

Notre première tâche sera d'établir, en multipliant les exemples, que le langage d'images, le langage des poètes, institue un Règne du langage d'autant plus vigoureux qu'il abandonne tout didactisme. Nous tenterons cette démonstration surtout dans la première partie de l'ouvrage où nous avons réuni trois chapitres sous les titres : « Le Phénix », « Prométhée », « Empédocle ».

A lire seul, le premier chapitre devrait convaincre que des légendes qui ne reçoivent plus aucune croyance, qui n'illustrent vraiment aucune expérience, pour lesquelles on ne peut trouver aucune base valable dans la psychologie de la vie quotidienne, que de telles légendes gardent une vie intense dans la poétique de notre temps. Le Phénix est désormais, dans toute la force du terme, un être du langage, un être du langage poétique. Il n'est que cela, mais il est tout cela. C'est un être des livres. Il renaît sans cesse, il renaît poétique-

ment, toujours avec une nouvelle parure. Dans une Poétique du Feu, les Phénix sont innombrables. En lisant assidûment les poètes du feu, on est assuré de voir subitement apparaître le prestigieux oiseau de feu.

Considérant alors les légendes et les mythes, scientifiquement étudiés par les mythologues, on pourra toujours se demander si l'intérêt qu'ils portent à leur recherche n'est pas soutenu par un intérêt poétique pour cette légendaire image. Les archéologues sont toujours un peu poètes.

Les Prométhées aussi, dans une Poétique du Feu, renouvellent sans fin en littérature l'antique histoire. Les poètes réinventent l'inventeur. On ne peut être objectif quand on fait la psychologie d'un héros. Il faut dire le plus qu'humain comme une splendeur du psychisme lyrique. Ce que nous aurons à constater c'est combien rarement ces jets de sur-humanité qui se manifestent dans le prométhéisme arrivent à se coordonner pour donner une grande œuvre lyrique. Les idées, dans la perspective du prométhéisme, veulent primer les images. Le feu veut prouver son être par son utilité. Le prométhéisme apparaît comme un intellectualisme. Cependant les grandes images ne perdent jamais leur première domination. Il faudra toujours expliquer comment un homme, un sur-homme, un demi-dieu, un fils de Zeus a pu voler le feu en allant le chercher dans la roue du soleil. Une phrase d'idées est sans doute bien vite faite qui résume cette abracadabrante histoire : Prométhée vola le feu du ciel pour le donner aux hommes. Seule une analyse par l'image, en

rêvant les images, en plaçant l'image centrale dans son milieu de rêverie, peut arrondir les angles d'une histoire invraisemblable. Il faut beaucoup rêver en tournant le foret dans la matrice pour que le trou obscur devienne un petit soleil, une roue du soleil. On vole alors le feu au creuset qui resplendit de lumière.

Feu ou lumière, travail ou intelligence, voilà les deux pôles entre lesquels se développe l'immense champ du prométhéisme. Ce champ est si vaste que la Poétique de Prométhée ne trouve jamais son unité.

Nous essaierons de débrouiller le complexe d'images et d'idées de l'invention du feu.

Le troisième chapitre peut, à première vue, avoir un gage d'unité. Un homme seul, un homme qui a vécu, un philosophe qui a écrit est pris ici comme image centrale. Mais l'image d'Empédocle sur l'Etna est si grande, le volcan donne tant de grandeur à la mort de l'homme, que ce « fait divers » de la philosophie, la mort du philosophe Empédocle, est devenu un des grands poèmes de la Mort.

Si nous nous guidions, dans nos études des images, sur le schématisme des idées, nous serions tenté de faire d'Empédocle un Anti-Prométhée. Il serait alors pour nous le philosophe du Rien, du Néant, le symbole de la mort du Monde. Empédocle serait le Prométhée de la fumée.

Mais tout devient positif dans le Règne de la Poétique. Le néant n'a pas d'images. Le néant n'est qu'une idée. Seules les images, les images poétiques, peuvent immortaliser l'instant destructeur. Une esthétique de

l'anéantissement trouve dans l'image d'Empédocle une image poétique majeure : c'est l'anéantissement dans la beauté, pour la beauté. C'est la beauté de l'acte suprême qui est la causalité majeure de l'acte.

En consacrant de nombreuses pages à l'*Empédocle* de Hölderlin, nous essaierons précisément de montrer le faible intérêt du drame préalable quand on compare le drame à l'apothéose tragique, à l'hymne terminal. La psychologie du drame est effacée par la poétique de l'hymne. Les « explications » psychologiques sont des pertes de temps. La mort d'Empédocle sur l'Etna relève uniquement d'une Poétique du Feu.

Dans notre dernier ouvrage : *La Poétique de la Rêverie*, nous avons proposé, pour une étude de la rêverie, une dialectique des déterminations en *Animus* et *Anima*. Mais nous avons surtout étudié, dans une extrême détente de la rêverie, des rêveries en *anima*. Nous nous promettions, dans les dernières pages du livre, de présenter en un autre ouvrage des rêveries en *animus*. Les trois chapitres écrits sous le signe du Phénix, de Prométhée et d'Empédocle sont très précisément écrits en *animus*. Le Phénix, Prométhée, Empédocle sont des êtres dominants. On ne peut connaître leur valeur qu'en se vouant à la volonté de puissance, dans un idéal d'*animus* absolu, d'un *animus* qui n'accepte pas les douceurs d'*anima*.

Mais ce qui accroît encore le caractère d'*animus* de ces trois premiers chapitres, c'est notre propre volonté d'y poursuivre inlassablement une démonstration. Nous voulons prouver la thèse si souvent évoquée dans les

pages précédentes : la poésie est un Règne du langage. Une poétique doit travailler à instituer ce règne, à le rendre indépendant des obligations de cohérence des idées, indépendant des servitudes de la signification.

Mais, en démontrant, on ne vit plus. On vit comme un pur et dur *animus*.

★

Cependant nous ne serions pas en paix avec nous-même si nous abandonnions, en terminant cet ouvrage qui sera sans doute le dernier que nous pourrions écrire sur l'imagination littéraire, les rêveries d'*anima*, les rêveries mixtes aussi où l'*animus* et l'*anima* échangent leur bonheur. Nous avons donc groupé, en une seconde partie de notre essai, sous le titre « Le Feu vécu », une suite de petits chapitres détendus qui reprennent des rêveries déjà évoquées dans nos livres antérieurs...

La rédaction de cette Introduction s'interrompt ici. Nous avons retrouvé dans un dossier isolé, sous la rubrique « Feu vécu », l'ébauche, plusieurs fois recommencée, d'une justification du terme « vécu ». Voici la version dernière de cette justification :

Nous avons mis tous les chapitres groupés dans la deuxième partie de notre essai sous le titre général : « Le Feu vécu ». C'est à justifier ce titre que nous consacrons notre dernier chapitre. Cette justification est indispensable car le mot « vécu » est un mot faussement clair⁴.

4. Gaëton Picon parle justement de la « tonalité confuse du vécu » (*L'usage de la lecture*, t. I, Mercure de France, 1960, p. 182).

Un des leitmotivs de la Phénoménologie appliquée est la détermination, en conscience première, des « expériences vécues ». Ce qu'on vit soi-même, en soi-même, a, pense-t-on, un privilège de conscience claire. Mais souvent cette détermination d'une conscience du vécu dit trop de choses en un seul mot. Le mot « vécu » majore trop fortement une expérience qui, comme toute expérience, doit s'affiner en d'incessantes analyses.

Sous la plume des philosophes de notre temps, le mot « vécu » est souvent un mot qui revendique. Il est écrit alors contre d'autres philosophes dont on juge un peu vite qu'ils ne touchent pas le « vécu », qu'ils se contentent du jeu facile des abstractions ; qu'ils désertent « l'existence » pour se consacrer à « la pensée ». Le problème ne nous paraît pas aussi simple et puisque nous utilisons nous-même le mot « vécu » si souvent chargé de sens existentialiste^c, il nous faut, dès la présente introduction, nous expliquer.

Comment croire, en effet, qu'on tienne la vie, toute la vie, la vie en profondeur, dans un événement passager, dans l'intensité relative d'un choix psychique exceptionnel. Le vécu garde la marque de l'éphémère s'il ne peut être revécu. Et comment ne pas incorporer avec le vécu la plus grande des indisciplines qu'est le vécu imaginé ? Le vécu humain, la réalité de l'être humain, est un facteur d'être imaginaire. Nous aurons à prouver qu'une poétique de la vie vit la vie en la revivant, en la majorant, en la détachant de la nature, de la pauvre et

c. Note isolée, datée de mars 1962 : Vivre dans le langage, par le langage, pour la Parole, c'est, pour moi, le seul existentialisme possible.

monotone nature, en passant du fait à la valeur, et, suprême action de la poésie, en passant de la valeur pour moi à la valeur pour des âmes congénères aptes à la valorisation par le poétique.

D'ailleurs, qui vit sa vie, qui vit la vie naturelle dans son ampleur et dans sa diversité ? La vie naturelle se vit en nous sans nous. Si on la vit bien, par contre-coup on l'exprime mal. Si on l'exprime trop habilement, on ne la vit plus. En nous la vie n'est pas un objet que nous puissions à tout moment saisir. Elle n'est pas une unité d'être qui puisse se déterminer en un être-là. L'être humain est une ruche d'êtres. Ce sont les pensées lointaines, les images folles qui font le miel de l'être, la substance de la vie poétique. La vie d'un homme n'a pas de centre. En quelle périphérie s'anime la vie ? Et, comme elle s'anime surtout en s'exprimant, vers quelle image, en quels poèmes, l'être trouve-t-il sa véritable vie, la vie excessive ? L'être humain n'est jamais fixé, il n'est jamais là, jamais vivant dans le temps où les autres le voient vivre, où il dit lui-même aux autres qu'il vit. On ne peut prendre la vie comme une masse qui coule d'un flot et qui emporte tout l'être dans un devenir général de l'être. Souvent, presque toujours, nous sommes des êtres stagnants traversés par des remous. Où est la direction du mouvement de la vie en nous ? Bergson n'a pas eu de peine à montrer que dans une expérience du vécu le chronomètre est un instrument inutile ou trompeur. Le chronomètre, c'est le temps des autres, le temps d'un « autre temps » qui ne peut mesurer notre durée. Mais ne sommes-nous pas nous-mêmes la gerbe mal liée d'un millier d'autres

temps ? Les « temps » alors foisonnent en nous sans trouver la cadence qui réglerait notre durée. Où est le temps qui marquerait d'un trait fort la dynamique de notre être, les dynamismes multiples de notre être. Il suffit de changer d'images pour changer de temps. Dans le règne du feu, nous sommes un brasier d'êtres. En notre feu qui nous donne énergie et vie, où est le temps majeur : est-ce le temps de la cendre qui tient au chaud le feu de demain ?

*Fin de l'Introduction de « La Poétique du Phénix »
(suite de la page 36, après l'alinéa :
Pour bien fixer la place...
par l'adjonction de l'adjectif littéraire)*

On quitte alors le monde sensible, le monde objectif. On est rendu à la subjectivité. Objectivement, l'image poétique a la gloire d'être éphémère. Les sensations évoquées ne la maintiennent pas dans l'existence sensible. On évoque les sensations mais on ne les ressent pas. Bref, avec l'image poétique, on entre dans un règne esthétique qui n'a rien de commun avec les manifestations des esthétiques concrètes, des esthétiques qui créent des objets.

J'ai pensé alors qu'une révolution philosophique était nécessaire pour entrer vraiment dans le règne poétique. Je me suis exercé à ce renversement de l'objectivité en subjectivité que nous enseigne la phénoménologie. Je m'exerçais — orgueilleuse comédie — à croire que j'étais l'auteur, le sujet créant, des images qui m'étaient offertes par les poètes. La méthode phéno-

ménologique m'enjoignait cependant de remettre en conscience première, donc en conscience personnelle, la création des belles images. Je voulais vraiment pancaliser le psychisme et c'était en lisant les poètes que je me sentais en belle vie.

★

En belle vie, c'est-à-dire en belle lecture, en une lecture toujours attentive à saisir dans le courant des mots le soudain relief poétique.

En m'exerçant à vivre personnellement, suivant la règle de l'élémentaire phénoménologie, tous ces reliefs, les grands, les petits, je découvrais que le langage poétique était une ouverture vers les hauteurs de la parole. Une sur-parole, une parole poétique, vient alors consolider des transcendances. On vivrait au double si l'on pouvait vivre poétiquement et déjà parler, en conviction première, le langage poétique.

Mais c'est sur ce thème des puissances verticalisantes du langage poétique que nous allons présenter le différend qui nous sépare maintenant de la stricte utilisation de la psychanalyse dans la mise en valeur de l'expression poétique. Nous touchons ainsi le dernier conflit de méthodes^d que nous voulions évoquer dans cette brève Introduction.

★

d. Note isolée : Dans l'Introduction, il me faut mieux placer ma discussion avec les psychanalystes. Il ne s'agit pas d'un simple conflit de méthodes. Les psychanalystes ne peuvent accéder à la libération linguistique parce qu'ils vivent entre les deux pôles du signifiant et du signifié. Ils oscillent toujours au-dessous du seuil de libération par les images.

Les objections que je crois pouvoir adresser, en une courte préface, à certains jugements des psychanalystes touchant la psychologie du langage ne visent naturellement pas les principes de la psychanalyse. Les œuvres de Freud, les petites comme les grandes, ont pour moi une tonalité inaugurale qui doit nous convaincre qu'on ne peut entrer dans les études psychologiques sans une réforme profonde des méthodes d'observation. L'introduction d'une valeur nouvelle dans le langage, que cette valeur soit une clarté de pensée, une belle image, un mot d'esprit, c'est autant de *départs de parole* dont le philosophe devrait marquer le rôle dans une esthétique du psychisme.

Dans les pages qui suivent, je voudrais montrer simplement d'abord que les descendants de Freud n'abordent pas vraiment l'esthétique du langage et ensuite que l'esthétique du langage a un rôle utile pour la santé psychique.

Je joue tout mon débat sur la réalité d'une *sublimation absolue*. Les poètes, dit Patrice de La Tour du Pin⁵, trouvent « leur base en s'élevant ». Cette base, c'est le seuil même de la sublimation absolue. J'ai déjà proposé cette notion dans des ouvrages antérieurs. Je veux maintenant en faire l'argument majeur du présent petit livre.

Il est des images absolues, c'est-à-dire des images délestées de leurs surcharges passionnelles. Elles ne

5. Patrice de La Tour du Pin, *La vie recluse en poésie*, Plon, 1938, p. 85.

subliment plus rien. La distillation poétique a réussi, elle est achevée ; la pureté poétique est atteinte. La quintessence poétique a été débarrassée de tous les résidus sensibles. C'est cet établissement du langage en haut, en sa propre hauteur, que le psychanalyste ne pense même pas à considérer. Toutes les images restent, pour lui, imprégnées de matières psychiques mal élaborées, voire de matières qui refusent l'élaboration.

Pour le psychanalyste il y a toujours une résistance à un mouvement, une profondeur sous une surface. Le psychanalyste regarde en profondeur et il regarde bien. Il voit clair dans les sous-sols de l'être. Mais il risque d'y perdre le sens de la hauteur, la sensibilité aux impulsions d'une verticalité psychique. Pour le psychanalyste, le profond est le stable, le solide, le permanent. Pour le psychanalyste, pas d'habit paré sans une forte doublure. Plus l'habit est paré, plus la doublure est forte. Elle est alors taillée dans le solide tissu des complexes. Un arlequin de morceaux de doublure, telle est la personnalité profonde d'un psychisme brillant.

Alors commence l'élucidation de la réalité psychologique cachée : « Tu montres trop, donc tu caches. » Tel est le jugement que le psychanalyste prononce contre son patient. Et quand c'est dans la parole même que se manifeste le besoin de parure, la volonté de parure, la jouissance de parure, le psychanalyste ne sait pas toujours entrer dans le dialogue des paroles joueuses et trouver ainsi le fond du fond. Il condamne en bloc le langage paré. Quand l'expression multiplie les nuances, quand elle nuance des nuances, le psychanalyste voit là un écran bariolé, un écran installé par un refoule-

ment subtil. Un être habilement secret s'oppose ainsi au regard d'un psychanalyste perspicace. Il y a longtemps qu'on a dit que la parole avait été donnée à l'homme pour qu'il cache sa pensée.

Mais poser le problème sous le signe d'une pensée habile à préserver des secrets ne tient pas compte de l'exubérance des paroles qui imaginent. C'est une destination normale de la parole que de se couler en de nouvelles images.

D'une façon générale, l'excitation à parler est un mauvais signe aux yeux d'un psychanalyste. Il a un mot grossier, un mot d'asile pour condamner l'exubérance des paroles comme une « logorrhée ». Il croit aisément que l'excitation à parler est une excitation substitutive. Jamais il ne pense au bienfait direct que reçoit un psychisme. De toute façon, pour un psychanalyste, cette exubérance est un trouble de surface. Les psychanalystes vont à la recherche de causalités psychologiques plus profondes^e.

Dès lors, les psychanalystes apparaissent à un rêveur de langage poétique, à un rêveur de langage complet comme des psychologues, linguistiquement mono-orientés, plus exactement comme des psychologues demi-verticalisés. Ils ne connaissent pas l'ampleur de toute la verticalité du langage. Et comme ils ne pensent

^e. *Note isolée* : Si paradoxal que cela paraisse, c'est dans l'examen des images littéraires inattendues que j'ai senti l'insuffisance de l'examen psychanalytique. Dans son ivresse de nouveau langage, dans sa volonté de ne parler que poétiquement en s'élançant vers des images essentiellement nouvelles, le poète quitte le commun des lecteurs, la communauté du langage explicatif. Le psychanalyste cherche au-dessous de l'image pour « expliquer » ; il ne pense guère à aller au-dessus.

pas à inclure dans le langage les valeurs de sommet, les valeurs de dépassement du sommet, c'est-à-dire les valeurs poétiques, ils sont insensibles à la dynamique de verticalité positive, celle qui entraîne, celle qui emporte les poètes, les grands parlants. On les étonnerait en leur affirmant que ces fusées de paroles poétiques sont des manifestations de l'élan vital, un type tout humain d'élan vital. Dans la poésie l'élan vital du langage est sans cesse renouvelé. En lisant les poètes on a mille occasions de vivre en un langage jeune.

Un des actes les plus directs du langage, on doit le trouver dans le langage qui imagine. En rêvant dans le foisonnement des images poétiques, le phénoménologue peut relayer le psychanalyste. Peut-être même qu'une diméthode unissant deux méthodes contraires, l'une retournant en arrière, l'autre assumant les imprudences d'un langage non surveillé, l'une dirigée vers la profondeur, l'autre vers le haut, donnerait des oscillations utiles, en trouvant le joint entre les pulsions et l'inspiration, entre ce qui pousse et ce qui aspire. Il faut toujours s'attacher au passé et sans cesse se détacher du passé^f. Pour s'attacher au passé il faut aimer la mémoire. Pour se détacher du passé il faut beaucoup imaginer. Et ces obligations contraires, voilà ce qui met en pleine vie le langage.

Une philosophie complète du langage devrait donc conjoindre les enseignements de la psychanalyse et de la phénoménologie. À la psychanalyse il faudrait alors adjoindre une poético-analyse où seraient mises en

^f. *Note isolée* : Pour bien monter il faut partir de très bas. Pour bien monter il faut oublier le très bas.

ordre toutes les aventures du langage, où se donneraient libre cours tous les moyens, tous les talents d'expression.

Pour développer en toutes ses finesses une poético-analyse d'un homme qui s'exprime, il ne faut guère compter sur les psychanalystes. Bien rares sont les psychanalystes qui lisent les poètes, qui marquent chaque jour de leur vie par l'amour d'un poème. La poético-analyse devra donc être un approfondissement tout intime de la joie d'imaginer. Chacun commencera alors par sa poético-analyse sa propre psychanalyse. Une auto-psychanalyse, c'est facile quand on est vieux. Pour une bonne et ardente poético-analyse, il faudrait plutôt être jeune. Ainsi le long récit de mes tourments de méthode dont j'ai voulu faire l'histoire n'aboutit pas à une tranquillité homogène. Plus je travaille, plus je me diversifie. Pour trouver une unité d'être, il faudrait avoir tous les âges à la fois.

★

Du moins avec le présent livre nous croyons pouvoir nous placer devant un problème précis. Il nous faut prouver qu'autour d'une seule image peut se constituer une poétique; si nous réussissons dans notre tâche, nous aurons un argument précis en faveur d'une thèse plus générale, souvent évoquée dans des livres antérieurs, qui affirme que la Poésie, que la Poétique est un véritable *règne du langage*. Expliquer le langage poétique en termes de langage ordinaire est une méconnaissance des valeurs spécifiques. Il faut entrer dans le règne poétique pour devenir sensible à sa cohérence.

En fait, le phénix ne cesse de vivre, de mourir et de renaître en poésie, par la poésie, pour la poésie. Ses formes poétiques sont étonnantes de variétés, de nouveautés. Ils sont si jeunes ces phénix des poètes qu'on a peine à reconnaître sous tant de parures poétiques la forme traditionnelle. Il suffirait que je lise encore, que je lise davantage pour que s'étende le musée des phénix poétiques qu'on trouvera dans le présent livre. Et je suis sûr qu'à poète nouveau correspond un nouveau phénix, un être phénicien extraordinaire. Parfois le phénix est à peine nommé, parfois il cache son nom sous la splendeur des métaphores. Parfois une pincée de matière phénicienne, quelques grains d'aromate, voilà ce qui suffit pour que se développe une fable oisélée.

En littérature, le phénix renaît
d'un rien
de la cendre d'une plume
de la sonorité de sa dernière syllabe
comme lorsque le poète a besoin de trouver une rime
à onyx^{6, 7}.

★

6. « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore
Sur les crédences, au salon vide... »

(Mallarmé, *Poésies*, édition complète contenant plusieurs poèmes inédits, Gallimard, 1940, p. 126.)

7. Dans une note de lecture antérieure au projet de « Poétique du Phénix », G. B. avait retenu le sonnet en X comme matériau pour le développement du thème de la « poésie au-delà du sens » (annotation marginale), thème dont nous retrouvons l'écho dans « La Poétique du Feu », en parti-

Ainsi, le phénix est actuellement un être de la littérature. Le lecteur qui hésitera à s'en convaincre doit séjourner un peu dans le musée des phénix que nous avons réunis dans le dernier chapitre de ce livre. Il verra que la lourde dialectique de la vie et de la mort ne suffit pas pour comprendre la splendeur des images phéniciennes. Pour le poète le phénix est un élan de beauté, une naissance dans le monde poétique. Et la mort du phénix n'a lieu que pour préparer une nouvelle naissance, la naissance d'un être poétiquement plus beau. Le phénix est donc bien un être littéraire, un être de littérature intensive.

Mais en a-t-il été jamais autrement ?

Et ici je touche à mon dernier tourment de faiseur de livres. Pour écrire un livre sur le Phénix, il faudrait être maître d'une riche érudition. Il faudrait devenir un historien instruit des mythes et des religions. On apprendrait à classer les divers phénix venus d'Orient, vivant en Egypte. J'ai lu avec passion tous les livres que j'ai pu

culier dans l'Introduction : « Le Règne poétique n'est plus en continuité avec le Règne de la signification. Il s'établit donc au-dessus des oscillations du signifiant et du signifié... » Voici cette note de lecture :

En envoyant à Cazalis en 1868 le sonnet célèbre qui contient le vers si souvent cité :

« Aboli bibelot d'inanité sonore »

Mallarmé écrit : « J'extrait ce sonnet, auquel j'avais une fois songé, d'une étude projetée sur la parole : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble), est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. » Ce sonnet avait d'abord pour titre *Sonnet allégorique de lui-même*. Ce titre correspond bien à cette référence à soi-même qui renforce l'ontologie de l'expression poétique : « J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul se réfléchissant de toutes les façons » (cité par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p. 267-268).

atteindre. J'ai étudié attentivement le livre de Jean Hubaux et de Maxime Leroy⁷, les chapitres consacrés au Phénix dans l'ouvrage de Carl-Martin Edsman : *Ignis divinus*⁸.

Mais tandis que j'admirais le courage nécessaire à de tels travaux dans la mise en ordre des symboles coincés désormais dans leur pure historicité, il me venait à l'esprit une question : Comment l'archéologue peut-il ainsi vivre dans des ossuaires d'images ? L'intérêt strictement objectif de l'historien ne comporterait-il pas une composante touchant le caractère poétique de l'image mythique ? Je ne pouvais croire qu'on puisse saisir le caractère objectif de tels faits incroyables en refoulant entièrement l'entraînement poétique. Les archéologues sont trop heureux de leurs découvertes pour ne pas être tout de même des poètes. N'étant pas assez instruit pour recevoir à plein l'instruction des archéologues, j'ai des intérêts de phénoménologue : je m'intéresse à leurs intérêts.

En tout cas, quant à moi, je lisais tous ces livres d'érudition avec l'imagination en éveil. J'espérais toujours, dans de telles lectures, nourrir mon imagination phénicienne. Aucun phénix venant du passé, d'un passé bien mort, ne m'était indifférent.

★

7. Jean Hubaux et Maxime Leroy, *Mythe du Phénix dans les littératures grecque et latine*, Bibliothèque de la Faculté de Liège, fasc. 82, 1939.

8. Carl-Martin Edsman, *Ignis divinus*, Le feu comme moyen de rajeunissement et d'immortalité — contes, légendes, mythes et rites, Lund, C. W. K. Gleerup, 1949.

Mais pour mettre un peu d'ordre dans des discussions aux objets multiples, dans des intérêts si dispersés, je veux indiquer brièvement le plan de ce petit essai.

Dans le premier chapitre, sans pouvoir, sans vouloir faire la liaison des images en action dans les mythes et des images de plus en plus librement imaginées par les poètes, j'ai pu, dans les premières pages, rappeler des synthèses un peu simples faites d'images et d'idées trouvées dans les travaux archéologiques. Nous verrons comment on utilise encore l'image antique dans des expressions rapides, simples, en un commentaire à peine étoffé par des images nouvelles. Par comparaison avec les actes effectifs des poètes contemporains, ces paraphrases de l'image mythique paraîtront bien inertes.

Dans un second chapitre préliminaire, nous essaierons de trouver dans la réalité même des prétextes d'images qui pourront, aux yeux des psychologues timorés, légitimer la folle image d'un oiseau de lumière qui marque un instant du monde. On a cru à l'existence animale de l'oiseau. On lui a trouvé une place dans de savants volucraires⁹. Avant de connaître son nom je l'ai vu voler dans le ciel. Je ferai cette confidence. Je suivrai donc un instant l'enchaînement de l'imagination

9. Le livre de Pierre Belon du Mans : *L'histoire de la nature des oiseaux, avec leurs descriptions, et naïfs portraits retirés du naturel* (Paris, 1555), est très positif. Les observations sont précises. Il y a un chapitre (chap. XXXV) de deux pages et demie sur le Phénix, qui a ainsi sa place objective parmi les autres oiseaux. Cependant le Phénix a une manière bien singulière de couvrir. Des auteurs, rapporte Belon, disent que la femelle met ses œufs « sur le dos du mâle et qu'elle les couve dessus lui ».

L'exemplaire de la Bibliothèque nationale est en excellent état. Toutefois les pages consacrées au Phénix sont maculées. Nombreux sans doute ont été les lecteurs qui voulurent s'instruire sur l'oiseau extraordinaire.

mineure qui a toujours besoin d'un peu de réel pour faire des images extraordinaires.

C'est seulement dans le troisième et dernier chapitre que je présenterai le phénix au centre d'une poétique caractéristique. Cette fois, l'histoire aura perdu toute action, la tradition n'aura aucun rôle. Les Phénix d'aujourd'hui, le phénix des poètes d'aujourd'hui, n'ont pas d'ancêtres. Ils ne traînent pas des oripeaux de symboles. Ils n'illustrent pas de vieilles idées. Ils sont pures images littéraires, toutes vivantes de vivacité. De telles images ont bénéficié de la révolution surréaliste. Elles sont des réalités éminentes d'un surréalisme naturel. Un critique littéraire raisonnable les dénoncera aisément comme des images excessives. Il n'admettra pas que le langage poétique a droit maintenant, grâce à une activité surréaliste permanente, à tous les excès. Plusieurs des images de notre musée, pour peu qu'elles soient attisées par quelque commentaire, seraient des bombes phéniciennes qu'un nouveau surréaliste pourrait utiliser contre les forteresses des rhétoriciens.

Mais commençons par des polémiques moins bruyantes. Prenons contact avec la tradition.

CHAPITRE PREMIER

Le Phénix *phénomène du langage*

« Le Verbe dépasse tout être et d'abord le verbe. Il tremble d'effroi, puis il s'envole, et bien souvent on ne peut plus parvenir à lui après l'avoir fait naître. »

Pierre Jean Jouve, *Proses*,
Mercure de France,
1960, p. 14.

I

Le Phénix – folle image – le Phénix, être simple et précis de la recherche des mythologues, peut-il fournir un thème à une phénoménologie de l'imagination ? Voilà une question devant laquelle nous avons souvent hésité. Pour étudier l'acte créateur de l'imagination, il serait, certes, plus raisonnable de nous adresser à des images sans passé, à des images aussi qui naissent de nos propres songes, d'autant plus que les prétentions à un examen phénoménologique des images imposent au phénoménologue le devoir de réassumer en lui-même les phénomènes psychologiques qu'il veut éclairer. Cependant, si nous pouvions prouver que l'image extraordinaire se produit normalement en suivant un axe

de songes, si nous pouvions montrer que l'image du Phénix vit sans peine dans le langage, si nous pouvions apporter des exemples précis où nous voyons le Phénix garder, prendre ou retrouver une existence poétique – triomphe du langage sublimé – nous aurions, sur un cas difficile, sur un cas désespéré, fait la preuve que la phénoménologie nous permet de prendre, même avec les images de la tradition, un nouveau départ.

Tout d'abord, il est frappant que, dans l'ancienne image, l'extraordinaire soit la règle. L'imagination trouve, d'un trait, l'être fabuleux. Le Phénix est même l'être de la double fable : il s'enflamme de ses propres feux; il renaît de ses propres cendres. Il nous faudra tenter de vivre ce double miracle, nous qui ne croyons plus à ce que nous imaginons. Puisqu'on a cru au Phénix, il faut y croire un peu pour le connaître comme il a été connu. En phénoménologue, il me faut croire à une image incroyable sans toutefois verser dans la crédulité. Les poètes nous aideront, par de subtiles variations d'images, à mettre en vie l'oiseau légendaire. C'est précisément par l'adhésion à l'être poétique de l'image qu'on peut réaliser cette fusion de l'enthousiasme et de la prudence. Admirer devient alors un substitut de croire. On ne croit pas à un être vrai, on croit à un être du langage, à un être du langage majoré, à un être poétique. On est entré, avec le Phénix imaginé par un poète, dans le pur Règne du Poétique.

Nous aurons à prouver que l'image du Phénix est essentiellement une image devenue Verbe, une image qui suscite une multiplicité de métaphores. Le peintre peut bien, comme le fait Alberto Martini, donner à sa

toile qui représente le Phénix brûlant sur son nid de flamme, le titre : « L'amour »¹. Le titre en dit trop pour un oiseau qui brûle. Les métaphores des peintres franchissent trop rapidement les pensées intermédiaires. Les poètes nous aideront à rêver davantage.

La fonction fabulatrice prend toute son extension par la parole. Il faut qu'une image fabuleuse soit dite et redite. Et à chaque redite il faut qu'un trait de parole apporte une nouveauté. L'image visuelle n'est qu'un instantané. La véritable fable est la fable parlée, la fable parlée et non pas récitée – clamée dans la vérité de l'enthousiasme et non pas déclamée. Bref la fonction fabulatrice appartient au règne du poétique. La fonction fabulatrice dépasse les images réalisées. Le Phénix des poètes explose en paroles enflammées, enflammantes. Il est au centre d'un champ illimité de métaphores. Une telle image ne peut pas laisser l'imagination tranquille. Elle n'a jamais fini de renaître de ses expressions péri-mées, jamais fini de secouer le phénoménologue paresseux.

II

Si j'étais un psychologue enquêteur, si j'avais la chance qu'il me soit offert des psychismes multiples à interroger brusquement, j'aimerais à préparer, comme disent les testeurs, une batterie de tests d'imagination. Un des tests de l'imagination du feu serait une attaque

1. Gustav René Hocke, *Die Welt as Labyrinth*, Hambourg, Rowohlt, 1937, Gravure n° 248.

par les mots, par ce simple rapprochement de deux mots : *oiseau de feu*. Nul besoin de questions conceptualisées. Inutile d'ajouter : que vous suggère cette expression ? Le verbe est en branle dès que deux mots, deux grands mots viennent se heurter. La parole est alors déconditionnée. Elle est libérée de ses habitudes qui achèvent les phrases sans bien jouir des impulsions à parler.

Il faudrait donc toujours que le test d'imagination soit *libérateur*. C'est là une libération difficile à réaliser puisque le langage de la signification est majoré dans toute communication. On interroge « en signification » même quand on accepte d'accueillir des significations hétéroclites, content même de l'anarchie des réponses. Les psychanalystes connaissent bien le retentissement que peut avoir un mot dans les profondeurs du psychisme. Ils utilisent ce choc opératoire pour décacher des souvenirs refoulés. Mais l'ambition des testeurs d'imagination est plus grande, trop grande sans doute (qu'est-ce que serait une ambition si elle n'était pas trop grande ?) : le test d'imagination doit retentir en avant, non plus seulement en arrière ; il doit détecter les puissances qui imaginent, qui imaginent trop, des psychismes qui croient à la beauté – donc à la réalité – des oiseaux de feu. L'imaginaire seul apprend au langage à se dépasser.

A ce nœud de deux mots valorisés par leur union où naît l'oiseau de feu, des réalités multiples viennent s'unir : la flamme qui vole, l'aile de l'éclair qui traverse le ciel noir en une nuit d'orage, quelques oiseaux diaprés resplendissent dans le ciel d'été.

Mais toutes ces images que nous voulons examiner avant de considérer les images plus proprement attachées à l'image traditionnelle du phénix sont des *images dynamiques*. Ce ne sont pas vraiment des images de substances. Nos oiseaux de feu ne sont pas des images de substance du feu, ce sont des *images de la rapidité*. Les oiseaux de feu sont des *traits de feu*.

Quand ces traits de feu, éclair ou vol, viennent nous surprendre dans notre contemplation, ils apparaissent à nos yeux comme des instants *majorés*, ils sont des *instants d'univers*. Ils ne nous appartiennent pas, ils nous sont donnés. Ces instants marquent la mémoire, ils reviennent dans la rêverie, ils gardent leur dynamique d'imagination. On peut bien dire qu'ils sont des Phénix de rêverie.

III

Avant d'étudier l'image radicale, cherchons dans la réalité ce qui a pu être prétexte pour imaginer et mettons au mode personnel quelques images effectivement vécues.

Mon premier oiseau de feu, je l'ai vu plonger dans ma rivière. C'était en un grand jour de soleil, quand la rivière porte justement son nom d'Aube, rivière agrandie par l'enfance, tranquille et toute bleue comme le ciel. L'oiseau de feu surgit, telle une flèche lancée au firmament. Le cri strident, d'où venait-il ? de l'oiseau de lumière ou de l'enfant étonné, de l'enfant solitaire ? Bien vite, l'oiseau, bousculant le miroir, projetant des perles d'eau qui furent peut-être son seul butin, repartit

vers le ciel. C'était un martin-pêcheur bleu comme du fer chauffé. L'oiseau disparu, les rêves commencent. Il venait de si haut dans le ciel, au-delà des arbres! N'a-t-il pas, cet oiseau de feu, son nid dans le soleil, dans le soleil de juin? Mais quelle offense, quel crime contre une eau si paisible! Dans la nature, tout ce qui va vite est criminel. Cette flamme qui descend du ciel, pourquoi ne vient-elle pas tendrement se mirer dans le miroir des eaux? Comment un être si beau peut-il être si vorace? Quelle dramatique conjonction du martin-voleur et de l'ablette argentée! Toute cette cruauté du bleu peut-elle émouvoir la philosophie d'un enfant?

Un petit événement dans la vie d'un enfant n'est-il pas un événement de son monde, donc un événement du monde. Dans son unicité, un tel souvenir est un cosmodrame naturel. Quand un souvenir peut ainsi monter au cosmodrame, on ne sait pas bien si c'est un point d'histoire ou le point de départ d'une légende. Mon Martin-Pêcheur est un Phénix dans le Pays de ma Mémoire.

Quand le prodige fut rendu au néant, l'émerveillement devint mélancolie. Une autre fois, quand je n'étais plus enfant, j'ai revu le martin-pêcheur sur la même rivière. Nous étions deux en un même jour de soleil d'été! Je connaissais la joie de multiplier les images en les associant aux légendes lues dans les livres. Les légendes servent à exprimer les beautés du monde, on doit les retrouver en contemplant une image extraordinaire. L'oiseau fulgurant est l'image princeps du Phénix.

Les grands Phénix dont j'avais aimé les prestiges dans l'histoire des Mythes vivent un an, vivent cent

ans. Le mien, le nôtre ne pouvait durer qu'un instant. Mais quel instant que celui qui symbolise un sommet de bonheur!

Le phénix-martin-pêcheur n'est plus jamais revenu dans ma vie. Au fond, nous voyons si peu de grandes choses au cours de nos journées. Est-il un homme au cent qui ait regardé le martin-pêcheur? Peut-être quelque chasseur qui vise tout ce qui vole? Mais en visant si bien, voit-il? La proie dans le carnier, le chasseur peut-il se souvenir du ciel d'été, de la rivière frissonnante? Comment la pensée lui viendrait-elle, comment les rêves lui viendraient-ils d'un oiseau qui trouve la mort dans l'excès de sa gloire? Passant alors du splendide à l'utile, l'homme-chasseur se rappelle-t-il l'axiome des gourmands : « Les belles plumes cachent de la mauvaise viande »²?

Une fois de plus on peut se convaincre que voir de près c'est s'interdire de rêver loin. Et le rêveur voit dans la proportion où il augmente la vision, où il voit le monde digne d'un bel objet. Alors la flèche vivante, l'oiseau de feu, l'image ardente est le centre d'un monde.

Mais changeons de registre. Parlons des poètes.

IV

L'analyse cosmique de quelques poèmes nous dira, mieux que des réflexions de philosophe, la valeur d'une image rare et brève, véritable image de la rapidité.

2. « Les hommes et les chats trouvent détestable le martin-pêcheur aux couleurs voyantes » (Chapman Pincher, *Secrets et mystères du monde animal*, Stock, 1952, p. 150).

Cette image, T. S. Eliot la note comme un instant de la lumière³ :

Après que l'aile du martin-pêcheur a répondu par la
lumière à la lumière
..... la lumière est tranquille.

Pour être tranquille, il faut gagner une conscience de tranquillité dominant la torpeur. Tant que l'eau limpide somnolait sous le soleil d'été, la lumière oubliait son acte créateur. Par l'acte violent de la flèche lumineuse, la plate lumière des eaux est rehaussée. Le poète sent cet instant de lumière active comme un véritable *relief du temps*. T. S. Eliot conclut son poème en ces deux vers⁴ :

Ridicule le triste temps vain
qui s'étend avant et après.

Il semble qu'un temps cosmique vienne ici majorer le temps subalterne, ce temps qui enchaîne et qui ne produit pas. Le poète monte au niveau d'un événement d'univers pour connaître l'instant d'un éclat. La paresse de rêverie est secouée. On rêvait. Il faut voir, voir les yeux bien ouverts et cependant n'en pas croire ses yeux.

Oui, ce jour-là était un grand jour, un jour de Phénix, un jour sans avant ni après. Tout augmentait dans l'univers, tout augmentait dans la lumière.

Et, ce jour-là, le poète fit un poème.

3. T. S. Eliot, *Quatre Quatuors*, trad. Pierre Leyris, Le Seuil, 1950, p. 26.

4. *Loc. cit.*, p. 30.

Le martin-pêcheur d'Eliot, Phénix du Septentrion, Phénix sans aromate, est une image, dépouillée, de la grandeur d'un instant de poète. Cette image devrait illustrer une Poétique de l'instant, un grand chapitre de la Poétique du temps.

Un poète métaphysicien comme T. S. Eliot a pu atteindre dans sa nudité, comme un relief du temps, l'événement fulgurant de l'oiseau de feu. Un écrivain sensible, accumulant les antithèses jusque dans l'intimité de ses phrases, accompagne de contradictions multipliées, le martin-pêcheur, phénix de nos campagnes, feu volant, fleur de feu, vivant dans l'éclair de l'imagination. La bonne Dame de Nohant raconte sa rencontre avec un Champi dans un chemin de la campagne berrichonne : « Le chemin aux Napes, où aucun de vous, chers lecteurs, ne passera probablement jamais, car il ne conduit à rien qui vaille la peine de s'y embourber, est un casse-cou bordé d'un fossé, où, dans l'eau vaseuse, croissent les plus beaux nymphéas du monde, plus blancs que les camélias, plus parfumés que les lis, plus purs que des robes de vierge, au milieu des salamandres et des couleuvres qui vivent là dans la fange et dans les fleurs, tandis que le martin-pêcheur, ce vivant éclair des rivages, rase d'un trait de feu l'admirable végétation sauvage du cloaque »⁵. Ainsi l'écrivain a choisi l'oiseau de feu pour mettre le point final à son enthousiasme littéraire. On peut préférer la sobriété du poète anglais. Mais, peut-être, en méditant les deux

5. George Sand, *François le Champi*, nouv. éd., Michel Lévy, 1858, Notice, p. 2.

documents peut-on déterminer ce que nous appellerions volontiers un *champ d'images*. Dans cet espace entre deux pôles nous suivrions une imagination qui se gourmande de trop imaginer et une imagination qui ne peut s'isoler dans une image particulière, une imagination qui a besoin d'unir le nymphéa et l'oiseau, fleur vivante, fleur ardente. Quand je réalise cette situation d'une imagination bipolaire, je connais la rythmanalyse d'une imagination qui discute : faut-il modérer ou faut-il exagérer ? Je me rends sensible aux deux mouvements. Je sais bien que l'image restreinte est au terme d'un refoulement, que l'image exubérante peut devenir un automatisme de l'exagération, mais, du moins, par la vertu de ces deux pôles extrêmes, je suis rendu à la liberté d'imaginer ; j'ai quitté la nécessité d'associer le signifiant et le signifié. Nos remarques devraient suggérer la notion d'une imagination autonome sans liaison avec la réalité. En effet nous avons pris l'exemple d'un être du monde, un martin-pêcheur bien désigné par les livres d'ornithologie, et pourtant nous constatons deux mouvements d'images, deux besoins d'imaginer qui ne se rattachent à aucun point commun. Le martin-pêcheur est un oiseau sans fonction temporelle, sans fonction cosmique et le voici, dans deux jets d'images, devenu un être d'exception temporelle, un être d'exception cosmique. Les deux documents littéraires, de T. S. Eliot et de George Sand, sont bien des témoignages du délire de la signification.

Quelque conte d'oiseau bleu pourrait ici venir au cœur d'un rêveur de rivière. Mais ces oiseaux bleus sont trop pâles pour supporter les règles d'une poétique du

feu. Pour soutenir, mieux que nous ne l'avons fait, les images de notre phénix personnel, il faudrait avoir vu des aigles, des vautours, des condors, je ne sais quels porte-foudre qui déchireraient le ciel. C'est parmi ces grands oiseaux que, dans les volucraires du Moyen Age, bien des auteurs glissent un phénix, mêlant ainsi les légendes de l'histoire aux légendes des voyageurs. Qui, dans des voyages lointains, a vu beaucoup s'accorde le droit d'imaginer un peu. Par la suite, nous noterons au passage, dans nos lectures, ce besoin d'inscrire parmi les êtres de la réalité les êtres de notre rêverie.

Nous avons écarté de notre tâche toute recherche vers l'objectivité de l'histoire des mythes. Des travailleurs mieux qualifiés que nous ont fait de telles enquêtes. Mais la prise objective des documents est une chose, l'adhésion subjective à des impulsions reçues de ces documents en est une autre. Patient culture et neuve contemplation doivent être associées. De toute façon, si vous voulez retentir aux prodigieuses histoires du Phénix, il faut trouver en vous, en vos souvenirs, en vos rêveries dans vos jours de chimère, le germe d'images qu'est l'oiseau de feu. Si ce germe vous manque, vous ne traverserez qu'en érudit le champ immense du folklore et des mythologies. Vous vous instruirez. Mais plus vous vous instruirez, moins vous croirez. Les faits de plus en plus nombreux accumulés par les archéologues, par les historiens des religions, par les mythologues vous rendront de mieux en mieux *objectifs*, suivant la bonne règle des sciences archéologiques. Mais, corrélativement à cette objectivité qui augmente avec le nombre des faits bien classés, vous risquez de voir se fermer pour

option : Moi ou l'Univers. Une dialectique décisive s'offre pour rêver à l'embrasement du Phénix : le Soleil ou la substance intime du Phénix ? L'oiseau s'embrasse-t-il en concentrant les rayons du Soleil ou bien est-il le foyer vivant d'une flamme qui prépare son exploit ?

Dans certaines légendes, c'est le soleil qui enflamme le bûcher. Un seul rayon d'aurore provoque l'incendie. Un cheveu de Phébus enflamme le Phénix. Le Phénix est ainsi un oiseau du ciel dont la vie et la mort ont un destin solaire. La destinée du Phénix est une héliodromie ; sa vie et sa mort sont d'accord avec les signes du firmament. Le phénix dit des *vérités d'astres*. En suivant l'axe de ces légendes on sent en action des rêveries qui pensent, qui organisent les phénomènes du ciel. Le Phénix, dans sa mort éclatante, devient un feu du ciel. Les preuves abondent, traversant les siècles, du sens astronomique attaché à la vie du Phénix. Par exemple des légendes précisent que le Phénix a trois cent soixante plumes, « autant que de jours dans l'année ». Des rêveries plus modernes s'empressent de rectifier en mettant cinq plumes de plus. Mais pauvres rêveries que les rêveries qui comptent !

C'est sur l'autre branche de la dialectique, vers le pôle du feu tout intime, que nous rêvons le mieux à l'être du Phénix ; autrement dit c'est dans un excès des images du feu vécu que nous pouvons trouver le véritable sens phénoménologique du Phénix, le sens formé en conscience première dans un désir flambant de flamber. Pour que j' imagine en toute sincérité la légende du Phénix, il faudra toujours que je devienne le Phénix de moi-même !

Dans cet idéal de la flamme voulue et non pas subie, le bûcher du Phénix est maternellement préparé, comme un berceau extrême, comme un berceau de la mort. L'oiseau merveilleux assemble les aromates, les aromates qui sont des feux sourds, des feux en puissance. Pour moi, rêveur de mots, le mot « aromate » tient une chaleur secrète. En la chaleur des aromates, un rêveur jouit déjà de la grande ardeur du feu. Avec le Phénix posé sur son nid d'aromates, brûlant sur son bûcher de plantes odoriférantes, nous tenons un élément du mythe des odeurs. A elles seules les odeurs préparent les mythes. Dans l'aromate gît le feu décisif qui éclatera quand sera venue la concentration aromatique maxima. Dès lors, à chaque aromate son Phénix. Une dialectique d'imagination s'ouvre dans les rêveries d'aromates : ou bien l'aromate garde la substance ou bien il lui donne une expansion. Il faudrait deux mots pour dire cette double puissance : embaumer et exbaumer. En choisissant son aromate le Phénix prépare son néant parfumé. Il est l'être d'un encens qui existe dans la proportion où il s'anéantit.

Mais la rêverie ne séjourne pas toujours dans le réconfort que donnent les substances dominantes. La rêverie veut imaginer les circonstances. La rêverie pense, croit penser. Elle veut nous dire comment le Phénix s'enflamme. Les mythologues rapportent des textes où le Phénix bat des ailes pour s'enflammer. Faut-il rappeler que ce battement d'ailes est un frottement intime, que le frottement est première chaleur ? Au-dessus de la première étincelle l'aile battante fait-elle office de soufflet ? Tient-on un faisceau de causes raisonnables qui expliquerait le prodige ?

Mais rien n'est plus étranger que la notion de cause à l'adéquation détermination des images. Chercher une cause à l'image, c'est tout de suite perdre l'essentiel des images, manquer à vivre la vertu psychique immédiate de l'image. L'image est toujours plus singulière que la cause qu'on lui assigne. C'est pourquoi dans nos recherches récentes sur l'imagination, nous nous sommes éloigné de la méthode psychanalytique. Pour connaître la singularité d'un vécu, il ne faut pas le soumettre au nivellement des comparaisons. Vis-à-vis d'une image, la causalité cherchée par la psychanalyse est une causalité lourde. Elle nous laisse en arrière de notre élan d'admiration. La phénoménologie nous permet, nous enjoint de vivre l'image par l'attrait de ses finesses. Un détail d'image prend son grossissement par une expansion dans l'ordre du poétique. Tout change dans l'action augmentative du poétique. Un détail de l'image change la temporalité de l'imagination. Le Phénix bat des ailes, dit un fragment de légende : est-ce avant, pendant ou après l'acte igné ? A ce point de sublimité d'une combustion de l'être, il n'y a plus de temporalité. En battant des ailes sur son nid, le Phénix est déjà une aile de feu, un feu qui s'envole, il est une flamme volante, il est ce souffle d'air qui agrandit le feu. Quand on va à fond de rêverie, on est sûr que le feu a des ailes, que l'aile au soleil est une flamme vivante. Dans les légendes, il y a tant d'images où le feu est donné comme incombustible, comme résistant à soi-même. Résister à sa propre énergie, avoir en soi-même un contre-feu, tel est l'être de l'aile de feu. Les métaphores se resserrent, s'inversent. Un nœud d'images poétiques devient une réalité du Poétique.

Comme nous l'indiquions précédemment, il ne peut être question pour nous de résumer, même succinctement, l'histoire d'un mythe aussi spécial que le Phénix. Est-ce même un mythe ? Marie Delcourt ne dit-elle pas : « Le Phénix est plutôt une image qu'une légende »⁷. Autant dire que le Phénix est une *image* mythique. Cette image mythique intervient dans des mythes plus complexes. Il faut dominer une grande culture de mythologie pour suivre à la trace les influences d'une telle image. En rapportant, dans les pages qui précèdent, quelques traits empruntés à la tradition, nous avons voulu préparer le problème essentiellement littéraire qui nous préoccupe : est-il besoin d'une figure de la tradition pour qu'une poétique du Phénix puisse se développer et, plus généralement, a-t-on besoin de l'histoire d'une légende pour nourrir des forces poétiques de légendes ? Notre but est dès lors très net. Nous voulons montrer que le Phénix est une image quasi *naturelle* de la Poétique du Feu.

Un récit qui utiliserait sans foi la tradition serait une bien pauvre parodie. Qui peut relire « La Princesse de Babylone » où Voltaire, à longueur de page, paraphrase la légende du Phénix ? Voltaire fait du Phénix un oiseau qui plaisante en conseillant les amants de la Princesse. Un prétendant le tue. Mais l'oiseau, avant de mourir, dicte un testament réglant ses funérailles. C'est alors la belle princesse qui prépare un lit odorant où elle dépose les cendres de l'oiseau : « Ses belles mains dressent un

7. Marie Delcourt, *Hermaphrodite, Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, PUF, 1958, p. 55.

petit bûcher de girofle et de cannelle. Quelle fut sa surprise lorsqu'ayant répandu les cendres de l'oiseau sur ce bûcher, elle le vit s'enflammer de lui-même! Tout fut bientôt consumé. Il ne parut, à la place des cendres, qu'un gros œuf, dont elle vit sortir son oiseau plus brillant qu'il n'avait jamais été. Ce fut le plus beau des moments que la princesse eût éprouvés dans toute sa vie... »⁸.

Ce Phénix en société, ce roi des oiseaux mêlé à une cour orientale, ce talisman vivant qui aide au bonheur d'une belle fille, lui parlant tour à tour en duègne et en nourrice, retrouve épisodiquement dans le récit de Voltaire – impur mélange des genres – sa valeur allégorique. Il est le symbole de résurrection universelle : la chenille se change en papillon, tous les animaux ensevelis renaissent en herbe, les chairs enterrées ne sont plus qu'un engrais. Au Phénix le privilège de renaître en lui-même et non pas de la « cendre » des autres.

Et, puisqu'il est oiseau, le Phénix de Voltaire aidera aux plus grands voyages. Pour courir vite ou voler haut, Voltaire met au service de la princesse un attelage de griffons qu'accompagne le Phénix. Et le Phénix traverse en tous sens les continents, moyen commode pour transporter le récit depuis la Mésopotamie jusqu'en Chine, de Chine en Angleterre. On profitera des voyages pour étudier les mœurs. Le Phénix de Voltaire n'est qu'un journaliste.

Dans les trois dernières pages de ce conte fastidieux, Voltaire renaît de ses cendres; Voltaire est à Paris,

8. « La Princesse de Babylone », *Œuvres choisies de Voltaire*, publiées par Georges Bengesco, Romans, t. III, Librairie des Bibliophiles, 1888, p. 148.

Voltaire fait face à son siècle, aux puissants du jour. Alors avec quelle audace il lance ses flèches contre les censeurs!

Le ton plaisant affadit bien souvent les images et l'ironie reste toujours difficile à placer. Il faut un art extrême pour la faire travailler en profondeur en ne l'indiquant qu'à la surface. L'ironie du Phénix de Voltaire est sans retentissement. Mais un trait poétique peut tout réanimer. Le Phénix de Cyrano de Bergerac échappe à l'artifice parodique, il est l'« oiseau merveilleux » de l'éclat poétique. Dans le Pays du Soleil vit un peuple d'oiseaux. L'oiseau qui instruit Cyrano dans ce voyage fantastique lui dit : « Je vois bien que vous êtes gros d'apprendre qui je suis. C'est moi que parmi vous on appelle phénix. Dans chaque monde il n'y en a qu'un à la fois, lequel y habite durant l'espace de cent ans; car au bout d'un siècle, quand sur quelque montagned'Arabie il s'est déchargé d'un gros œuf au milieu des charbons de son bûcher, dont il a trié la matière de rameaux d'aloès, de cannelle et d'encens, il prend son essor, et dresse sa volée au soleil, comme la patrie où son cœur a longtemps aspiré. Il a bien fait auparavant tous ces efforts pour ce voyage, mais la pesanteur de son œuf, dont les coques sont si épaisses qu'il faut un siècle pour le couvrir, retardait toujours l'entreprise. Je me doute bien que vous aurez de la peine à concevoir cette miraculeuse production; c'est pourquoi je veux vous l'expliquer. Le phénix est hermaphrodite, mais entre les hermaphrodites, c'est encore un autre phénix tout extraordinaire, car... »⁹.

9. Cyrano de Bergerac, *L'autre monde*, Stock, 1947, p. 253.

Sur ce « car... » s'arrête l'explication. Cyrano sait bien que la meilleure manière d'expliquer l'extraordinaire est d'ajouter de l'extraordinaire à l'extraordinaire.

L'admirable conteur, en rappelant la légende du phénix, veut donner une tradition à son récit, animé d'un fantastique si nouveau. Il semble dire à son lecteur : « Toi, qui ne veux pas croire à mes voyages, oublies-tu qu'on a cru, en des temps très anciens, que le phénix était un être du pays du Soleil ? » Les oiseaux, tous les oiseaux, ont du feu dans leur être. C'est pourquoi « la nature a imprimé aux oiseaux une secrète envie de voler jusqu'ici », de voler assez haut pour habiter le soleil, globe du feu, patrie de tous les êtres en feu. Cyrano, homme igné s'il en fut, a rêvé d'être un fils du Soleil. A l'encontre de Voltaire, il a rêvé le Phénix.

Dans les pages qui suivent, l'ordre des textes commentés est l'effet d'un choix rendu nécessaire par l'absence de pagination des feuillets correspondants du manuscrit de G. B.

L'acte littéraire qui jette le mot Phénix au milieu d'une page peut paraître gratuit. Mais l'image fantastique est si naturelle dans une culture européenne qu'elle finit par recevoir une fonction psychologique positive. Il en est ainsi dans cette œuvre étonnante qu'est le roman de John Cowper Powys : *Les Sables de la mer*. Powys met précisément le mot Phénix comme un détecteur aux confins de la pensée qui raisonne et de l'image qui imagine. En effet, deux « hospitalisés »

s'échappent d'une maison de santé; l'un est un pauvre d'esprit, l'autre a placé sa manie dans les hauteurs de l'esprit prophétique. Au moment où la porte de l'asile s'ouvre, à l'instant même de la liberté, le « prophète », nous dit Powys, ne put « s'empêcher de penser à l'illusion d'être un phénix »¹⁰.

Aussitôt Powys, ajoutant une précieuse confiance sur la création littéraire et une vue profonde sur l'attachement de l'inconscient à son passé d'images, écrit : « Ces vieilles appellations classiques, bibliques, médiévales, comme elles demeuraient en suspens ici-bas ! Réserve inépuisable de masques où pouvaient toujours aller puiser les humains en mal d'auto-hallucination... Curieux, pour peu que l'on y pense sérieusement, les noms célèbres que se donnent les fous. Simulacres creux et argentés elles semblent, ces syllabes de l'ancien temps, destinées à flotter en dérive... jusqu'au moment où elles sont saisies, comme l'avaient été les syllabes magiques du mot Phénix, pour couvrir la nudité tragique d'anonymes simples d'esprit ! »

Dans cette page de Powys, c'est le mot, le mot seul, le mot de Phénix qui déclenche la rêverie. Qui n'a connu ces heures où, dans la tête vide, les syllabes viennent, d'elles seules, former un mot, un mot très ancien, sans support dans la vie d'aujourd'hui, un mot auquel on ne pensait pas ! En nous il y a des mots qui rêvent ! A quel monde appartient le Phénix de Powys ? Au monde de l'expression où se formule un vain lan-

10. John Cowper Powys, *Les Sables de la mer*, trad. de Marie Canavaggia, Préface de Jean Wahl, Plon, 1958, p. 454.

gage ou au monde d'un inconscient qui unit des souvenirs de culture à des images naturelles ? Le livre de Powys a la double profondeur de la poésie cosmique et de la psychologie abyssale. Le Phénix de Powys doit être reçu comme une image *libre* qui s'est imposée à un poète psychologue, à un poète créateur de psychique, apportant à chaque personnage sa juste différentielle de folie.

Mais toute image travaille à la mesure de l'esprit qui la reçoit. Alors que le Phénix du fou « Prophète » est à la dimension d'une ivresse d'imagination, le Phénix du pauvre d'esprit est une réalité immédiate, quasi tangible. Quand il avait son bon sens, ce pauvre d'esprit exerçait le métier d'empailleur. George Protty « était devenu fort habile en cette partie lorsqu'une mauvaise grippe après l'avoir, des semaines durant, plongé dans le délire, l'avait laissé rétabli de corps mais l'esprit irrémédiablement dérangé : "Je peux vous empailler un phénix, si vous voulez", avait-il dit à M. Ludlow, l'archéologue. Et, sous le plumage du seul oiseau rare qu'il n'eût jamais empaillé, George Protty avait fait son entrée au Musée de l'Enfer »¹¹. Powys accentue encore le réalisme de l'image. Son fou, pauvre d'esprit, s'approche d'un foyer ; ses vêtements commencent à brûler, il agite les bras qui tournoient comme des ailes : « Déchirants aussi les sons bizarres que le pauvre homme ne cessait d'émettre, imitations approximatives, selon son cerveau d'ornithologue, des croassements de détresse d'un grand oiseau en danger mortel »¹².

11. *Loc. cit.*, p. 455-456.

12. *Loc. cit.*, p. 462.

Ainsi, dans le texte de Powys, le Phénix est pris tour à tour dans une vocalité qui fait écho à des éléments de culture et dans la vantardise d'un artisan qui ne voit aucune borne à son métier. Le grand rêveur qu'est Powys nous offre, en deux sens différents, des excès d'image. L'image du Phénix est par lui ou bien vidée de son contenu, ou bien torturée par les artifices d'un empailleur. L'écrivain ne s'appuie sur aucun document de mythologie. Il nous met ainsi en présence d'une sorte de mythe naturel, d'un mythe qui naît de l'auto-hallucination d'un rêveur d'images, ou plus simplement d'un rêveur de mots.

Tout cela est-il vrai ? Est-ce une observation clinique ?, demandera le psychiatre. Pour nous, philosophe de l'imagination poétique, tout cela est vrai puisque c'est écrit, puisqu'il s'est trouvé un grand écrivain pour l'imaginer, pour lui donner la dignité de la chose écrite, pour l'incorporer dans un récit aux événements psychologiques tendus, dans la constitution d'une psychologie dramatique d'extrême tension. Pour qui étudie l'imagination, la « clinique » d'un grand écrivain comme Powys a plus de sens, plus de poids, plus de réalité psychologique qu'une clinique de psychiatrie. On est en quelque sorte en présence, avec l'écrivain, d'une *clinique liée*, libérée des impromptus de la simple observation. On a la garantie d'un drame sous-jacent, relevé précisément par l'intérêt dramatique, intérêt adroitement administré dans une œuvre d'art. Alors est dominé l'abracadabra des folies livrées par la clinique usuelle. Une image folle – un grain de folie – reçoit de l'écrivain ses plus lointains retentissements

psychiques. *Les Sables de la mer* est une grande œuvre qui assimile le réel et l'imaginé. Tout lecteur y admirera la puissance d'un écrivain qui imagine du psychique.

Ainsi, une fois de plus, nous confessons nos idolâtries de lecture.

On nous objectera sans doute que les images du Phénix n'ont pas, chez Powys, la pure tonalité poétique : elles ne sont pas « magnifiques ». L'écrivain s'est contenté de donner de l'image deux traductions psychologiques. Les poètes font le plus souvent des traductions inverses. Ils magnifient la vie dans les éclairs du rêve. A vrai dire, une philosophie de l'imagination doit s'exercer aux problèmes de cette double traduction : la traduction du réel psychologique en aspirations imaginaires et, inversement, l'incorporation des images les plus extraordinaires dans le tissu même du drame humain.

Nous allons, avec les poètes, suivre surtout l'axe de la poésie magnétique, d'une poésie qui augmente toujours, qui augmente la splendeur du Phénix, qui fait du Phénix un agent de la beauté du monde.

Entrons maintenant dans notre Musée poétique des images phéniciennes.

★

Le poète de notre temps, le poète de la poésie moderne, a quitté le plan de la simple exploitation des mythes. Il retrouve, toutes neuves, les puissances légendaires. Il sait, en première sympathie, que l'oiseau est un être d'espace, l'être d'un ailleurs plus grand que l'ailleurs qui se développe le long des chemins de la

terre. Cet ailleurs agrandi ouvre l'horizon de la vie augmentée. L'oiseau en son plein vol est un centre de l'espace poétique. Si le feu des couleurs est sur ses ailes, il appartient à la poétique du feu. Un rêve de plus et l'oiseau a un destin igné. Parfois, chez un poète, toute une ligne de poèmes s'ordonne en une légende vraiment naturelle, en une légende de la nature. Cette légende se forme si normalement qu'on a l'impression qu'elle ne doit rien à l'histoire, rien aux mythes. On peut oublier les idées, oublier un savoir; la nature, d'elle-même, va parler. Qu'on écoute par exemple les poèmes d'Yves Bonnefoy rassemblés sous le titre : « Le chant de sauvegarde »¹³, on entendra la poésie développer son travail autonome de légende.

Dans quel désert, dans quelle nuit de l'âme, un oiseau, l'oiseau a-t-il appelé le poète ?¹⁴ :

L'oiseau m'a appelé, je suis venu,

.....
J'ai cédé au bruit mort qui remuait en moi.

Puis j'ai lutté, j'ai fait que des mots qui m'obsèdent
Paraissent en clarté sur la vitre où j'eus froid.

L'oiseau chantait toujours de voix noire et cruelle,

.....
Plus tard j'ai entendu l'autre chant, qui s'éveille
Au fond morne du chant de l'oiseau qui s'est tu.

Une onde d'existence, une onde d'abord étouffée,
puis plus saillante, traverse le poème. Elle monte, cette

13. Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, Mercure de France, 1958 : « Le chant de sauvegarde », p. 49-51.

14. *Loc. cit.*, p. 50.

onde, du chant noir et cruel de la mort à un chant qui s'éveille à la vie, premier témoignage d'un oiseau tour à tour nocturne et solaire.

Le poème suivant a pour titre *Le feuillage éclairé*¹⁵. Mais il ne s'agit encore que d'une lumière sonore, une lumière qui éveille des chants au cœur de l'homme :

L'oiseau dans l'arbre de silence avait saisi
De son chant vaste et simple et avide nos cœurs,
Il conduisait
Toutes voix dans la nuit où les voix se perdent
Avec leurs mots réels,
Avec le mouvement des mots dans les ramures
Pour appeler encor, pour aimer vainement
Tout ce qui est perdu.

L'aube touche ce cœur dévasté :

Tout commençait avec ce chant d'aube cruelle,
Un délivrant espoir, une vraie pauvreté.

Des clartés naissent après ce cheminement dans l'ombre, un hymne au feu est intercalé. Il faut sans doute développer en soi-même une sensibilité phénicienne pour reconnaître l'oiseau de feu sous les transpositions d'un chant qui dort et qui s'éveille. Mais dès que le mot Phénix est prononcé, on sait que l'être fatidique était là. Qui voudra vivre, dans la délicatesse de la nuance poétique, le Phénix, gagnera à relire cette suite linéaire de poèmes où le Phénix se forme vraiment dans le chant d'un poète. L'image poétique du Phénix est ici, en quelque manière, autonome. Voici le poème qui est au

15. *Loc. cit.*, p. 51, p. 52.

sommet de l'évolution littéraire, au long de laquelle s'est formé lentement l'oiseau miraculeux¹⁶ :

Phénix parlant au feu, qui est destin
Et paysage clair jetant ses ombres,
Je suis celui que tu attends, dit-il,
Je viens me perdre en ton grave pays.
Il regarde le feu. Comment il vient,
Comment il s'établit dans l'âme obscure
Et quand l'aube paraît à des vitres, comment
Le feu se tait, et va dormir plus bas que feu.
Il le nourrit de silence. Il espère
Que chaque pli d'un silence éternel,
En se posant sur lui comme le sable,
Aggravera son immortalité.

Ce poème a pour titre : *L'éternité du feu*. Le Phénix est justement le symbole d'une éternité qui vit.

Tous les poèmes que nous avons cités étaient préfacés par ce quatrain¹⁷ :

Que l'oiseau se déchire en sables, disais-tu,
Qu'il soit, haut dans son ciel de l'aube, notre rive.
Mais lui, le naufragé de la voûte chantante,
Pleurant déjà tombait dans l'argile des morts.

Qui a besoin de voir pour rêver trouvera énigmatique le Phénix d'Yves Bonnefoy. Qui a besoin de connaître pour imaginer ne suivra pas la ligne progressive des images. Il voudra qu'on lui donne une illustration « imagée » de la vieille légende. Il ne reconnaîtra pas que l'oiseau qui renaît de ses cendres est déjà marqué

16. *Loc. cit.*, p. 60.

17. *Loc. cit.*, p. 49.

par le chant qui renaît du silence à chaque verbe nouveau. Faire du Phénix « le naufragé de la voûte chantante », c'est traduire en poème le destin de l'oiseau-soleil qui doit chaque soir s'ensevelir dans la nuit pour renaître à chaque aurore. L'oiseau qui « a chanté plus haut que tout arbre réel, plus simplement que toute voix dans nos tristes ramures », le Phénix, Yves Bonnefoy le fait vivre dans cet univers prodigieux qu'est l'univers du verbe, dans l'univers qui parle.

★

Souvenons-nous que Nietzsche plaçait la musique sous le signe du Phénix, le « phénix musique » redoublant l'image de la régénération : « Je raconterai maintenant l'histoire de Zarathoustra. L'idée fondamentale de l'œuvre, celle du Retour Perpétuel – formule d'approbation la plus haute qu'on ait jamais atteinte –, date du mois d'août 1881 : elle a été jetée sur une feuille avec cette inscription : "A 6 000 pieds par-delà l'homme et le temps". Je parcourais ce jour-là les bois au bord du lac de Silvaplana; non loin de Surlei je fis halte au pied d'un gigantesque roc dressé en forme de pyramide. Ce fut alors que l'idée me vint. Si je me reporte à quelques mois avant ce jour, je trouve, comme symptôme précurseur de l'événement, je trouve, surtout en musique, une transformation de mes goûts, subite, profonde et décisive. Peut-être mon Zarathoustra ne relève-t-il que de la musique; ce qu'il y a de certain c'est qu'il présuppose une "régénération" de l'ouïe. Dans une petite ville d'eaux montagnarde, non loin de Vincence,

à Recoaro, où je passais le printemps de l'année 1881, je découvris avec Peter Gast, mon maestro et ami, un "régénéré" lui aussi, que le phénix musique volait à nos yeux dans l'éclat d'un plumage plus léger et plus brillant que jamais »¹⁸.

★

Un poète qui, au fond même de son imagination, appartient au feu peut connaître souffrance et mort quand les splendeurs de la lumière lui sont refusées. Dans les souffrances de son œil aveuglé après la blessure reçue dans les batailles du ciel, G. d'Annunzio vit l'image. Il est cendre brûlante et ardeur de nouvelle vie. C'est dans son œil même que brûle son bûcher. Toute une page de *Nocturne*¹⁹ est ainsi sous le signe du Phénix :

« Le démon a rallumé au fond de mon œil tous les feux; et il souffle sur le triste bûcher avec toute sa folie, comme aux heures les plus désespérées de ce martyr sans rémission. La brûlure fait de tout mon corps misérable un fagot de ramilles au bord de la flamme. »

Cuisante douleur que celle qui brûle au fond de l'œil, drame intime de la vision et de la lumière. Tout

18. Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. Alexandre Vialatte, Gallimard, 1942, p. 120-121.

Une note de lecture transcrit l'aphorisme 368 d'*Aurore* intitulé : « Poète et Oiseau » : « L'oiseau Phénix montra au poète un rouleau embrasé qui se carbonisait. "Ne t'effraie pas!, dit-il, c'est ton œuvre! Elle n'a pas l'esprit de l'époque, et moins encore l'esprit de ceux qui vont contre l'époque : par conséquent il faut qu'elle soit brûlée. Mais c'est là un bon signe : il y a maintes sortes d'aurores" » (Nietzsche, *Aurore*, trad. Henri Albert, Mercure de France, 1943).

19. Gabriele d'Annunzio, *Nocturne*, trad. André Doderet, Calmann-Lévy, 1923, p. 183 (le texte italien, *Notturmo*, est de 1921).

l'être en est incendié. « Qui m'enveloppe de cendre brûlante ? », se demande le poète. Mais par-delà sa chair incendiée, le poète connaît l'orgueil de renaître : « La cime de mon cœur jette des étincelles, et perce la cendre. Je suis ma cendre et je suis mon phénix. Je suis opaque et j'irradie. Je survis au bûcher, ivre d'immortalité. »

Cette page qui nous dit un Phénix vécu intervient dans le panorama d'une forêt en feu. Les pins grésillent dans l'immense odeur de la résine en feu, « mais tous debout comme les martyrs invaincus ».

Cependant des centres de vie ramènent l'espoir²⁰ : « Je découvre, çà et là, sur les revers des fossés qu'atteignent l'incendie, une touffe d'herbe verte, une tige de petites fleurs roses et violettes. L'âme étonnée y voit une allusion à elle-même. »

Et le chapitre finit par un hymne à la gloire du Phénix²¹ :

J'entends chanter les Phénix!
L'ébriété se précipite
en moi comme un fleuve céleste.
Je sens en moi mon dieu.

J'entends que chantent les Phénix
un chant qui odore la myrrhe
et l'allégresse de l'amertume.
Je sens en moi mon dieu.

Toutes les cendres sont des germes,
tous les sarments sont des rejets,
tout le désert est un printemps.
Je sens en moi mon dieu.

20. *Loc. cit.*, p. 185.

21. *Loc. cit.*, p. 194.

Le bois renaissant n'est que palmes,
haut dans l'éther et libéré
du faix qui courbe vers le sol.
Je sens en moi mon dieu.

Sur les palmes iduméennes
sans les mouvoir ni plier, chantent
les Phénix ressuscités.
Je sens en moi mon dieu.

.....

De telles pages posent le problème de l'activité littéraire : la souffrance, une souffrance physique précise, a-t-elle le droit à la littérature ? La littérature de Gabriele d'Annunzio a trouvé des censeurs. Mais pour qui a la passion des images, le passage de la vie à l'image est naturel. Les images ont aussi en elles une souffrance et l'on ne connaît pas complètement la souffrance si on ne les fait pas retentir en expression.

Dans le nid d'une orbite un phénix s'est logé. Le phénix vécu par le poète est devenu un drame de la rétine, une immense nostalgie du regard flamboyant. Il est œil mourant, à la limite de la cécité et de l'illumination, d'un désespoir des ténèbres – et pourtant d'une renaissance de la lumière. Il est courage du renouveau.

★

Il est des images d'exception^a qui viennent vivre au gîte même de l'image traditionnelle, qui portent le nom,

a. Ce développement était répertorié sous le titre : Les Phénix de Pierre Jean Jouve, avec une indication marginale : A bien dire la force d'individualisation poétique dans les images de la poésie moderne.

l'aloi poétique du Phénix. Tel le Phénix de Pierre Jean Jouve dans le recueil de poèmes *Lyrique*²². En analysant les cinq poèmes réunis sous le titre « Phénix », on perdrait sans doute le prix de la concentration. Ces poèmes, synthèse de psychisme des profondeurs et de beauté cosmique, le poète les crée dans la méditation du regard concentré. Ce sont des phénomènes du regard. Le Phénix n'est plus un objet, c'est un état de la prune. Les adjectifs sont nombreux pour dire les regards enflammés, fulgurants, lumineux. Mais il faut un poète, un philosophe poète, pour en dire les caractères de projection psychologique. Les poèmes de Jouve projettent des phénix dans l'originalité même de leur création. Ce sont des traits de feu qui traversent la mélancolie du poète²³ :

Comme les vagues de la mer meurent les unes dans les autres pour produire une lueur à la crête des plus avides,
Le poète écoute le Temps qui inscrit très près de son cœur les traits d'une plume de fer.

Une avidité d'être vient faire surgir un être de l'écriture, un relief psychologique vient surprendre l'écrivain. C'est un instant de Phénix qui vient d'apparaître sur les plitudes de l'existence. En écoutant le Temps, le poète entend les miracles du Temps. Le Phénix est alors un Instant, un Instant du Poétique. On ne décrit pas ce qui surgit. Le génie du poète est de le provoquer.

Des feux de sensation s'avivent aussi, une sensibilité

22. Pierre Jean Jouve, *Lyrique*, Mercure de France, 1956, p. 9-15.

23. *Loc. cit.*, p. 9.

phénicienne mêle une sexualité heureuse à la gravité de l'éternel.

Dans le troisième poème, Jouve marque la résurrection du Phénix comme la résurrection du regard. Une sorte d'œil absolu répand son règne sur le monde²⁴ :

Tes perfections de vêtue et d'être au fond des flammes
s'assemblaient

.....
Pour un feu géant tout noir par aucun regard traversé
Feu de résurrection amie où ton seul Œil va paraître.

La renaissance de notre désir phénicien, en un nouveau regard pour un nouvel éclat dans le travail intime, est dite en fin de poème²⁵ :

Renaitre après cœur mort, cœur rouge après cœur brun,
Redevenir éclat des yeux lueur du sein,
Telle est la loi de miracle et révélée à quelques-uns
Reprendre au point même l'ouvrage et le rire et tout le dessein.

Cette activité créatrice de la prune, cet appel de la rétine vers la lumière, n'est naturellement pas un phénomène médité. Dans les ténèbres de la nuit, l'œil phénicien qui va naître est déjà un être solaire. Le poète nous fait vivre la conjonction de la lumière intense et les vérités d'une aube qui déploie sa lumière sur l'univers. La lucidité du poétique travaille à la limite de la sensation et du rêve, à la limite aussi du langage de la signification et du langage de la sublimation. Dans un poème

24. *Loc. cit.*, p. 12.

25. *Loc. cit.*, p. 13.

en prose dont le titre est « Beauté », Pierre Jean Jouve nous appelle à vivre en la *verticalité* du langage²⁶ : ... « il n'est de vie possible que verticalement, en dehors, par un assemblage de sons, de couleurs et de mots. La beauté de quelques phrases d'hier est comme enduite d'éternité... »^b.

★

Phénix implicites

Pour le but que nous poursuivons qui est de montrer les images littéraires en leur actualité, l'image d'un Phénix qui ne dit pas son nom est plus précieuse qu'un long poème didactique. Nous allons réunir quelques exemples de « Phénix implicites » qui nous prouveront que le Phénix est un archétype de l'imagination du feu.

Dans un poème écrit directement en anglais et qu'il traduit lui-même en français²⁷, Jean Wahl met une marque philosophique décisive sur l'oiseau miraculeux, « l'oiseau joie », être « sans cause », tout ramassé dans la joie de réveiller l'univers. Je ne sais si Jean Wahl, qui cite Héraclite, a eu conscience que son poème s'éclairait dans le mythe du Phénix. Mais les images sont si neuves que l'on peut dire qu'il y a renouvellement du mythe. C'est un mythe qui renaît. Il renaît même deux fois. Quel bonheur de lecture en effet de vivre le poème en

26. Pierre Jean Jouve, *Proses*, Mercure de France, 1960, p. 94.

b. Note marginale : Je ne retrouve pas la page déjà écrite à propos de ce texte de *Proses*.

27. Jean Wahl, *Poésie, Pensée, Perception*, Calmann-Lévy, 1948, p. 58-59.

deux langues, imaginé deux fois, pensé deux fois, se libérant deux fois d'une tradition littéraire sclérosée !

Voici tout le poème :

Oiseau Joie

Ma joie, sur toi-même équilibrée,
Sans cause
Dans ce monde profond et blafard,
Non pas comme la joie rationnelle des mystiques,
Mais comme Héraclite qui rirait ou comme un chœur
comique au milieu du Prométhée,
Sans cause – te causant toi-même,
Lourde de soupirs absorbés et légère de rayons recueillis,
Je te vois planer puissamment
Et vibrer dans le haut battement de tes ailes ;
Puis tes ébullitions chantantes
Percent le temps, piquent l'éternité.
Maintenant, j'entends ton petit cri,
Oiseau Joie !

Dans son commentaire sur la naissance de son poème²⁸, Jean Wahl cherche, sans vraiment trouver, de grandes philosophies antécédentes qui lui auraient inspiré l'*Oiseau Joie*. Il nomme Kierkegaard, Nietzsche – et même Descartes. Il rappelle des images poétiques de Wordsworth, de Shelley... Et dans les dernières lignes de son auto-commentaire, sentant bien que l'élan de l'*Oiseau Joie* est un dépassement de l'angoisse fondamentale, il évoque Kierkegaard et Heidegger.

28. Loc. cit., p. 62-64. Jean Wahl rappelle « le sentiment kierkegaardien de la joie inexplicable » et le passage de Kierkegaard : « Si l'oiseau se réjouit de si peu de chose, c'est qu'il est lui-même la joie », mais ajoute : « Pourtant, au moment d'écrire, je n'avais plus aucun souvenir conscient de ces lignes de Kierkegaard. » Le vers : « Et vibrer dans le haut battement de tes ailes » lui paraît « être une réminiscence. Mais de quel poème, je l'ignore ».

D'un œil champenois je regarde, amusé, Jean Wahl cherchant en vain dans l'intellectualité de sa culture l'impulsion créatrice qui nous vaut l'Oiseau Joie. Pour moi, la solution du questionnement de Wahl est toute simple : le poème est, lui aussi, comme l'Oiseau qui vibre dans l'éternité chantante, un poème sans cause, sans cause immédiate, sans cause psychologique, sans cause de culture. Ce poème est un Phénix.

Dans la rêverie poétique du Philosophe-poète l'Oiseau Joie est la manifestation d'un Archétype. Ici, comme dans tous les actes créateurs, l'archétype est la cause du sans cause, la cause si souvent première qu'elle franchit d'un bond la pauvre histoire psychologique qui fait l'objet des recherches du psychologue et du psychanalyste. L'acte poétique est comme un acte essentiel qui dépasse en un seul jet les images associées à la réalité. L'Oiseau Joie de Jean Wahl prend la joie au vol comme le font deux grands vers de William Blake que cite précisément Jean Wahl dans un autre passage de son livre²⁹ :

Mais qui sait embrasser une joie en plein vol
Vit en l'aube éternelle^e.

29. Loc. cit., p. 228.

c. Le poème de William Blake est un poème du Note-Book (env. 1793) et a pour titre Eternity :

« He who binds to himself a joy
Does the winged life destroy ;
But he who kisses the joy as it flies
Lies in eternity's sun rise. »

Ce poème est numéroté 43 dans l'édition Keynes (Blake, *Complete Writings, with variant readings*, edited by Geoffrey Keynes, Oxford University Press, 1969) et 29 dans l'édition Leyris (William Blake, *Œuvres*, II, présentation et traduction de Pierre Leyris, Aubier-Flammarion, 1977).

Le plus souvent, les Phénix de l'imagination poétique brûlent en plein vol, éclatent en plein ciel comme un explosif de lumière. Tel encore ce Phénix implicite de Claude Vigée dans un poème de *La lutte avec l'ange*³⁰ :

L'oiseau qui m'a vendu le rubis de l'espace
déchire de son feu les ramures du ciel
d'un souffle obscur jaillit cette roche vivante
qui disperse et reprend la lumière du cœur.

★

Dans une cosmologie de poète où tout conspire pour faire un monde, ce peut être l'oiseau qui rajeunit l'arbre, qui marque la rénovation de toute la nature. Alors le dernier signe est donné par le Phénix qui réveille la forêt. Le phénix implicite que l'on peut reconnaître secrètement dans « L'arbre de Gengis Khan » d'Henry Bauchau a ce grand signe cosmique du renouveau. Dans le poème, l'arbre confesse ainsi son attente des oiseaux³¹ :

Nul ne connaît plus le nombre de mes branches, ni le
chiffre de mes tribus de feuilles. Innombrables sont les
nations d'oiseaux qui chantent dans mes feuillages.
Innombrables les morts et les renaissances mélodieuses.
Nids brisés, plumages délicats, squelette qui fut l'aigle ou
le rossignol, tout retourne à la racine, à l'obscur
mâchoire de Saturne qui broie, qui brise et qui propulse
La force de la vie jusqu'au ciel dominé.

30. Claude Vigée, *La lutte avec l'ange*, « Les plaisirs d'Ariel », Librairie Les Lettres, 1950, p. 56.

31. Henry Bauchau, *Géologie*, coll. « Métamorphoses », LIV, Gallimard, p. 83.

Les forces propulsives qui vont rendre la vie aux ramures, ce sont des forces oiselées, comme si une nouvelle tribu d'oiseaux prenait naissance dans les racines de l'arbre, surgissait des racines du monde, en éclatant au soleil « là où sont les grands pâturages du soleil ».

★

Les grandes images s'appellent, se soutiennent l'une l'autre, se fondent l'une dans l'autre pour, ensemble, grandir dans l'ordre du *magnifique*. On sentira ce syncrétisme actif des images si on lit avec la passion d'admiration requise le poème en prose de Claude Vigée : « Le sommeil d'Icare »³². La résurrection de la Pâque, dans la fulgurance des images ailées, s'exprime comme « feu du renouveau », qui provoque finalement les « désirs endormis »³³ d'Icare : « L'algue divine me précède, elle sème les plumes de l'immense abandon auquel la chair se doit. Mais l'œil allume la mouette aux longs triangles blancs qui tourne doucement sous l'hélice du large. Vogue, voilier dépourvu d'ancre, à d'heureuses rencontres, vers un astre plus sûr, un ciel que rien ne charge : lorsque ton aile aura fondu d'angoisse dans la nuit, qu'incendiera ton vol une aube dérisoire, tu descendras en dispersant ta lumière et ton sang réfléchira dans la mer un soleil illusoire... Avant que mon chant ne tarisse,

32. « Le sommeil d'Icare », dans *La lutte avec l'ange*, p. 77-91.

33. *Loc. cit.*, p. 91, dernière strophe du sonnet terminal :

« Je veux nu comme l'aube et vain comme les pierres
Aiguisant de regrets mes désirs endormis
Voler dans le soleil en levant les paupières. »

allume, oiseau de flamme, la lune de cristal fondue en ce matin d'été avec un reflet de tes feux dans le gravier des sources... Pour me sculpter un escalier dans la substance sainte je vous conjure maintenant fulgurants éperviers; incendiez ces bois sous-marins, qu'une fournaise ardente fasse jaillir du minerai les filons dilatés. Entre la lune et le désert je saignerai l'oiselle révélatrice du secret égaré sous les vents »³⁴.

Page par page, sans que jamais le nom du Phénix ne soit prononcé, les images phéniciennes viennent enrichir la légende de l'Homme volant qui devient ainsi action cosmique. C'est l'image du Phénix, non nommée, qui devient la source de tous les rejaillissements d'image. Tout le poème est en feu. Les images jaillissent, rutilantes, neuves, nées vraiment d'une imagination libre. La poésie est ici un foyer; les images sont le combustible qu'il faut sans cesse apporter pour que l'imagination reste à son sommet. Alors il n'est plus nécessaire de maintenir le fil d'un récit, de raconter, sur de nouveaux frais, la vieille histoire d'un homme trop audacieux. La cohésion par les images du feu est plus puissante que la cohérence des idées. La force poétique, à elle seule, donne la plus belle des unités au poème. Le Phénix vécu demande cet incendie de feu vécu, cet incendie sans limites qui renouvelle le Monde. Cet incendie-résurrection est la grande leçon que l'on reçoit quand on rêve sans réserve à la grande image du Phénix.

★

34. *Loc. cit.*, p. 84, 85, 89.

Parfois l'image concentre en elle tant d'ardeur, elle se couvre de tant de couleurs, qu'on dirait que le Phénix veut dire son être par la *multiplicité* de ses masques. L'image du Phénix agit sans que le mot Phénix soit prononcé. Nous avons un exemple d'un tel Phénix masqué dans un poème en prose d'Octavio Paz. L'oiseau noir, en conquérant la hauteur, devient, dans la transparence de la lumière, blancheur glacée du cygne. Mais les forces du feu vont allumer cette blancheur, la rendre éblouissante. L'oiseau devient, par un dynamisme igné, un être cosmique, un être du monde enflammé, dût-il mourir dans une dramatique explosion.

Lisons le poème : « Oiseau noir, ton bec fait éclater les rochers. Ton empire endeuillé rend illusoires les limites fragiles entre le fer et le tournesol, entre la pierre et l'oiseau, le lichen et le feu. Tu arraches d'ardentes réponses à la hauteur³⁵. La gorge diaphane de la lumière se scinde en deux et ton armure noire s'est constellée de froid intact. Te voici déjà parmi les transparences; multiplié, ton panache ondoie profusément, cygne noyé dans sa propre blancheur »³⁶.

Déjà, sans doute, le lecteur raisonnable s'est-il essoufflé; il ne participe pas à cette fête des mots, à cette orgie de transmutations qualitatives : fer, tournesol, pierre, oiseau, lichen et feu. Le lecteur qui veut toujours

35. « Tu arraches d'ardentes réponses à la hauteur » : Quelle devise pour une philosophie de la sublimation absolue!

36. Ce poème « Note risquée » fait partie des poèmes publiés en 1951 par Octavio Paz sous le titre *¿Águila o Sol?* qui a fourni le titre du recueil de poèmes édité par J.-Cl. Lambert : Octavio Paz, *Aigle ou Soleil ?* Texte espagnol avec une transcription française de Jean-Clarence Lambert, Ed. Falaize, 1957, p. 67.

sentir un lien entre une image et une réalité écarte les images qui ne désignent pas une réalité. Si le mot phénix avait été prononcé, le lecteur soutiendrait peut-être sa lecture par des souvenirs de culture. Mais ce n'est que dans un enthousiasme pour les images qu'on peut conquérir un phénix. Le texte continue : « Tu te places sur la cime et cloues ton étincelle. Puis, t'inclinant, tu baisses les lèvres givrées du cratère. L'heure est venue d'exploser, sans laisser d'autre trace qu'une longue cicatrice dans le ciel. Tu traverses les galeries de l'harmonie, et disparais dans un cortège de cuivres. »

Ainsi, par un feu qui explose, qui déchire le ciel, l'oiseau du Poète est-il devenu un être du cosmos. Il est l'être resplendissant d'un soleil couchant qui retentit comme l'orchestre des cuivres et des cymbales du soir. Le titre du livre de Paz est *Aigle ou Soleil ?*. Dans le présent poème, il faut dire Aigle et Soleil, et reconnaître en toute sa grandeur l'équation cosmique :

Aigle + Soleil = Phénix.

Une telle synthèse naît spontanément dans une imagination poétiquement libre.

★

*Au-delà de la distinction
entre Phénix explicites et Phénix implicites*

La distinction que nous avons faite entre Phénix explicites et Phénix implicites n'avait pour but que d'essayer de mettre quelque lumière dans notre débat. Mais cette distinction est formelle. En fait, dans la

poésie contemporaine, quand le Poète désigne explicitement un Phénix, il développe son propre Phénix. Nous sommes au temps où le poétique supprime la tradition mythique, où la poésie n'a plus besoin du canevas des mythes pour broder les images de ses poèmes³⁷. La poésie, peut-on dire encore, développe ses propres mythes. Claude Lévi-Strauss, en une vue profonde³⁸, défend la thèse qu'un mythe est l'ensemble de ses variantes, qu'une nouvelle variante fait immédiatement corps avec le mythe. Cette incorporation d'une variation singulière dans l'image centrale du Phénix est encore plus frappante. Le Phénix est une somme de valeurs poétiques, jeu de multiples correspondances : feu, baume, chant, vie, naissance, mort. Il est nid et espace infini. Il a les deux chaleurs, du nid et du soleil. Chaleur du chant, chaleur du baume, tout converge pour enflammer l'oiseau : feux masculins des chants qui réveillent, chaleur féminine berçante de l'aromate qui endort, voilà encore une transposition de plus en plus fine, donc de plus en plus vraie, de l'hermaphroditisme de la grande image^d.

★

37. On a souvent dit que le mythe était poésie primitive. Mais peut-être la comparaison des mythes a-t-elle conduit à les objectiver, à renforcer leur transposition en croyances. La poésie demande une adhésion moins lourde, plus mobile, plus libre.

38. Cf. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (chap. XI : « La structure des mythes »), Plon, 1958, p. 240. Claude Lévi-Strauss évoque la « difficulté qui a constitué jusqu'à présent un des principaux obstacles au progrès des études mythologiques, à savoir la recherche de la version authentique ou primitive. Nous proposons, au contraire, de définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions. »

d. G. B. projetait de consacrer à l'hermaphroditisme du Phénix un long développement.

Pour Paul Eluard, « le Phénix, c'est le couple – Adam et Eve – qui est et n'est pas le premier »³⁹. C'est le renouveau du commencement absolu. Les poèmes réunis sous le titre : *Le Phénix* sont les poèmes d'une nouvelle vie, d'un nouveau bonheur, quand un amour nouveau calcine les vieux chagrins pour brûler d'une flamme neuve. Toute l'histoire du cœur est alors résumée dans un acte de foi poétique : grâce à Eve, Adam devient poète, donc plus qu'homme. Par l'amour, Adam qui n'était que cendre connaît le réveil d'un phénix. Il faut convertir dans le sens ascendant la fin de la formule éluardienne : ce qui n'est pas premier devient premier dans l'acte suprême du phénix. En se faisant cendre le Phénix sent et sait qu'il devient feu^d.

★

Brûler dans sa cendre même, s'élever déjà au-dessus de la cendre reposée, voilà le grand rêve phénicien qu'a dû connaître Eluard⁴⁰ :

Je n'ai vraiment plus besoin d'ailes
Pour calciner ma pesanteur.

Je ne relis jamais ces vers sans entrer dans une longue rêverie, sans entrer dans des rêveries qui changent sui-

39. Paul Eluard, *Le Phénix*, Seghers, 1954, p. 7.

e. Note marginale : Je ne retrouve pas une feuille sur Eluard où le départ était meilleur.

Dans un article en hommage à Eluard : « Germe et raison dans la poésie de Paul Eluard » (*Revue Europe*, n. 93, 1953), G. B. avait évoqué les images du feu. Cet article est reproduit dans *Le droit de rêver*, PUF, 1970, p. 169-175.

40. Paul Eluard, *Poésie ininterrompue*, II, Gallimard, 1953, p. 45.

vant la couleur du jour. Parfois j'accepte une grande patience de repos, comme si le repos usait la souffrance, calcinait les souvenirs, et cela sans fin, sans fin, jusqu'à devenir conscience de cendre.

Mais, en d'autres heures du songe, les vers d'Eluard m'allègent, des ailes plus heureuses emportent ma pensée; la poésie m'a délivré, elle me redonne un matin.

Sous une forme adoucie, sans éclat, en deux vers, Eluard nous donne tous les bienfaits d'image qui marquent le rythme du Phénix; rythme qu'aux heures graves on peut laisser retentir jusqu'au rythme de la vie et de la mort. Mais faut-il ainsi toujours mettre des pensées agrandies en dialectiques cruelles? Ce qui tour à tour se repose et renaît en nous donne un rythme que la poésie sait rendre salubre, doublement salubre. Le Phénix, être de la grande contradiction de la vie et de la mort, est sensible à toutes les beautés contradictoires. Son image nous aide à légitimer les contradictions de la passion. C'est pourquoi, sans l'aide du mythe antique, le Phénix renaît sans cesse dans les poèmes. Le Phénix est un archétype de tous les temps. C'est un feu vécu, car on ne sait jamais s'il prend son sens dans les images du monde extérieur ou sa force dans le feu du cœur humain.

CHAPITRE II

Prométhée

Un début (*note marginale*)

Il est à peine besoin de dire que l'examen poétique systématiquement fragmentaire que nous faisons des légendes et des mythes n'a nullement l'intention d'éclairer les longs et minutieux travaux de l'archéologie. Les travaux sans cesse repris par les archéologues déterminent les filiations, les transferts des mythes à travers les âges. Ils dégagent une continuité de l'organisation dans la transmission des mythes en même temps qu'une adhésion renouvelée aux croyances et aux rites. Il semble que les historiens de la pensée mythique n'en aient jamais fini de mesurer les influences. La rêverie poétique, en revanche, ne saurait courir sur une aussi longue et aussi complexe histoire que celle retracée par les mythologues. Nous ne pouvons recevoir des impulsions de poésie qu'à travers des fragments; seuls les fragments sont à notre mesure. Toute l'école des *fragmentistes*, au temps des Novalis et des Frédéric Schlegel,

avait accepté, comme une belle rencontre, ce contact immédiat d'une image du passé mythique et de la rêverie poétique. On rêvait le savoir. On s'accordait le droit de rêver aux beautés poétiques en s'instruisant sur le passé des croyances. A vrai dire, il n'y a pas de croyances qui ne soient traversées de rêveries. Les croyances défuntes, les croyances perdues ne peuvent être revécues sans une participation de la rêverie personnelle.

Ce que nous voudrions revivre, dans l'éclairage du poétique, c'est l'attrait que des fragments de la légende ont pour les poètes. De cet attrait, où sont les racines ? D'où partent les élans, quelle hauteur atteignent-ils ? Il faudrait une grande œuvre pour déterminer cette dynamologie de l'humain. Nous n'apporterons que des éléments de réponse, content déjà si, sur l'image particulière de Prométhée, nous pouvons contribuer à une poétique de l'humain.

En fait, dans l'ère de culture où nous vivons, chaque homme cultivé centralise, à sa manière, une figure de Prométhée. Mais on n'est jamais au clair sur la position de cette figure centrale. Chacun a son Prométhée. Ainsi, sous des aspects multiples, Prométhée est devenu un *mot général*, compris par tous, sans que l'on sache bien quel être on sensibilise sous un aussi grand nom. Prométhée, figure paradoxale : personnage fort, ayant valeur emblématique¹, mais qui se disperse en images

1. Quand Gustave Moreau, en 1868, eut peint son viril *Prométhée*, au flanc martyrisé, le succès fut si grand que l'on put prendre l'œuvre du peintre comme un emblème... commercial. Cet emblème figure, comme une marque de valeur, sur des boîtes de sardines. On verra la peinture et la boîte reproduites sur la même page dans le bel album de Ragnar von Holten (*L'art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, Ed. Jean-Jacques Pauvert, 1960).

multiples. Emblème, mais telle est l'infortune des emblèmes : ils peuvent servir, en de pires excès, aussi bien à parodier qu'à exalter. Faut-il rappeler qu'un auteur de notre temps, célèbre entre tous, a cru nous divertir en transformant la révolte de Prométhée contre Zeus en une gifle – un acte gratuit – qu'un passant donne à un autre passant sur un boulevard de Paris. Il suffit que ces deux passants portent les noms de Zeus et de Prométhée pour que l'auteur nous livre son Prométhée personnel².

Ce n'est naturellement pas de ce côté que nous chercherons l'approfondissement poétique des fragments de légende mis sous le signe de Prométhée. Si singulières que soient parfois les images dans lesquelles s'esquisse le mythe de Prométhée, nous devons prouver qu'il n'y a pas d'images *gratuites*. En rêvant un peu, en associant des thèmes de rêverie assez nombreux, on finit toujours par saisir dans l'image singulière un germe d'imagination poétique. Quand une image se ternit, une autre s'éclaire. L'image rayonne de singularités et se maintient dans une existence poétique.

Nous allons considérer une image de base du prométhéisme : Prométhée, héros qui a volé le feu du ciel pour le donner aux hommes, et nous essaierons de montrer en quelle synthèse de rêveries poétiques elle peut être légitimée. Le Prométhée poétique nous invite à une esthétique de l'humain.

2. André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, NRF, 1899.

Plan provisoire du chapitre

Je développerai alors les mouvements suivants :

- De la roue du soleil au feu de Prométhée;
- L'œil crevé et le feu du regard^a.

Viendront ensuite les songes du frottement qui procurent une synthèse de la patience et de l'habileté. Il faut toujours en venir à passer du savoir au faire, de la tête à la main, de l'acte qui commence à l'acte qui continue. En somme il n'y a que deux manières *mécaniques* de faire le feu : le frottement ou le choc, plus exactement le frottement doux et lent et le frottement dur et bref. Feu des femmes, feu des hommes.

Quand j'en aurai fini avec les images positives de la création du feu, je dirai : A qui crée une telle puissance, la reconnaissance des hommes ajoute d'autres puissances. La légende de Prométhée s'enrichit d'un Prométhée qui pétrit l'argile en forme humaine et qui anime de son souffle l'argile humanisée.

Mais n'y a-t-il pas un lien entre le Prométhée qui donne le feu et le Prométhée qui par son souffle donne la vie à l'argile ? On comprendrait l'intime union des deux Prométhées si l'on vivait d'assez près la naissance du feu au gîte du forêt et la vie qu'un souffle doux doit communiquer à l'amadou. Mais qui rêve encore en

a. Le thème « L'œil crevé et le feu du regard » est explicité par un texte isolé figurant sous la rubrique « Prométhée » et commentant une scène du Cyclope d'Euripide. Nous publions ce texte à la suite du plan provisoire du chapitre ; cf. ci-dessous, p. 111.

soufflant doucement sur les premières étincelles, sur les braises retrouvées d'un jour à l'autre sous la cendre!

Ici mes deux ou trois pages sur « souffler le feu »^b.

L'onomatopée.

Le feu parlé^c.

Rares sont les rêveurs qui ont réuni les deux grandes images du feu créé et du feu vécu, les deux Prométhées. Citer alors le rêve de Gérard de Nerval^d.

Aborder la lutte de l'homme contre les dieux, de Prométhée contre Zeus. Prométhée est en lutte avec un contre-Prométhée. Le défi. Le psychanalyste pourra traduire la lutte contre Zeus en une lutte contre le Père^e. Reprendre dans la ligne de la Poétique le « com-

b. Nous n'avons retrouvé aucun développement sur ce thème.

c. Note isolée :

Le cristal de la flamme enchante l'œil qui rêve, mais la cristallisation est aussi un beau rêve d'oreille. L'acte poétique doit traduire pour l'oreille tous les plaisirs des yeux. Les bruits du feu induisent un vocabulaire propre. Dans le détail même des images est sensible le feu poétique. Le poète découvre non seulement des correspondances, mais aussi des synthèses.

d. Il s'agit du rêve de Nerval dans *Aurelia* (Première Partie, section X) dont nous avons retrouvé le commentaire, dans un dossier isolé, sous la rubrique « Prométhée, le lama de Nerval ». Nous publions ce commentaire ci-dessous, p. 112.

e. G. B. ne connaissait pas — ce qui confirme l'hypothèse de Jean Laplanche, *Problématiques*, III : La sublimation, PUF, 1980, p. 149 et s. — la surprenante interprétation freudienne du mythe de Prométhée, porteur du feu qu'il avait dérobé aux dieux (« Zur Gewinnung des Feuers », 1932, *Gesammelte Werke*, Bd XVI, 3-9 ; trad. franç. de J. Laplanche et J. Sédar, « Sur la prise de possession du feu », *Résultats, idées, problèmes*, II, PUF, 1985, p. 191-196).

Le mythe du Titan Prométhée, « héros culturel encore divin », est compris par Freud comme « défaite de la vie pulsionnelle » (Niederlage des Trieblebens). La condition pour maîtriser le feu est, selon Freud, le renoncement au plaisir de l'éteindre par la miction. « C'est un fait bien connu que le mythe décerne aux dieux la satisfaction de toutes les convoitises auxquelles l'enfant des hommes doit renoncer, comme nous le savons par l'inceste.

plexe de Prométhée »^f. Le monde excité du feu. L'engagement dans un monde excessif. Prométhée médité nous met en situation d'activité, mais d'activité contrôlée. L'homme qui allume, qui active le feu, travaille à majorer et cependant à maîtriser et à régler les forces du monde.

Nous dirions en termes analytiques que la vie pulsionnelle, le ça, est le dieu trompé par le renoncement à éteindre le feu ; dans la légende, une convoitise humaine est transformée en privilège divin. Mais la divinité, dans la légende, n'a rien du caractère d'un sur-moi, elle est encore le représentant de la vie pulsionnelle douée d'une puissance supérieure... [Le Porteur du feu] avait pratiqué la renonciation pulsionnelle (Triebverzicht), et montré combien bénéfique mais aussi combien indispensable est cette renonciation pulsionnelle à des fins culturelles. Et pourquoi un tel bienfait culturel devait-il, après tout, être traité par la légende comme un crime passible de châtiement? Eh bien, si, à travers toutes les déformations, la légende laisse transparaître que la prise de possession du feu a pour présupposition une renonciation pulsionnelle, elle exprime cependant ouvertement le ressentiment que l'humanité menée par ses pulsions a pu éprouver contre le héros culturel » (loc. cit., p. 193).

Freud reconnaissait pourtant que « l'opacité de la légende de Prométhée, comme celle d'autres mythes du feu, est accrue du fait que chez les primitifs le feu apparaissait nécessairement comme quelque chose d'analogue à la passion amoureuse — nous dirions : comme symbole de la libido » (p. 194).

Freud espérait pouvoir pénétrer plus avant les secrets du mythe en couplant le mythe de Prométhée, ravisseur du feu, avec le mythe d'Héraclès, vainqueur de l'hydre de Lerne, après avoir effectué dans ce second mythe l'inversion du contenu manifeste par interversion des deux opposés : eau, feu.

Il ne nous semble pas sans intérêt de noter qu'à la fin de l'analyse freudienne la témérité de l'interprétation fait place à la modestie du savoir : « Prométhée avait interdit l'extinction du feu, Héraclès l'avait autorisée dans le cas de l'incendie menaçant de tourner au désastre. Le second mythe semble correspondre à la réaction d'une époque culturelle plus récente, devant la prise de possession du feu. On a l'impression qu'à partir de là on pourrait pénétrer très avant dans les secrets du mythe, mais assurément ce n'est que sur une courte distance qu'on est accompagné du sentiment de la certitude » (Gefühl der Sicherheit).

f. C'est-à-dire le « complexe de Prométhée » de La Psychanalyse du feu (1938).

Les images prométhéennes poétiques désignent toujours une action psychique qui surélève la nature de l'homme. Une esthétique du psychisme, c'est-à-dire une activité psychique qui consolide et dynamise la vie de l'esprit, pourra être placée sous le signe de Prométhée.

COMMENTAIRE DE DEUX TEXTES ÉVOQUÉS DANS LE PLAN

En liaison avec le thème « L'œil crevé, le feu du regard », commentaire, sous la rubrique Prométhée, d'une scène du Cyclope d'Euripide (cf. ci-dessus, note a)

Relisons la scène où le rusé Ulysse se prépare à crever l'œil du Cyclope (Euripide, t. I, *Le Cyclope*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Ed. « Les Belles-Lettres », 1925, v. 454-463, 595-602) :

« ULYSSE. — ... Et lorsque le Cyclope s'assoupira, vaincu par Bacchos, il est en sa demeure une branche d'olivier dont j'aiguiserai le bout avec mon coutelas, et que je déposerai dans le feu. Puis, quand je le verrai calciné, l'enlevant tout brûlant, je l'appliquerai au beau milieu de l'œil du Cyclope, et lui fondrai la vue à l'ardeur du feu. Comme l'homme qui, ajustant les pièces d'un navire, avec une double amarre manœuvre la tarière, ainsi dans l'œil du Cyclope, siège de la lumière, je tournerai le tison, et lui sécherai la prunelle.

.....
LE CORYPHÉE. — De roc et d'acier sera notre vouloir...

ULYSSE. — Héphestos, seigneur de l'Étna ! d'un voisin pervers, en incendiant la clarté de son œil,

délivre-toi d'un coup. Et toi, rejeton de la sombre Nuit, Sommeil, dans toute ta force abats-toi sur la bête abhorrée des dieux ! »

Que de rêveries surgissent dans une lecture au ralenti : Au milieu du front du Cyclope, un seul œil. L'œil d'un Cyclope ne lance-t-il pas des feux tourbillonnants ? Il faut percer l'œil dans toute sa rondeur, en tournant. La rotation augmente la vengeance. Que la branche d'olivier, taillée par le coutelas, devienne pointue comme un dard ne suffit pas. Ulysse fait durcir le bois. Le bois vert devient bois noirci. Le bois doit être comme fer brûlant. Dans l'œil du Cyclope brûle un feu profond. Et pour éteindre ce feu du regard, il faut un contre-feu. L'arme meurtrière devient un foret dans son trou à feu. La rêverie qui veut éteindre le feu rejoint les rêveries qui le font naître. Quand on voudra éteindre le feu du regard, l'éteindre jusqu'en son foyer profond, on vivra l'image antithétique qui créait le feu par le foret. La naissance du feu et la mort du feu se joignent dans la même image. (*Dans une note marginale, G. B. indiquait son projet de se reporter au texte de l'Odyssée qui a inspiré Euripide. Cf. Odyssée, Chant IX, v. 308-400.*)

Commentaire, sous la rubrique Prométhée, le lama de Nerval, du rêve de Nerval évoqué par le plan (Aurelia, Première Partie, section X) (cf. ci-dessus, note d)

Que le donateur du feu soit aussi le modelleur qui avec de l'argile fait des hommes n'est pas une simple rencontre de puissances. Déjà en modelant l'être vivant

on lui insuffle des puissances de flamme. Un grand rêveur retrouve cette double activité de créateur du feu et de créateur de formes. Qu'on relise la page (*Aurelia*, éd. Corti, 1943, p. 44) où Gérard de Nerval, après avoir traversé l'obscurité d'une nuit profonde, explore une ville au travail : « J'entrai dans un atelier où je vis des ouvriers qui modelaient en glaise un animal énorme de la forme d'un lama, mais qui paraissait devoir être muni de grandes ailes. Ce monstre était comme traversé d'un jet de feu qui l'animait peu à peu, de sorte qu'il se tordait, pénétré par mille filets pourprés, formant les veines et les artères et fécondant pour ainsi dire l'inerte matière, qui se revêtait d'une végétation instantanée d'appendices fibreux d'ailerons et de touffes laineuses. Je m'arrêtai à contempler ce chef-d'œuvre, où l'on semblait avoir surpris les secrets de la création divine. "C'est que nous avons ici, me dit-on, le feu primitif qui anima les premiers êtres... Jadis il s'élançait jusqu'à la surface de la terre, mais les sources se sont tarées". »

Ainsi la prise de formes s'accompagne d'une prise de forces. La glaise modelée se tord un peu d'avance comme si elle accomplissait d'elle-même le génie du modelleur. La vie est une flamme, la flamme est une vie. Dans la flamme la vie monte, le lama de Nerval aura des ailes.

En méditant ces lignes, on peut suivre la rêverie de Nerval qui est aux frontières du divin et de l'humain. A peine a-t-il rêvé l'acte prométhéen qui vitalise la matière qu'il entre dans un autre atelier où des orfèvres travaillaient des métaux inconnus sur la terre : « l'un

rouge qui semblait correspondre au cinabre, et l'autre bleu d'azur. Les ornements n'étaient ni martelés, ni ciselés, mais se formaient, se coloraient et s'épanouissaient comme les plantes métalliques qu'on fait naître de certaines mixtions chimiques ». N'est-ce pas là un prélude à l'acte prométhéen ? Nerval interroge un ouvrier : « Ne créerait-on pas aussi des hommes ? », dis-je à l'un des travailleurs, mais il me répliqua : « Les hommes viennent d'en haut et non d'en bas : pouvons-nous nous créer nous-mêmes ? »

Si l'acte prométhéen ne peut être réalisé, il peut être rêvé. Le rêve nervalien nous met dans la situation d'un Prométhée qui peut, qui doit affronter le maître des hommes et des choses. Je persiste à exister, donc je continue à créer, ... à me créer moi-même.

Remarquons que si Prométhée est bien l'acteur du rêve nervalien, le nom de Prométhée n'est pas prononcé. Peut-être les dernières lignes de *Pandora* nous livrent-elles le secret de ce silence :

« Je n'ai revu la Pandora que l'année suivante, dans une froide capitale du Nord... O fils des dieux, père des hommes, criait-elle, arrête un peu. C'est aujourd'hui la Saint-Sylvestre comme l'an passé... Où as-tu caché le feu du ciel que tu dérobas à Jupiter ? »

« Je ne voulus pas répondre : le nom de Prométhée me déplait toujours singulièrement, car je sens encore à mon flanc le bec éternel du vautour dont Alcide m'a délivré.

« O Jupiter ! quand finira mon supplice ? »

FRAGMENTS DE DÉVELOPPEMENT,
NOTES DE TRAVAIL
PERMETTANT D'ÉCLAIRER
LES INDICATIONS DU PLAN

*Introduction à la conception d'une Esthétique de l'Humain.
Prométhée, Humain plus qu'humain.
Sublimation absolue*

Quand une activité psychique se constitue de façon ordonnée et se développe comme un progrès, il semble que cette activité prenne la signification d'une œuvre, la signification d'une esthétique de l'humain. Quand on se rend sensible à cette résonance d'un savoir en une esthétique psychique, quand l'avidité de s'instruire double psychologiquement l'accélération du savoir, une sorte de prométhéisme diffus s'attache à l'acquisition des connaissances. Elles nous viennent des autres, elles nous viennent des livres, ces connaissances, mais les voici qui sont profondément nôtres en nous élevant au-dessus de nous-mêmes, au-dessus de la commune nature. Une sorte de pouvoir orgueilleux donne vigueur au travailleur de l'esprit.

Les multiples figures de Prométhée livrées par le passé des mythes et des cultures viennent s'enraciner en nous pour encourager une psychotechnique de *dépassement de soi*. À peine les archéologues nous ont-ils livré un trait nouveau de la physionomie de Prométhée que nous y décelons une activité esthétisante. De toute manière, pour que ces grandes figures soient, en nous, psychologiquement actives, il nous faut les

vivre comme des tentatives – mieux, comme des tentations – de dépasser notre propre nature. Nous sommes tentés de vivre l'humain, plus qu'humain. Nous verrons par la suite que bien des traits d'apparence secondaire viennent réveiller en notre imagination des ressorts immobilisés par la prudence excessive de l'homme cultivé. Pour l'instant ne retenons du prométhéisme vécu que ce qui peut donner une impulsion vers un plus-qu'être.

Mais, pour vivre une ascension d'être, il faut garder claire conscience de son départ (*note marginale* : à développer).

Il semble que dans tout effort de culture on soit le Prométhée de soi-même. Le passé est argile sous les doigts qui rêvent. On avait quelque chose à faire. En ce passé d'étude, on l'a fait. Mais tout est toujours à faire, et d'abord nous-mêmes. Si seulement l'on pouvait mettre dans la ligne d'un réel devenir le prométhéisme dispersé qui va d'une occasion de culture à une autre! Mais telle ne saurait être notre tâche dans un livre qui se confie aux images pour avancer.

Tous les documents que nous présenterons seront placés dans une dialectique de l'imagination et de la réduction. Nous présenterons d'abord des documents dans lesquels la réduction simplifie à l'excès l'être prométhéen. Par exemple, la mythologie trop humainement racontée, trop familièrement enseignée entraîne une réduction initiale qui barre l'excès à l'expansion poétique. A l'inverse, nous nous attacherons à des exemples où la sublimation tend à devenir une sublimation absolue, telle que nous l'avons ébauchée dans l'Introduction

de notre livre *La Poétique de l'Espace*⁹. Nous serons alors sûr que nous avons franchi la frontière des faits pour entrer vraiment dans le règne du poétique. Si l'on arrivait à lier fortement le faisceau des sublimations, on constituerait vraiment une poétique, la poétique de *Prométhée*.

Entre la réduction extrême et la sublimation absolue, intervient le jeu complexe de la réduction à l'humain et de l'expansion poétique, comme c'est le cas pour les figures de Prométhée du lyrisme dramatique. Pour bénéficier du dynamisme psychologique de l'image de Prométhée, on doit le saisir comme l'être qui correspond à un besoin de plus-être. Prométhée est alors un *plus qu'homme*. Mais comme les situations dans lesquelles se place le dramaturge correspondent souvent à des situations esquissées à gros traits, le *plus qu'homme* a, dans les drames, besoin de se rencontrer avec un *contre-homme*. Par exemple, Goethe valorise la rivalité des colères entre Prométhée et Zeus. Le défi est le premier moteur de la victoire.

La rédaction a été ici interrompue. L'allusion à Goethe visait sans aucun doute la « Prometheus' Ode » (monologue de Prométhée s'adressant à Zeus) et la pièce de théâtre

g. Cf. *La Poétique de l'Espace* (1957) (coll. « Quadrige », PUF, p. 13) : « La sublimation, dans la poésie, surplombe la psychologie de l'âme terrestrement malheureuse. C'est un fait : la poésie a un bonheur qui lui est propre, quelque drame qu'elle soit amenée à illustrer. La sublimation pure telle que nous l'envisageons pose un drame de méthode, car, bien entendu, le phénoménologue ne saurait méconnaître la réalité psychologique profonde des processus de sublimation si longuement étudiés par la psychanalyse. Mais il s'agit de passer, phénoménologiquement, à des images invécues, à des images que la vie ne prépare pas et que le poète crée. Il s'agit de vivre l'invécu et de s'ouvrir à une ouverture de langage. »

inachevée dont elle fait partie et qui a pour titre *Prometheus* (1773-1774) :

Voile ton ciel. Zeus,
De brume et de nuages,
Et pareil à l'enfant
Qui joue à décapiter des chardons,
Epreuve ta force sur les chênes et les sommets des monts.
Mais ma terre,
Laisse-la-moi,
Et ma cabane que tu n'as point bâtie,
Et mon foyer
Avec sa flamme
Que tu m'envies,

.....
Qui vint à mon secours
Contre l'insolence des Titans ?
Qui me sauva de la mort
Et de la servitude ?
N'as-tu pas tout accompli toi-même
Cœur ardent, cœur intraitable ?
Et tu brûlais, dans ta jeunesse et ta bonté
Et ton aberration, de gratitude
Pour le Dormeur de là-haut.
Moi, t'honorer ? A quel titre ?

(Monologue de Prométhée dans son atelier, acte III de Prométhée.)

Et l'acte premier de la pièce commence par un dialogue entre Prométhée et Mercure :

PROMÉTHÉE

.....
Leur volonté contre ma volonté :
Un contre un,
Balance égale, il me semble !
.....

MERCURE

Malheureux ! Les traiter de la sorte,
Tes dieux, les éternels ?

PROMÉTHÉE

Des dieux ? Je ne suis pas un dieu,
Et je prétends valoir n'importe qui d'entre eux.

(Traduction de Blaise Briod, Théâtre de Goethe, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1942.)

Note isolée :

Pour Ballanche (*Œuvres*, t. III, éd. Paris et Genève, 1830, p. 110) : « Prométhée, c'est l'homme se faisant lui-même, par l'énergie de sa pensée. » Chaque jour, sois le Prométhée de ton ardeur spirituelle.

Je commenterai longuement le texte où Goethe se compare à Prométhée.

Le texte de Goethe auquel fait allusion cette Note est un texte de *Poésie et Vérité*, III^e Partie (1814), livre XV. Goethe, se glorifiant de son « talent fécond », invoque l'image de Prométhée et rappelle le retentissement qu'a eu dans la littérature allemande le monologue de Prométhée que nous venons de citer. Ce monologue avait été publié la première fois en 1785 par Fr. H. Jacobi dans son essai « Sur la doctrine de Spinoza », essai polémique contre Lessing, intervenant dans la querelle du panthéisme et du monothéisme. Voici le texte de *Poésie et Vérité* que G. B. avait retenu (Goethe, *Ses mémoires et sa vie*, t. I : « Poésie et Vérité », traduction de Henri Richelot, Paris, Hetzel, p. 641, 642, 643 — la date, non indiquée, est postérieure de quelques années à 1857) :

« La commune destinée humaine que nous portons tous doit être plus lourde à ceux dont les facultés intellectuelles sont plus précoces et plus larges dans leur développement... Finalement l'homme est toujours forcé de se replier sur lui-même. J'avais souvent éprouvé, dès le bas-âge, que, dans les instants les plus difficiles, on nous crie : "Médecin, guéris-toi toi-même"; et que de fois n'ai-je pas dû me dire, avec un soupir douloureux : "Je foule seul le pressoir!" En songeant aux moyens d'assurer mon indépendance, le talent fécond que je possédais m'en parut la garantie la plus certaine. Depuis quelques années, il ne m'abandonnait pas un seul instant... Réfléchissant sur ce don naturel, qui m'appartenait en propre, et que rien du dehors ne pouvait favoriser ni contrarier, je me plaisais à fonder sur lui toute mon existence. Cette idée se changea en une image; une vieille figure mythologique me frappa, celle de Prométhée, qui, séparé des dieux, peuple tout un monde du fond de son atelier. Je sentais qu'on ne peut produire rien de remarquable qu'en s'isolant. Mes ouvrages qui avaient obtenu tant de succès, étaient les enfants de la solitude; et depuis que j'étais plus répandu dans le monde, je ne manquais, sans doute, ni de force ni d'ardeur inventive; mais l'exécution n'allait pas, parce que je n'avais proprement de style à moi ni en prose ni en vers; et qu'à chaque nouveau travail les tâtonnements et les essais recommençaient toujours. Voulant écarter, exclure le secours des hommes, je me séparai des dieux eux-mêmes, à l'exemple de Prométhée, et cela tout naturellement, parce que, dans mon caractère et dans mes habitudes intellec-

tuelles, une idée absorbait et chassait toujours les autres.

« La fable de Prométhée s'était animée en moi. Je façonnai à ma taille le vieil habit du Titan, et, sans pousser plus loin mes réflexions, je me mis à écrire une pièce retraçant le mécontentement que Prométhée avait excité chez Zeus et chez les nouveaux dieux, en formant de sa propre main les hommes, en les animant avec l'aide de Minerve, en fondant une troisième dynastie. Les dieux alors régnant étaient effectivement fondés à se plaindre, parce qu'ils pouvaient passer pour des êtres illégalement interposés entre les Titans et les hommes. A cette étrange composition appartient un monologue en vers, qui joua un rôle dans la littérature allemande, en donnant occasion à Lessing de se déclarer contre Jacobi sur des points importants de doctrine et de sentiment...

« Bien que ce sujet puisse donner lieu, comme il l'a fait, à des considérations philosophiques, religieuses même, il est surtout du domaine de la poésie. Les Titans sont l'ombre au tableau dans le polythéisme (*Die Titanen sind die Folie des Polytheismus*), comme le diable dans le monothéisme; le diable néanmoins, ainsi que le Dieu unique auquel il est opposé, n'est pas une figure poétique. Le Satan de Milton, d'ailleurs assez bien tracé, a le défaut d'accomplir une œuvre subalterne, en essayant de détruire la belle création d'un être suprême; tandis que Prométhée a le mérite de pouvoir créer et produire en dépit d'êtres supérieurs. De plus, c'est une belle pensée, une pensée qui se prête à la poésie, que celle de créer les hommes, non par le souverain maître

du monde, mais par un être intermédiaire, qui possède d'ailleurs la dignité nécessaire à cet effet : la richesse de la mythologie grecque en symboles divins et humains est inépuisable. »

Ruse de Prométhée.

Le « couple » Prométhée-Epiméthée

Japet eut quatre fils : Atlas, Ménoetios, Prométhée et Epiméthée. Les deux plus jeunes sont souvent considérés comme des opposés formant pour ainsi dire un couple de jumeaux dans une dialectique simpliste : « Il ne semble pas qu'il y avait de raisons suffisantes d'abandonner le sens évident de "celui qui pense avant" que les Grecs eux-mêmes donnaient comme signification à Prométhée, en opposition à "celui qui pense ensuite", Epiméthée, opposant ainsi le frère prudent au frère fou, le sage à l'imbécile » (Frazer, *Mythes sur l'origine du feu*, traduction par G. M. Michel Drucker, Payot, 1931, p. 239). Avec l'opposition de Pro- et d'Epi-, tout paraît devenir clair. Prométhée est plus intelligent qu'Epiméthée. L'intelligence d'après ne vaut pas celle d'avant. On ne peut être conscient, après coup, que de sa sottise. Prométhée peut ainsi apparaître comme le modèle de l'intelligence innée.

Kerényi se demande si peut-être Prométhée et Epiméthée ne formaient pas à l'origine « un être hybride, l'homme primordial » (*ein Zwitterwesen, den Ur-Mann*), Pandora étant la femme primordiale (*die Ur-Frau*) (*Prometheus*, p. 20). Dans sa Niobe, s'ins-

pirant d'Hésiode^h, il revient sur la complémentarité entre le rusé Prométhée et le sot Epiméthée, qui, ensemble, forment une « unité indistincte » (*ungeschiedene Einheit*). Prométhée et Epiméthée sont comme deux aspects d'une seule et même *Gestalt* : « La double forme Prométhée et Epiméthée représente la race humaine, plus exactement : la race des hommes. Ruse et sottise, se complétant l'une l'autre, caractérisent l'humanité. Sans la ruse (*Schlauheit*) prométhéenne et la sottise (*Dummheit*) épiméthéenne, il n'y a pas du tout d'humanité » (*Niobe*, p. 41). Cette caractérisation réapparaît constamment dans les études antérieures de Kerényi qui, dans « Le mythe du fripon et la mythologie grecque », va jusqu'à dire que « les exploits de Prométhée révèlent son visage à la fois rusé et sot : Prométhée est à la fois Prométhée et Epiméthée » (*Le fripon divin*, p. 159). La sottise est ainsi la contrepartie de la ruse. Autant dire que la ruse est aussi sottise.

Oui, la ruse n'est pas de la vraie intelligence. Le Prométhée rusé apparaît finalement comme une « réduction », la réduction d'un Prométhée complet, d'un Prométhée poétique. (A reprendre et à développer.)

Ouvrages de Karl Kerényi consultés par G. B. :

Prometheus, Das griechische Mythologem von der menschlichen Existenz, Zurich, Rhein-Verlag, 1946.

h. En quelques mots Hésiode évoque une opposition plus fine, opposition de la mobilité des ruses variées de Prométhée et de l'égarement d'esprit d'Epiméthée (Théogonie, v. 510-511) :

... Προμηθεα
ποικίλον αἰολόμητιν, ἀμαρτίνοόν τ' Ἐπιμηθεα

Niobe, *Neue Studien über antike Religion und Humanität*, Zurich, Rhein-Verlag, 1949.

La mythologie des Grecs, Histoires des dieux et de l'humanité, trad. de Henriette de Roguin, Payot, 1952 (éd. allemande, Zurich, Rhein-Verlag, 1951).

La religion antique, trad. de Y. Le Lay, Genève, Georg, 1957.
« Le mythe du fripon et la mythologie grecque », première édition dans la traduction française (par Arthur Reiss) de l'ouvrage collectif : C.-G. Jung, Charles Kerényi, Paul Radin, *Le fripon divin, un mythe indien*, Genève, Georg, 1958.

Le complexe de Prométhée. Maîtrise intellectuelle du feu

Rappelons un texte de La Psychanalyse du feu (Gallimard, « Folio-Essais », p. 26) :

« Il y a en l'homme une véritable *volonté d'intellectualité*. On sous-estime le besoin de comprendre quand on le met, comme l'ont fait le pragmatisme et le bergsonisme, sous la dépendance absolue du principe d'utilité. Nous proposons donc de ranger sous le nom de *complexe de Prométhée* toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres. »

Le texte suivant est une amorce de développement, sous la rubrique : « *Complexe de Prométhée* ».

Complexe de Prométhée – paragraphe où je reprendrai le caractère complexuel :

Un signe de *désobéissance* est le plus souvent ajouté aux mentions qu'on fait du mythe de Prométhée. Et c'est en cela qu'on sent l'actualité du *complexe*. Du

mythe de Prométhée on ne retient qu'une tentation de *désobéir*. Sous cette forme, le complexe a une éminente actualité. Mais il n'est pas difficile d'en trouver la trace dans les plus lointaines légendes. Nous en citerons quelques-unes dans le style volontairement neutre des ethnologues³. Par exemple, dans un long récit d'un « mythe sur l'origine du feu » en Polynésie, rapporté par Frazer (*loc. cit.*, p. 78 et s.), on voit un père se garder de dire à son fils où et comment il fait cuire ses aliments. Le père se méfie de son fils qui est « plein de drôlerie et aime les farces ». La curiosité pousse l'enfant à dérober le feu. Le récit est chargé d'incidents. Il rebondit en discussions sans fin. Quand le feu est volé aux ancêtres, il faut encore *désobéir* au père qui commande au fils « de ne pas emporter le feu avec lui ; mais de nouveau l'esprit pondéré du plus vieux fut mis en échec par l'espièglerie du plus jeune ».

Comme si tout vol, toute *désobéissance* portait le signe de Prométhée, Frazer ajoute comme allant de soi (p. 81) : « Il y a quelque chose dans la légende des grossiers Tongiens qui rappelle le Prométhée des Grecs classiques. »

Mais allons plus loin. Le héros Prométhée est le symbole de la *désobéissance constructrice*. Il faut

3. A ce propos je dois au lecteur une confession : je n'arrive pas à donner la même adhésion aux Prométhées de l'ethnologie qu'aux Prométhées de l'archéologie. Mais il est peut-être bon pour moi de refréner mon élan vers le majestueux !

Note isolée : Dans quel esprit faut-il lire un livre comme celui de Frazer ? Dans quel axe peut-on maintenir un intérêt de lecture ? Après une légende, en voici une autre, toujours une autre. Les variations elles-mêmes sont monotones. Pour un rêveur, la lecture du livre de Frazer est un pensum.

désobéir aux pères pour faire mieux que les pères. Désobéir pour agir est la devise du créateur. L'histoire des hommes en ses progrès est une suite d'actes prométhéens. Mais, dans le tissu même d'une vie individuelle, l'autonomie conquise est faite d'une série de menues désobéissances prométhéennes, de désobéissances adroites, bien associées, patiemment poursuivies. La désobéissance peut même être assez subtile pour éviter la punition. Il n'en reste qu'une culpabilité équivoque, une culpabilité diffuse. Il y a un sens, croyons-nous, à étudier le dynamisme de désobéissance qui anime tout savoir.

Note isolée, sous la rubrique :
Prométhée. Complexe d'intelligence

Prométhée a la maîtrise intellectuelle du feu. Il est un voleur de feu. Quand on va voler un trésor, on met entre parenthèses les rêves de la cupidité, les douces rêveries de la possession d'un bien. On agit contre d'autres. On est conscience d'audace. Retrouver la fiche Jung où il est dit que Prométhée représente la conscience.

Nous avons retrouvé cette fiche (que nous publions ci-dessous), ainsi que trois autres fiches faisant mention du même texte de Jung. La citation de Jung, isolée de son contexte, représentait sûrement une pensée clef qui avait ouvert un champ de méditation et qui avait conduit G. B. à assimiler Prométhée et la conscience :

Le complexe de Prométhée — j'en avais donné une esquisse dans *La Psychanalyse du feu*, sans connaître

l'opinion de Jung sur ce point. Je lis quelque vingt ans après : « La préparation du feu est un acte de conscience "par excellence" et il "tue" l'état obscur d'attachement à la mère » (C.-G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, trad. Yves Le Lay, Genève, Ed. Georg, 1953, p. 356).

Prométhée complet. Les trois langages

Pour constituer une poétique de Prométhée, une poétique du prométhéisme, il faudrait savoir mettre en œuvre une psychologie ouverte à toutes les valeurs du psychismeⁱ. Seule une psychologie complète, sensible à toutes les inversions du réel et de l'imaginaire, pourrait rendre compte d'un Prométhée complet. Prométhée est un être frontière, ni homme ni dieu, peut-être à la fois homme et dieu. Une psychologie qui décrit ne peut dominer les valeurs en action à la frontière de l'humain et du sur-humain. Il y faut, précisément, une poétique animée par une participation constante à la sublimation active de tous les faits psychologiques. Finalement ce sont les valeurs poétiques, plus exactement les valeurs d'une poétique du psychisme, qui maintiennent un intérêt sans cesse renaissant pour les images du prométhéisme.

Les psychologues de l'École de Jung sont, pourrait-on dire, les psychologues de la psychologie complète. Ils étendent le domaine des recherches psychologiques depuis les plus lointains archétypes de l'inconscient

ⁱ. *Note isolée* : Kerényi rapporte les paroles prononcées par Thomas Mann dans son discours-jubilé de 1936, *Freud et l'avenir* : « L'intérêt mythique est aussi inné à la psychologie que l'intérêt psychologique l'est à toute poésie » (*La mythologie des Grecs*, p. 5).

collectif jusqu'aux tensions de l'extrême spiritualité individuelle.

S'agit-il de la légende de Prométhée ? Un psychologue jungien y verra plus que le vol du feu. Qui apporte le feu apporte la lumière, la lumière de l'esprit – la clarté métaphorique –, la conscience. Aux dieux, Prométhée a dérobé, pour la donner aux hommes, la conscience. Le don du feu-lumière-conscience ouvre à l'homme un nouveau destin. Quel dur devoir de se maintenir dans ce destin de conscience, dans ce destin de spiritualité. Gerhard Adler évoque le drame de cette nouvelle situation d'un psychisme appelé à la spiritualité : « La légende de Prométhée reflète les dangers effroyables inhérents au don de la lumière de la conscience; à tel point que celui qui apporta cette lumière aux mortels ne put le faire qu'en commettant le crime de violer les lois des dieux, et dut expier cet acte par une éternelle blessure au centre de sa vie instinctuelle »⁴.

Gloire de la conscience, sévice des instincts!

Comment ne pas voir que cette interprétation notée en quelques lignes par Gerhard Adler correspond à une traduction dans une sorte de *supra-langage* apte à poser les questions en terme de spiritualité dominante.

En fait, il faudrait, pour une étude en *psychologie complète* d'une légende comme celle de Prométhée, disposer d'au moins *trois langages* :

D'abord il y aurait le langage ordinaire, le *langage*

4. Gerhard Adler, *Essais sur la théorie et la pratique de l'analyse jungienne*, trad. L. Fearn et J. Leclercq, Genève, Ed. Georg, p. 192.

de l'utilité. Bien des mythes notés par Frazer disent explicitement l'utilité du feu pour cuire les aliments. C'est sous ce signe que sont loués les « Prométhées » de Tasmanie, de Mélanésie, de Polynésie, de Micronésie... On n'en finirait pas de dire les bienfaits du feu dans le langage ordinaire, dans un langage aisé à traduire dans toutes les langues parlées par les hommes. Pour le contraste, les mythes rapportés par Frazer disent toujours les malheurs de l'humanité sans feu.

Mais pour dire la valeur humaine du feu, il faut, semble-t-il, parler un autre langage que le langage de l'utilité. Il faut communiquer en une sorte d'*infra-langage* par les valeurs de la vie chaude. Nos organes sont des foyers. Tout un langage de fièvres donne la mesure de nos instincts. L'existentialisme de la sensualité – y en a-t-il d'autres ? – a besoin de cet *infra-langage*. Il faut sentir que le feu est un bien couvé, un bien gardé sous la cendre. Les mille rêves de la chaleur intime disent l'attrait des feux enterrés. Les trésors sont brûlants. Pour eux nous brûlons de convoitise. Une sorte de conviction anime nos rêves prométhéens en nous assurant que le feu est en nous, que notre corps en contient en réserve. Très nombreux sont les mythes rapportés par Frazer où le feu est tiré du corps humain.

N'est-il pas frappant qu'au regard du psychiatre jungien ce soit dans le siège de la vie instinctuelle que Prométhée dut subir la « punition ». Les dieux ne privent pas Prométhée du feu, au contraire ils activent en son corps le feu rongeant. L'aigle vient tourmenter l'être dans ce creuset de la chaleur qu'est le foie vivant. L'aigle, l'oiseau de feu, vient raviver la plaie cuisante,

en dévorant quotidiennement le foie qui renaît toujours. Prométhée ne sera un héros complet que si la psychologie complète, du côté des archétypes, nous décrit l'enfer de ses organes, l'être au foie calciné.

Mais c'est dans une transcendance du langage naturel, en un *supra-langage*, que Gerhard Adler cherche les voies de la lucidité. Le feu serait un don trop matériel s'il n'était pas doublé par la lumière. La lumière elle-même ne serait qu'un pauvre don si on la jugeait par son utilité, si l'on ne transposait pas sa valeur dans le règne de la conscience lucide.

Dans le règne de la lucidité va se développer un surprométhéisme.

Notes annexes

Mettre en contraste avec l'interprétation de Gerhard Adler la rationalisation de l'« explication » de l'article « Prométhée » de l'*Encyclopédie* : « Prométhée étant de la famille des Titans eut part à la persécution que Jupiter leur fit : il fut obligé de se retirer dans la Scythie, où est le mont Caucase, d'où il n'osa sortir pendant le règne de Jupiter. Le chagrin de mener une vie misérable dans un pays sauvage est le vautour qui lui dévorait le foie; ou bien ce vautour ne serait-il point une image vivante des profondes et pénibles méditations d'un philosophe ? Les habitants de la Scythie étaient extrêmement grossiers et vivaient sans lois et sans coutumes. Ce prince poli et savant leur apprit à mener une vie plus humaine; c'est peut-être ce qui a fait dire qu'il avait formé l'homme avec l'aide de Minerve. Enfin,

ce feu qu'il emprunta du ciel, ce sont des forges qu'il établit dans la Scythie; peut-être que *Prométhée*, craignant de ne pas trouver du feu dans ce pays, y en apporta dans la tige d'une fêrule, qui est une plante fort propre à se conserver pendant plusieurs jours. Enfin *Prométhée*, ennuyé du triste séjour de la Scythie, vint finir ses jours en Grèce, où on lui rendit les honneurs divins, ou du moins les honneurs des héros. Il avait un autel dans l'académie même d'Athènes, et on institua en son honneur des jeux qui consistaient à courir depuis cet autel jusqu'à la ville avec des flambeaux qu'il fallait empêcher de s'éteindre. » Cet article a été rédigé par Jaucourt.

Prométhée vole le feu à la pointe des monts, souffre la vengeance des dieux au sommet du Caucase.

Prométhée est martyrisé par un oiseau.

Feu, oiseau, homme audacieux sont des êtres du sommet.

Un psychanalyste aura souvent la tentation de désigner un élan sur-humain comme un trait humain, trop humain. En un tournemain les êtres des sommets sont ramenés à leur origine.

Langage de l'utilité — Ne pas oublier que le feu est l'instrument majeur du sacrifice.

Les récits des ethnologues ne considèrent que l'utilité du feu pour la vie pratique. Mais toute une tradition philosophique voit en Prométhée l'initiateur des arts. Cf. le mythe de Protagoras :

« C'était le temps où les dieux existaient déjà, mais

où les races mortelles n'existaient pas encore... Au moment de les produire à la lumière, les dieux ordonnèrent à Prométhée et à Epiméthée de distribuer convenablement entre elles toutes les qualités dont elles avaient à être pourvues. Epiméthée demanda à Prométhée de lui laisser le soin de faire lui-même la distribution... Or, Epiméthée, dont la sagesse était imparfaite, avait déjà dépensé, sans y prendre garde, toutes les facultés en faveur des animaux... Prométhée, devant cette difficulté, ne sachant quel moyen de salut trouver pour l'homme, se décide à dérober l'habileté d'artiste d'Héphaïstos et d'Athéna, et en même temps le feu – car, sans le feu, il était impossible que cette habileté fût acquise par personne ou rendît aucun service... C'est ainsi que l'homme fut mis en possession des arts utiles à la vie... » (Platon, *Protagoras*, 320c-322a, trad. Alfred Croiset, « Les Belles-Lettres », 1941).

Eschyle était allé encore plus loin dans la voie de la valorisation culturelle de Prométhée, héros rationnel, inventeur de la science :

PROMÉTHÉE. – « Ne croyez pas que mon silence soit affectation ni opiniâtreté; mais une pensée me dévore le cœur, quand je me vois outragé de la sorte : quel autre a donc à ces dieux nouveaux assuré tous leurs privilèges ? – Mais, sur ce point, je me tais : vous savez ce que je pourrais dire. Écoutez en revanche les misères des mortels, et comment des enfants qu'ils étaient j'ai fait des êtres de raison, doués de pensée. Je veux le conter ici, non pour dénigrer les humains, mais pour vous montrer la bonté dont leur ont témoigné mes dons. Au début ils voyaient sans voir, ils écoutaient

sans entendre, et, pareils aux formes des songes, ils vivaient leur longue existence dans le désordre et la confusion. Ils ignoraient les maisons de briques ensoleillées, ils ignoraient le travail du bois; ils vivaient sous terre, comme les fourmis agiles, au fond de grottes closes au soleil. Pour eux, il n'était point de signe sûr ni de l'hiver ni du printemps fleuri ni de l'été fertile; ils faisaient tout sans recourir à la raison, jusqu'au moment où je leur appris la science ardue des levers et des couchers des astres. Puis ce fut le tour de celle du nombre, la première de toutes, que j'inventai pour eux, ainsi que celle des lettres assemblées, mémoire de toute chose, labeur qui enfante les arts » (Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 436-461, trad. Paul Mazon, « Les Belles-Lettres », 1921).

Revenir au texte de Nietzsche de *La naissance de la tragédie* (trad. Geneviève Bianquis, Gallimard, 1940, p. 52-53) : « A la gloire de la passivité, j'oppose à présent la gloire de l'activité qui auréole le *Prométhée* d'Eschyle... L'homme magnifié jusqu'à l'existence titanesque conquiert de haute lutte la civilisation et force les dieux à entrer dans son alliance, parce qu'en vertu de cette sagesse qu'il ne doit qu'à lui-même, il dispose de l'existence et des limites de ces dieux. Mais ce qu'il y a de plus miraculeux dans ce poème de *Prométhée* qui est véritablement, par sa pensée génératrice, un hymne à l'impiété, c'est cette profonde aspiration d'Eschyle à la justice : d'une part la souffrance indicible de l'individu audacieux, d'autre part la détresse divine, voire le presentiment d'un crépuscule des dieux, la force qui con-

traint ces deux mondes de douleur à une réconciliation et à une fusion métaphysique, tout cela rappelle puissamment le centre et le principe fondamental de la cosmogonie d'Eschyle qui au-dessus des dieux et des hommes fait trôner la Moïra, la Justice éternelle. Devant la surprenante hardiesse avec laquelle Eschyle pèse le monde olympique aux balances de sa justice, il faut nous souvenir que le Grec méditatif trouvait dans ses Mystères le fondement inébranlable et sûr de sa pensée métaphysique, et que toutes ses velléités de scepticisme pouvaient s'assouvir aux dépens des Olympiens. L'artiste grec, en particulier, éprouvait à l'égard de ces divinités le sentiment d'une parenté obscure; et c'est justement le Prométhée d'Eschyle qui symbolise ce sentiment... Mais même l'interprétation qu'Eschyle a donnée au mythe n'en sonde pas le surprenant abîme de terreur; tout au contraire, le plaisir créateur de l'artiste, la sérénité de la création artistique qui défie tous les désastres ne sont qu'un léger édifice de nuées célestes qui se reflètent dans un sombre lac de tristesse... A l'arrière-plan du mythe de Prométhée, il y a la valeur hyperbolique qu'une humanité naïve attribue au feu comme au vrai palladium de la civilisation naissante; mais que l'homme pût disposer librement du feu au lieu de le recevoir simplement comme un présent du ciel, sous forme d'éclair fulgurant ou de chaleur solaire, l'esprit contemplatif de ces hommes primitifs y a vu un crime, un larcin fait à la divine nature. Ainsi le premier de tous les problèmes philosophiques pose aussitôt une antithèse pénible et irréconciliable entre l'homme et le dieu, et roule cette antithèse, comme un bloc de

rocher, à l'entrée de toute civilisation. Le bien le meilleur et le plus haut qui puisse échoir à l'humanité, elle ne l'obtient que par un crime dont elle doit assumer les conséquences, c'est-à-dire tout le déluge de douleur et de chagrin que les Immortels offensés infligent – et doivent infliger – à la race humaine soulevée dans un noble effort. »

CHAPITRE III

Empédocle

I

La méditation de la mort d'Empédocle sur l'Etna détermine une promotion pour une Poétique du Feu. L'Acte est dépassé par l'Image. Et ce dépassement est constitutif d'un acte poétique permanent.

La mort d'Empédocle n'est pas simplement un fait divers de l'histoire de la philosophie. En effet, qu'est-ce qui maintient l'image d'Empédocle dans la vie spirituelle de tout songeur de la vie et de la mort, de tout rêveur de feu ? Ce n'est assurément pas l'histoire des péripéties d'une vie sociale, ce n'est pas non plus la philosophie dispersée dans les fragments d'une pensée philosophique que l'on désigne mal comme une philosophie première. Non ! Empédocle est une des plus grandes images de la *Poétique de l'anéantissement*. Dans l'acte empédocléen l'homme est aussi grand que le feu. L'homme est le grand acteur d'un cosmodrame vrai.

Le drame d'Empédocle ne se décide pas dans une dia-

lectique du oui et du non. La négation opère sur des idées, jamais sur des images. Les dialectiques d'interprétation se multiplient. Se vouer au feu, n'est-ce pas devenir feu ? Ou bien se vouer au feu, n'est-ce pas réussir à devenir Rien. Grand passage de la majesté de la flamme à la majesté du Rien. Ou bien encore ce grand feu, ce feu total, n'est-il pas le garant d'une totale purification ? Mais, être purifié, n'est-ce pas une garantie de renaître ? Quelque espoir de Phénix n'est-il pas au cœur du Philosophe ? Ainsi un champ d'interprétations est-il ouvert ; et si l'on surcharge le drame du philosophe en l'interprétant par sa philosophie, par une philosophie transmise par maintes reconstitutions, toutes les transpositions sont possibles. Chacune de ces transpositions est un thème de rêveries philosophiques. Qui accepte toutes les possibilités – car il faut les accepter toutes – entre dans un règne de la Poétique du Feu. Ici, les idées rêvent. Toutes ces rêveries peuvent bien être désignées comme empédocléennes. Elles sont des pré-actes qui ne passent pas à l'acte, délicates synthèses de tensions et d'effrois. Il est des heures où tout grand rêveur de flamme les connaît. Nous en donnerons par la suite des témoignages. La tentation ne s'accomplit pas pour nous. Mais elle s'est accomplie dans l'acte libre du philosophe. Elle fut et nous savons qu'elle fut. Nous rêvons sans fin qu'elle pourrait être, qu'elle est une possibilité de l'homme libre. Empédocle, héros de la mort libre dans le feu, nous ouvre ces rêveries et les maintient en nous. Il y a là un destin humain qui est un *destin d'image*. Il est des heures où le feu nous oblige à imaginer la mort. Empédocle a été saisi par un destin d'image.

Ainsi, à l'opposé de toutes les philosophies qui aiment à dire que nous sommes *jetés* dans l'existence, voici le Philosophe qui se *jette* dans la mort. Sans doute, la naissance et la mort sont toutes deux des gloires de l'Instant. Mais la naissance nous vient du dehors. Pour la première fois, Empédocle est libre quand il se jette dans la mort. De tels instants de décision devraient être étudiés par une Poétique du temps.

L'Acte d'Empédocle est un Instant sur un Sommet. Les quatre Majuscules sont ici solidaires. La Poétique du Feu doit hausser le ton de toutes ces majuscules. Une explication psychologique ne suffit plus. Il faut une explication en majuscules poétiques dans le règne même du poétique. Le dilemme est net : l'Acte de la volonté suprême sur le Sommet de la Montagne du Feu, est-ce une situation humaine ou bien est-ce un événement cosmique ? Quand on voudra en faire un drame de l'homme, on multipliera les préparations psychologiques, on multipliera les spectacles d'avant-scène. Les causes lointaines seront aussi actives que les causes qui poussent au drame. La psychologie diserte, tout à l'administration des petits moyens, nous écartera de la munificence de la fin. Le Philosophe, dans cette perspective d'explication *psychologique*, ne sera plus qu'un homme vaincu. On le donnera comme un citoyen déçu, comme un chef politique abandonné. On inventera alors un de ces sociodrames qui prennent dans leurs filets les psychismes subalternes. Dans toutes ces petites sources de psychologie fictive où se dépense la fantaisie des psychologues du sociodrame manquera l'enthousiasme de la sincérité poétique. Il faut hausser

le ton pour passer déjà du psychologique au théâtral. Si le psychologue ne prend pas le théâtral pour une valeur poétique, il ne pourra nous décrire ce passage. Que d'efforts vains les dramaturges ont faits pour *préparer* la scène finale, pour mettre de l'histoire sous la Légende! A force d'accumuler les personnages falots, puérils – des rois, des femmes – on oublie le personnage central, l'Etna. Comment ferait-on alors la psychologie du Volcan, l'être qui appelle, qui tente, qui gronde, l'être qui dort quand le philosophe dort, qui s'éveille quand l'intelligence cosmique du philosophe se réveille? Le dramaturge accumule des incidents de psychodrame, alors que le cosmodrame se noue, alors que le philosophe est appelé par le Volcan et non pas poussé par les pauvres malheurs de la vie d'un homme. Le Volcan ne veut pas une simple victime, le sacrifice d'un homme quelconque. Le Volcan veut Empédocle. Et depuis ce cosmodrame le nom d'Empédocle et le nom de l'Etna sont unis à jamais. On ne peut plus se souvenir de l'un en oubliant l'autre. Qui voudrait dater la mort du philosophe en computant les dates des éruptions du volcan ne recevrait d'un poète que bien peu d'attention. Les légendes n'ont pas de date puisqu'elles demeurent, puisqu'elles retrouvent une vie nouvelle dès qu'un poète trouve de nouvelles images pour les illustrer.

Les légendes des sommets sont immobiles. Prométhée cloué sur le Caucase, Empédocle que le feu de la montagne va jeter aux quatre vents du ciel : dans de telles légendes le Sommet est un personnage. Et l'Etna d'Empédocle est vraiment un sommet de l'homme et le sommet d'un monde. (*Note marginale : alinéa à récrire.*)

C'est le sommet qui isole. Il domine une mer, la vraie mer, la seule mer, celle que les grands songeurs rêvent toujours de dominer comme elle a été dominée par les héros de la culture. Habitant du Nouveau Monde, un poète comme Edgar Poe a besoin de la Méditerranée pour donner à ses rêveries de cosmicité la noblesse des pensées antiques. Pour proclamer son *Eureka*, Edgar Poe ne s'imagine-t-il pas au Sommet de la Montagne du feu! C'est en ce Sommet qu'un être, plus qu'humain, pourrait tout voir, pourrait prendre le monde dans tous ses azimuts, pour intégrer dans une *même* vision, dans une vision *première*, l'ouest et l'est, le nord et le sud, tout ce qui se lève et tout ce qui se couche : « Celui qui du sommet de l'Etna promène à loisir ses yeux autour de lui est principalement affecté par l'*étendue* et la *diversité* du tableau. Ce ne serait qu'en pirouettant rapidement sur son talon qu'il pourrait se flatter de saisir le panorama dans sa sublime *unité*. Mais, comme sur le sommet de l'Etna, aucun homme ne s'est avisé de pirouetter sur son talon, aucun homme non plus n'a jamais absorbé dans son cerveau la parfaite unité de cette perspective, et conséquemment toutes les considérations qui peuvent être impliquées dans cette unité n'ont pas d'existence positive pour l'humanité. Je ne connais pas un seul traité qui nous donne cette levée du plan de l'*Univers* (je me sers de ce terme dans son acception la plus large et la seule légitime) »¹. *L'idéalité de l'Etna* n'est-elle pas ainsi, à jamais, glorifiée!

1. Edgar Poe, *Eureka*, trad. par Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy, 1864, p. 5.

Le nom d'Empédocle n'est pas prononcé dans *Eureka* mais ce souvenir est évidemment présent dans la méditation d'Edgar Poe. Le site philosophique où Poe est allé rêver le Monde unifié, en même temps qu'approfondir l'Être, est le site même où, pour Empédocle, l'Être et le Non-Être sont proches. L'être du monde est là dans toute son ampleur, dans toute sa splendeur. L'Espace, l'espace infini, y a son centre. Et cependant le feu anéantissant y est présent dans son énormité. Ici le Néant est énorme et la mer est immense.

Nous allons essayer de montrer l'importance de cette dialectique concrète de l'être et du non-être en action dans le site empédocléen et dans l'acte empédocléen. Nous suivrons d'abord le retentissement poétique de cette dialectique dans des tragédies et dans des odes écrites par de grands poètes. Nous tâcherons ainsi de saisir, en suivant les poètes, l'attrait exercé par un symbole d'anéantissement. Ce symbole ne s'accomplit pas. Il reste précisément dans la gloire de la Poétique du Feu. Un voyageur qui va aujourd'hui sur l'Etna se souvient d'Empédocle. S'il tombait dans le cratère, ce ne serait qu'un acte manqué – un acte poétique manqué. Oui, la seule manière de vivre l'acte empédocléen, c'est d'en faire un poème.

Après l'examen des grands drames, nous réunirons, dans une deuxième partie de notre exposé, des images moins poignantes où se manifestent des tentations moins poussées, des tentations à peine sensibles. Une image à peine dessinée montre cependant, sans conteste, l'action de l'imagination empédocléenne. Nous touchons là le règne poétique des complexes imagés, des

complexes qui s'accomplissent dans de petites cruautés d'images. Nous serons à une limite où masochisme et sadisme échangent sans fin leurs impulsions. Le papillon qui se précipite dans la flamme est sans doute la victime d'un phototropisme. C'est là la conclusion immédiate pour un psychologue de la psychologie animale. Mais pour un rêveur ? Mais pour un poète² qui n'a pas besoin de voir pour rêver ? Nous en déciderons si nous pouvons amasser d'assez nombreux exemples d'images empédocléennes sans danger.

Mais commençons par le grandiose.

2. Tel. Goethe dans le poème : « Nostalgie bienheureuse » (*Selige Sehnsucht*) (*Le Divan occidental-oriental*, trad. Henri Lichtenberger, Aubier, collection bilingue, 1950, p. 81-83) :

« Ne le dites à nul autre qu'au sage,
Car la foule est prompte à railler :
Je veux louer le Vivant
Qui aspire à la mort dans la flamme.

Dans la fraîcheur des nuits d'amour
Où tu reçus la vie, où tu la donnas,
Te saisit un sentiment étrange
Quand luit le flambeau silencieux.

Tu ne restes plus enfermé
Dans l'ombre ténébreuse,
Et un désir nouveau t'entraîne
Vers un plus haut hyménée.

Nulle distance ne te rebute,
Tu accours en volant, fasciné,
Et enfin, amant de la lumière,
Te voilà, O papillon, consumé.

Et tant que tu n'as pas compris
Ce : Meurs et deviens ! (*Stirb und werde*)
Tu n'es qu'un hôte obscur
Sur la terre ténébreuse. »

.....

(Note marginale de G. B. : reprendre le « Stirb und werde ».)

II

Une œuvre inachevée, une œuvre souvent reprise dans des essais différents, très différents, comme *La Mort d'Empédocle* de Hölderlin, va nous aider à montrer la difficulté de passer d'une œuvre humaine à un drame cosmique.

Trois versions de cette œuvre sont rassemblées pour la première fois et traduites par André Babelon³ :

La première est une *tragédie*. Elle a été écrite de l'automne 1797 à juin 1799. Elle ne comprend que les deux premiers actes.

La deuxième version, écrite en 1799, est donnée comme un *drame* en cinq actes. Seul un fragment du premier acte a été écrit. Il est y joint, daté de 1800, un « projet scénique (annexe à l'étude théorique) ». Cette version, remaniement de la première, « a reçu des dernières scènes de la première l'impulsion du vers libre – qui lui-même dans l'œuvre postérieure de Hölderlin sera l'unique et l'ultime forme de lyrisme »⁴.

La troisième version, sans doute du début de 1800, porte le titre décisif : *Empédocle sur l'Etna*. « C'est une œuvre tout à fait nouvelle, d'une atmosphère très différente, et qui fait abstraction des projets antérieurs » où est sensible « l'effort de la tragédie pour retenir et traduire pleinement tout le contenu poétique qu'en-

ferme la personnalité d'Empédocle »⁵. Figure en fin de livre une esquisse scénique pour la suite.

Nous donnons ce schéma de l'œuvre de Hölderlin pour qu'un lecteur puisse prendre facilement contact avec les textes les plus importants. En se reportant à la thèse de Pierre Bertaux⁶, on se rendra mieux compte du véritable drame de la *création littéraire*. En fait, dès le début de l'été 1797, peu de temps après la publication du premier volume d'*Hypérion*, Hölderlin est en face de son projet. Le projet est si droit et le but est si beau ! Pourquoi donc tant d'esquisses et d'essais ? La vie matérielle et sociale n'est pas ici un embarras. Une paix première entoure le travail commençant. Hölderlin écrit en novembre 1798 à son ami Neuffer : « Voici un peu plus d'un mois que je suis ici, et pendant ce temps-là j'ai vécu tranquillement, occupé à mon drame – et à jouir des beaux jours d'automne »⁷. L'œuvre est ainsi sous le signe heureux d'un automne, au seuil même des belles tâches de l'hiver. Le génie lyrique de Hölderlin est à son sommet. Rien ne devrait retarder l'œuvre et cependant le génie qui était le mieux fait pour la conduire à son terme n'y parviendra pas. La conclusion à tirer de tels échecs nous paraît claire : si la mort d'Empédocle doit être le sujet d'une tragédie, cette « tragédie » doit commencer par le cinquième acte ou, mieux encore, par la dernière scène. Si elle doit être le sujet d'un

5. Introd., p. 11.

6. Pierre Bertaux, *Hölderlin, Essai de biographie intérieure*, Hachette, 1936, p. 169 et s.

7. Hölderlin, *Samtliche Werke*, éd. Hellingrath, Berlin, 1923, III, p. 346 (cité par P. Bertaux, *loc. cit.*, p. 169).

3. Friedrich Hölderlin, *La Mort d'Empédocle*, trad. et introd. d'André Babelon, Gallimard, 1929.

4. Introd. d'A. Babelon, *loc. cit.*, p. 8-9.

drame, ce doit être un drame à un seul personnage. Nous sommes bien en présence d'une contradiction interne de la philosophie théâtrale. Faut-il ajouter que le « décor » ne pourrait être scéniquement réalisé. Il faudrait remplacer le volcan par un symbole. Autant dire que le sujet, la mort d'Empédocle, ne peut avoir que les dimensions d'un poème. Et ce poème est difficile à « réaliser » puisqu'il est philosophique, ramassé à la frontière de la vie et de la mort, de l'être et du néant, de la flamme et de la fumée, du feu et de la cendre. Quelle grandeur on atteindrait si vraiment le Feu était un personnage! Alors le feu-personnage serait l'*animus* du monde, digne partenaire de l'*animus* empédocléen qui affronte le volcan.

Pierre Bertaux indique fort justement l'élimination, d'une version à une autre, des « comparses » qui n'étaient là que pour permettre de manifester l'être même d'Empédocle et Bertaux ressent « la satisfaction de Hölderlin » d'aboutir au drame d'une seule personne. Si nous examinons le devenir des tentatives de Hölderlin comme un *phénomène littéraire*, comme un phénomène de la création poétique, nous pourrions entrevoir ici une véritable transcendance de la règle classique des trois unités, les trois unités étant dominées par l'*unité de personne* : unité de temps resserrée sur l'Instant, unité de lieu sur un Sommet, unité d'action concentrée sur une Décision. L'œuvre à faire est alors une sorte de pyramide psychologique qui porte l'être empédocléen à son sommet. Une telle condensation serait dissoute dans un récit théâtral. Elle ne peut conserver un dynamisme de transcendance psychologique que dans un

hymne, que dans une ode, que dans la strophe d'un poème⁸.

L'acte d'Empédocle est si grand qu'il n'appartient plus à la psychologie de l'action. On a dit souvent que Hölderlin souffrait d'une véritable « peur de la détermination ». La décision de son héros rompt avec toute détermination. L'acte empédocléen n'a pas de cause. C'est l'acte d'un esprit conscient de son absolue solitude.

Mais à travers les essais et retouches de Hölderlin, cette solitude se fait mal. Comment ne pas être frappé du fait que dans la dernière ébauche intervienne un personnage nouveau, un personnage d'un autre temps, un philosophe d'une autre pensée, Manès l'Égyptien. Le dialogue d'Empédocle et de l'Égyptien n'est plus humain; en bien des traits il est cosmique. Cette référence à une sorte d'au-delà de la philosophie grecque n'indique-t-elle pas chez Hölderlin le désir d'être seul, loin des textes, loin de l'histoire, pour assumer totalement le destin du héros? Empédocle serait alors vraiment le héros de l'être en face de l'être du non-être. Nous serions au sommet de l'héroïsme, réunion de l'héroïsme sans cause et de l'héroïsme pour rien⁹.

La tâche d'instituer une Poétique de l'héroïsme pur a été un véritable tourment pour le poète. Dans l'esquisse scénique en deux pages qui termine le livre traduit par André Babelon figurent, d'actes en actes, des mentions sur le ton à trouver. Première scène du qua-

8. « Les fragments d'*Empedokles* sont les morceaux, non pas d'une tragédie, mais d'un poème tragique » (P. Bertaux, *loc. cit.*, p. 178).

9. Quel signe en ce trait d'histoire : Empédocle ne devait laisser au monde qu'une sandale!

trième acte avec les trois personnages : Empédocle, Pausanias, Panthéa. Un héros, un homme et une femme : « Elegisch » ou « Heroisch ». Dans la deuxième scène où Empédocle est seul, le ton cherché est celui d'opposition nuancée et conciliée : « Elegisch heroisch ? », « Heroisch elegisch ? ». Dans la troisième scène qui aurait été sans doute dans la double gloire d'*animus* entre Manès et Empédocle, le ton deviendrait « Heroisch lyrisch ? » et enfin « Lyrisch heroisch ? » dans la quatrième scène où Empédocle eût été seul.

Ainsi le ton poétique n'a pas été trouvé. L'évolution du ton poétique à travers l'œuvre projetée reste en question. Cette évolution nous eût donné un beau sujet de méditation en *anima* et en *animus*. De l'élégie au lyrisme, voilà de quoi faire rêver un « rêveur de mots ».

En tout cas, pour mourir en héros, pour affronter la mort empédocléenne dans un feu de volcan, il faut, avant l'acte suprême, éloigner et dissoudre tous les souvenirs, gardés finalement par l'*anima*, effacer toutes les élégies de la vie douce et de la vie fidèle, oublier l'inoubliable.

Dans une courte phrase, Hölderlin écrit : « Le mythe lyrique reste à déterminer »¹⁰. On pourrait traduire plus explicitement : après les échecs du poète pour écrire le mythe d'Empédocle, le mythe de la mort en *animus* dans le feu, le lyrisme du mythe de la mort volontaire reste à déterminer.

Le destin d'Empédocle, c'est le destin-rupture, un destin qui contredit le cours de la vie ordinaire. Dilthey

a bien vu que l'Empédocle d'Hölderlin rompt totalement, « souverain et solitaire », avec le « destin extérieur » (*äusseres Schicksal*) : « Hölderlin veut représenter ce qui, dans l'homme méditant, quand se taisent les passions particulières, monte et ne cesse de croître. Le débat avec notre existence (*Dasein*) limitée, avec les nécessités de la vie qui ont leur origine dans notre relation aux forces invisibles... est l'histoire de notre âme qui importe plus que nos passions particulières et leur satisfaction... Et quand cette histoire ne cesse d'être vécue en un homme comme ce qui est le plus effectif, le plus fort, le plus haut, elle le conduit, d'une manière ou d'une autre, en le dégageant de tout ce qui limite l'existence, dans la région de la liberté, même si ce doit être au sein de la mort »¹¹. La mort d'Empédocle est le point extrême où l'être se décharge de tout ce qu'il a vécu, cru vivre. Le Feu est là. Ce petit point d'être qu'est l'être de l'homme veut devenir l'immensité du feu. Le *Dasein* trop sûr de sa racine doit devenir, dans l'immense arbre de la flamme, un *Feuersein*.

En fait, la Poétique empédocléenne de Hölderlin n'est pas entièrement vouée au feu. Pour Hölderlin, le feu prépare l'éther, la mort dans le feu prépare un retour à la vie des dieux éthéréens. Le sacrifice d'Empédocle vient aider à la purification du monde, à la divinisation de l'élément pré-divin. Il semble qu'en donnant au feu impur de la terre un homme au-dessus des hommes,

11. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung, Lessing-Goethe-Novalis-Hölderlin*, 4^e éd., Leipzig, Teubner, 1913, p. 416, 417 (1^{re} éd. 1906). La citation de Dilthey est reproduite en allemand dans le manuscrit de G. B.

10. Cité par P. Bertaux, *loc. cit.*, p. 231.

un homme épuré par la méditation, on aille aider le feu terrestre à devenir feu céleste, feu éthéréen.

On a souvent dit que Hölderlin était le philosophe du cinquième élément, le philosophe de l'éther. Mais l'éther ne peut être qu'un élément de fuite hors des éléments. Il ne saurait avoir d'image matérielle qui témoignerait d'une intériorité. L'éther est un élément sans intériorité.

Empédocle est ainsi pour Hölderlin le héros d'un devenir éthéréen. Il veut la mort comme un retour à une patrie céleste. La mort, finalement, est un retour au Père dans un flamboiement de l'esprit :

Ici sur ce sommet, ici, et assez riche, et allègre
Et souverain je demeure près de la coupe de feu
Que l'esprit emplit jusqu'au bord, et que, couronnée
De fleurs qu'il a lui-même fait croître,
Hospitalier, m'offre le paternel Etna¹².

Cet esprit paternel emprisonné dans le Volcan, le sacrifice d'un fils va le libérer :

Plus longtemps tu ne te cacheras pas à moi, Esprit
emprisonné,
Pour moi tu deviendras lumineux, car je n'ai pas de
crainte.
Car c'est mourir que je veux; et c'est un droit pour moi.
Ah ! Dieux ! Jeunesse ! Jeunesse ! déjà c'est comme une
aurore
Qui rayonne tout autour de mon visage.
Et tout en bas l'antique courroux ne cesse de mugir !
Et vous, assez, assez, vous, pensées gémissantes !

12. *La Mort d'Empédocle*, p. 159 (« Empédocle sur l'Etna »).

Cœur soucieux ! de toi je n'ai plus besoin désormais.
Plus aucun doute ici. C'est son appel,
Le Dieu...¹³

Devant le cratère, devant la flamme, Hölderlin célèbre « l'Esprit, l'antique Père ». Nous sommes bien en présence de la mort dans son *prestige masculin*. C'est un cosmos essentiellement masculin qui s'ouvre à l'esprit qui « justement s'appartient à lui-même », libéré de la nostalgie des douceurs féminines.

La culture hellénique de Hölderlin propage bien ici quelques ravages. On invoque les dieux. Un Olympe d'écolier embarrasse le poème. Dans la mort absolue, faut-il mourir pour entrer dans la famille des dieux ou pour être vraiment un être, une force, une étincelle du Cosmos ? Empédocle a choisi. Il a choisi la mort par l'acte de la volonté dure¹⁴ :

Je ne suis qu'un scintillement, une étoile dans la course
de l'hiver.

Quel signe pour nous que ce scintillement dans le froid d'un cosmos d'hiver ! Ce signe marque bien le passage du feu à l'éther. L'éther est alors le feu froid, le feu qui éclaire sans matière, le feu qui éclaire l'esprit.

En se livrant au feu, le philosophe accepte la destinée de l'Esprit, de l'Esprit hors de la vie, qui refuse d'être ralenti par la vie. Dans l'éther, plus rien de terrestre, plus de fumée. Dans l'éther, plus rien d'aquatique, plus de buée. Dans l'éther, plus rien même d'aérien, rien de

13. *Loc. cit.*, p. 161.

14. *Loc. cit.*, p. 170.

l'odeur, nul effluve, nul mouvement. Mais, avant l'éther, préparant la libération de la matière, de toute matière, il faut toujours rêver au feu, rêver à un au-delà du feu. C'est du feu seul que l'éther peut être l'ultra-élément. Ce sera toujours le destin de la poésie de l'éther de transcender la poésie du feu. On ne s'installe pas en première possession dans un monde de l'Ether, dans la domination des dominateurs, dans ce Sur-Olympe, l'« Ether paternel »^a, où Hölderlin a tenté de vivre. Même en méditant sur le destin d'Empédocle, le poète n'a pas pleinement réalisé le sur-empédocléisme. La tragédie de l'homme a ralenti et arrêté l'imaginaire poétique. « Sei du, Gesang! mein freundlich Asyl!... »^b. L'*Empédocle* de Hölderlin aurait dû être, non pas une tragédie, mais un poème.

Nous arriverons à la même conclusion en examinant d'autres tentatives de la création littéraire.

III

Un livre qu'on n'achève pas, un livre qu'on recommence plusieurs fois, préoccupe plus l'esprit qu'une œuvre où la ligne d'efforts créateurs est assez droite pour donner courage au créateur. Il est à penser que Hölderlin, dans la tension de la création, a bien souvent songé au destin d'Empédocle. Le complexe hésitation-crédation, étudié au niveau de la création littéraire, poserait bien des problèmes à une psychologie des

a. Allusion au poème de Hölderlin : « An den Aether » (1796).

b. « Sois, O chant! mon accueillant asile », Mon domaine (*Mein Eigentum*), automne 1799.

nuances. Les psychologues étudient l'hésitation avant d'agir. Mais ils n'envisagent guère l'hésitation avant d'écrire. Il est trop facile, pour écarter ce problème, de dire qu'écrire est une façon d'agir. Qui écrit rature – qui rature récrit. Tout est plus fin dans la vie transposée qui est celle de l'écrivain. En suivant cette hésitation à écrire, en tous ses méandres, en toutes ses saccades, on pourrait mesurer les incorporations du Poétique dans la vie, les *sublimations* de la vie par le Poétique. Le Poétique et le Vécu interfèrent. Le psychisme se comporte poétiquement. D'où cette fois le bonheur d'écrire.

Mais voici une situation en quelque manière contraire de la situation-hésitation de Hölderlin. Matthew Arnold, lui aussi, écrit un *Empédocle*. Il a conduit l'œuvre à son terme. Mais à peine le drame poétique achevé, Arnold l'a couvert de ses propres critiques. Les critiques de l'auteur à son œuvre sont la marque des hésitations qu'il eût fallu vivre avant d'écrire. Et nous passons ainsi du bonheur d'écrire au malheur d'avoir écrit. Belle leçon à donner à ceux qui écrivent trop.

Arnold arrête la vente de son *Empedocles on Etna* quand à peine cinquante exemplaires avaient été vendus. Et il ne réintégra plus tard cet ouvrage dans ses *Œuvres complètes* que sur l'insistance de Browning.

Comparées aux critiques qu'Arnold fait à son œuvre, les hésitations qui empêchèrent la réalisation de l'œuvre d'Hölderlin ont, si l'on ose dire, plus de sérénité. En fait, Arnold ne trouve pas, en écrivant son *Empédocle*, la libération de l'angoisse qui étreignait son cœur. Arnold écrit à Clough en 1853 : « Oui, la congestion cérébrale, c'est cela dont nous souffrons – toujours je le

sens et je le dis – et à grands cris je réclame de l'air comme mon propre Empédocle »¹⁵.

Ainsi l'œuvre d'Arnold sur Empédocle ne lui a pas procuré l'apaisement. Un échec après la réussite, un échec en profondeur, marque donc l'*Empédocle* de Matthew Arnold. Nous avons ici une preuve de plus que la psychologie des passions humaines ne peut organiser, en une œuvre dramatique, la destinée d'Empédocle. Mais il est des pages où la Poétique sauve tout. Et l'œuvre d'Arnold contient précisément le *poème de l'Instant*, somme de l'Instant d'un homme et de l'Instant d'un Monde.

Donnons un exemple de cette domination poétique de l'Instant empédocléen :

Oh, si je pouvais m'embraser comme cette montagne!
Oh, si mon cœur bondissait avec la houle de la mer!
Oh, si mon âme était pleine de lumière comme les étoiles!
Oh, si elle planait comme l'air au-dessus du monde!

Mais non, ce cœur ne s'embrasera plus, tu as cessé,
Empédocle, d'être un homme vivant!
Tu n'es qu'une flamme de pensée dévorante –
Un esprit dépouillé éternellement inquiet¹⁶!

Pour le rêveur de la vie et de la mort, chaque élément cosmique propose une délivrance. Mais avant la flamme du Volcan, la flamme de la pensée a dévasté le cœur du vivant. La pensée doit être rendue au feu, « à la vie

subtile et radieuse du feu » (*with the nimble radiant life of fire*)¹⁷.

La mort élémentaire est une mort par le Cosmos, pour le Cosmos. En sa vie, l'homme est un mélange mal fait. En sa mort, le philosophe doit choisir.

Louis Bonnerot dit justement que ce vers *Nothing but a devouring flame of thought* est le vers « le plus révélateur » de tout le poème¹⁸. Il rapproche ce vers de ce mot qui résume tout le Satan de Milton : « Je suis moi-même l'Enfer. »

Ainsi, Arnold-Empédocle a eu, dit Bonnerot, « l'intuition de la grande mort », une mort qui nous fait sortir des défilés de la vie pour entrer dans l'infini du Cosmos, dans ce Cosmos en évidente expansion qui a son signe dans la flamme.

Mais, dans la mort même, on devient ce que l'on est. Il faut être flamme pour vivre dans l'enfer, il faut être flamme pour se jeter dans l'Etna. Empédocle appartenait au volcan avant de s'y précipiter.

Pour désigner un tel destin igné, la psychologie ne suffit pas. Sans entrer dans le détail de l'œuvre d'Arnold, on peut noter le déséquilibre de la motivation et de l'acte. Quelle dérision d'entendre l'Empédocle d'Arnold demander aux éléments

. l'ultime service
Avant que l'engance des Sophistes ait étouffé
Sous des mots la dernière étincelle de la conscience
humaine¹⁹.

15. Cité par Louis Bonnerot dans l'édition critique d'*Empédocle sur l'Etna* de Matthew Arnold, Aubier, collection bilingue, 1947, p. 43.

16. *Loc. cit.*, p. 151.

17. *Loc. cit.*, p. 153.

18. *Loc. cit.*, p. 54.

19. *Loc. cit.*, p. 135.

Fuir la vie pour n'être plus agacé par les discussions philosophiques!

Mais, faute plus grave, dans son *Empédocle*, Arnold n'a pas mieux réussi à donner à son œuvre une véritable causalité esthétique. Tandis qu'Empédocle va à la mort, un jeune disciple joue de la lyre dans un ravin. Il chante la beauté du monde, les arbres, la rosée et la brise. Mais la dialectique est, sans parade, entre le repos des vallées ombrées et le feu rouge qui sort du volcan.

Nous arrivons toujours à la même conclusion : L'acte de l'Etna et l'acte de l'Homme doivent trouver leur unité dans le règne poétique. Toute historicité est ici subalterne. Un instant de l'homme et un instant du monde sont ici solidaires. L'Etna restera toujours un foyer qui brûle du philosophe. L'image échappe à l'histoire comme elle échappe à la psychologie. *L'être de l'image est poématique*. Puisqu'on la communique par la Parole, elle devient une valeur de la Parole. L'image que je ne vois pas se couvrir de paroles, s'orne de paroles, se renouvelle par la parole. Tous les liens de l'image avec la réalité sont des amarres qu'il faut résolument couper pour entrer dans le royaume du poétique.

Alors la grande image se suffit à elle-même. On ne peut l'étirer à la dimension d'une histoire. On diminue sa gloire en en faisant une tragédie. La tragédie administre des passions, multiplie les conflits humains, brise des destinées. Pour toutes ces tragédies humaines le Cosmos n'est qu'un désir. C'est sur un autre plan que le plan tragique que l'Etna peut devenir un personnage. Ni dans l'œuvre de Hölderlin ni dans celle d'Arnold le Feu n'a atteint la dignité de la personne. Arnold a bien

évoqué le Titan écrasé sous la montagne, le Titan qui en remuant fait trembler la terre, qui gémit dans les grondements de la lave, qui souffle une vapeur de soufre, mais le poète n'y croit pas. Il éprouve le besoin de dire que son philosophe-héros n'y croit pas. Nouvelle preuve qu'il est bien difficile de faire de la poésie avec de la culture.

IV

Dans son étude sur Matthew Arnold, Louis Bonerot signale bien d'autres tentatives d'écrivains projetant une œuvre théâtrale sur la mort d'Empédocle.

Faut-il rappeler que le projet d'écrire un drame sur la destinée d'Empédocle est revenu souvent à l'esprit de Nietzsche ? Dans *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque* figurent trois esquisses²⁰. La première est de l'automne 1870, pendant la guerre franco-allemande, la seconde est du printemps 1871. La première comporte quatre actes, la seconde cinq. Une esquisse supplémentaire modifie à peine cette seconde esquisse. Quelques scènes sont ébauchées. Mais hélas l'œuvre magistrale n'a pas été écrite.

Nietzsche retrace ainsi le but poursuivi par Empédocle : « Le but de son existence lui paraît être de réparer les maux causés par la haine, de proclamer dans un monde de haine la pensée de l'unité et de porter un remède partout où apparaît la douleur, conséquence de la haine. Il souffre de vivre dans ce monde de tourment

20. Trad. de Geneviève Bianquis, Ed. Gallimard, 1938, p. 148-155.

et de contradiction ; il ne peut s'y expliquer sa présence que par l'effet d'une faute ; il a dû, à quelque époque inconnue, commettre un crime, un meurtre, un parjure... » (p. 139).

Dans l'une ou l'autre esquisse apparaît une femme. Elle n'a pas encore de nom dans la première esquisse. Elle est « la Femme, incarnation de la nature ». Elle s'appelle Corinne dans la deuxième esquisse. Et les autres personnages dans cette deuxième ébauche sont nombreux, très nombreux. Ils ont le poids de la vie complexe du héros. Plutôt que les bavardages des premières scènes qu'un fragment nous donne, comme on voudrait le tableau final, la scène suprême. On dirait que cette scène reste flottante dans les projets de l'écrivain. Ses ambitions de dramaturge s'écartent de son destin de parole. En 1870, le dernier acte est résumé ainsi : « Auprès du temple de Pan. "Le grand Pan est mort..." Le peuple rassemblé autour du cratère. Empédocle, pris de folie, proclame avant de disparaître la vérité de la palingénésie. Un ami meurt avec lui. »

Dans la version plus poussée, le cinquième acte commence comme une fête nocturne. « Discours mystique sur la pitié. Destruction de l'instinct de vivre. Mort de Pan. Fuite du peuple ». Corinne est près d'Empédocle. Deux torrents de lave sortent du volcan. « Ils ne peuvent y échapper. Empédocle sent qu'il est un meurtrier, infiniment digne du châtement, il espère la renaissance après une mort expiatoire. C'est ce qui le pousse vers l'Etna. Il veut sauver Corinne. Corinne meurt avec lui. "Dionysos fuirait-il Ariane ?" ». »

Nous nous sommes permis d'accumuler ces citations

pour que le lecteur soit juge du débat. Ces textes ne fournissent-ils pas la preuve d'une impossibilité d'élever l'appareil scénique au niveau de la scène finale ?

Est-ce le même drame celui qui se terminerait par un accès de folie et celui qui est préparé par le remords d'une faute ? Empédocle se jette-t-il dans les flammes ? ou bien est-il atteint par la lave qui avance plus vite qu'un homme et une femme qui fuient ? Et de la flamme à la lave, quel déclin pour une imagination cosmique !

Mais Nietzsche n'a pas écrit l'hymne final. Son génie poétique aurait triomphé des contradictions psychologiques d'une vie anté-héroïque. Par l'image il eût dominé son complexe d'Empédocle. Nous aurons bientôt l'occasion de dire la puissance de ce complexe.

L'échec des trois grands poètes, Hölderlin, Arnold, Nietzsche, nous dispense, croyons-nous, d'examiner les œuvres subalternes. Nous considérons ces échecs comme des preuves de l'insuffisance de l'explication psychologique. La causalité psychologique n'explique pas les poèmes. Il nous faut essayer de saisir une causalité *lyrique*, une causalité d'image. Avec Empédocle se jetant dans l'Etna, nous avons un acte-image, une image-acte, dont on peut saisir le retentissement dans toute âme qui imagine, dans tout esprit qui double la réalité par des images dominatrices.

Examinons donc d'un peu plus près ces actes-images, ces images-actes, même si nous ne pouvons suivre toutes les inversions qui dynamisent doublement le psychisme qui imagine.

V

Si nous nous plaçons maintenant devant la vie imagée, devant la vie qui devient la vie poétique d'un rêveur qui restitue la vie des actes dramatiques, il ne faut rien oublier : Empédocle s'est jeté dans le cratère de l'Etna.

Se jeter dans les flammes,
se jeter dans la mer,
se jeter dans l'abîme,

se donner ainsi, en un seul acte, au feu, à l'eau, à la pesanteur, voilà la volonté saisie au moment où l'être qui veut se donne, de toute sa volonté, au non-vouloir. L'être et le néant sont des contraires abstraits au regard de la contradiction : je veux et je ne pourrai plus vouloir.

De tous ces actes que nous ne ferons pas, les poètes font des poèmes. Ils se jettent dans l'image.

Se jeter dans une image cosmique est bien l'adhésion la plus totale au règne du Poétique. Les idées n'ont plus cours quand l'image règne, quand avec une image on résume le monde. L'image domine tout : l'expérience et la raison.

Puisque dans nos livres sur l'imagination nous nous efforçons de doubler les thèmes métaphysiques abstraits par des images concrètes, nous voyons bien qu'une nuance d'image vient ici concrétiser le thème des philosophes qui parlent d'une « ouverture au monde », qui parlent de l'être de l'homme comme un être « jeté »

dans le monde. Les philosophes déconcrétisent les mots pour être bien sûrs de penser. Dans le règne du Poétique, le mouvement est inverse : le poète couvre d'images les mots qui, sans image, s'usent un peu. Se jeter dans une image cosmique, n'est-ce pas s'ouvrir au monde, ouvrir un monde ? L'image à laquelle on donne une adhésion totale grandit, elle devient le centre d'un monde. Mais le thème « être jeté dans le monde » n'est initialement concret que dans les formules qui remplacent le monde par un de ses éléments dominateurs. La méditation philosophique laisse le philosophe devant le monde. L'action poétique jette le rêveur dans un monde.

Précisément l'Acte empédocléen donne une signification poétique qui dépasse la contemplation. De ce jet de tout l'être dans la flamme, de ce passage de la contemplation à la participation, fort peu d'images littéraires sont comptables. Mais dans toute image empédocléenne, on peut découvrir un indice de tentation. Ici la Mort nous tente concrètement, la Mort totale, la Mort avec preuves, la Mort dans l'image, par l'image.

Mais la tentation de la Mort dans le feu est toujours maîtrisée. C'est donc une tentation fine, une tentation qui a la belle marque de l'imaginaire. On la vit sans danger en rêvant à la légende empédocléenne. Tandis que le vertige devant l'abîme laisse des marques douloureuses dans tout psychisme, le délicat vertige empédocléen est devenu dans la Poétique du Feu un vertige de lecture. On lit la légende d'Empédocle sans frissonner.

Nous essaierons de saisir ce vertige dominé, ce vertige de lecteur, dans les petites circonstances des images rencontrées. Ici, en littérature, une ambivalence

noue finement le masochisme et le sadisme. Ici, les valeurs sadiques et masochistes connaissent des renversements sans fin. Dans une image empédocléenne on n'est jamais bien sûr que l'écrivain se jette lui-même dans la flamme avec son héros. Il regarde. En regardant il pousse peut-être un peu le héros dans la flamme. Il fait alors du sadisme par l'image. Il jette le Philosophe dans le Cratère. Entre *participer* et *dire qu'on participe*, que de degrés, que d'inversions ! La littérature est un Monde. Le Règne poétique domine un Monde.

VI

En nous plaçant au simple point de vue de l'expression littéraire, nous pouvons dire qu'Empédocle est un *pôle d'allusions*, un pôle puissant qui attire les allusions lointaines mais qui deviennent sensibles dès qu'on rêve un peu en lisant. Et pour qui a beaucoup rêvé à Empédocle, la flamme d'une chandelle est l'Érna du mouche-ron. Les petites images tiennent aux grandes. L'imagination grandit tout.

En ce rapprochement s'établit l'union de l'anéantissement et de l'insignifiance. La vie n'était donc rien, puisque dans une simple flamme elle vient s'anéantir.

Mais — inversion de valeurs — s'anéantir dans les flammes, trouver son propre rien dans le feu, dit la grandeur de l'homme. Rappelons-nous de Goethe : « Je veux louer le vivant qui aspire à la mort dans la flamme »²¹.

21. Cf. ci-dessus n. 2, p. 143.

Quand un écrivain se propose d'écrire sur le feu, il rêve dans le lointain de son destin à un destin empédocléen. Voici précisément une *allusion implicite* à l'image d'Empédocle. En 1906 Claudel écrit à son ami Gabriel Frizeau qu'après la série de *L'Arbre* il a l'intention d'écrire une série de drames qui s'appelleraient *Le Fruit*. « Après *Le Fruit*, j'écirai *Le Feu* qui serait, si Dieu le permet, mon bûcher funèbre »²². Alors le terme de l'œuvre serait « le terme de la vie ».

La fin d'une œuvre, la fin d'une vie sont ainsi mises dans la même lumière que le destin d'Empédocle. La vie de Claudel a trouvé un autre destin. Mais l'image éphémère qui va du *fruit* au *feu* devait être notée comme un « Empédocle implicite » dans notre collection des images du feu.

VII

Parfois c'est par-delà une opposition à l'image empédocléenne, à travers des contradictions, qu'on peut retrouver le chemin de la séduction empédocléenne.

La tentation de nous jeter dans le feu ne s'accomplit pas. Nous hésitons déjà devant la moindre brûlure. Nous sommes garantis, initialement, contre le trop chaud. Ces défenses physiologiques nous permettent de jouir en toute sécurité des tentations empédocléennes. Finalement Empédocle est une de ces rares images qui n'a jamais fait de victime.

22. Cité par Henri Mondor, *Claudel plus intime*, Ed. Gallimard, 1960, p. 70.

Et c'est ainsi que le complexe d'Empédocle apparaît dans un *complexe transposé* pouvant s'animer avec toute violence dans le règne poétique.

Dans mon propre essai sur *La Psychanalyse du feu* je n'ai sans doute pas assez marqué cette nuance qui sépare la sensibilité dans la vie réelle et la sensibilité dans la vie imaginée, imaginante, imaginaire. Le complexe d'Empédocle transposé nous permet de dramatiser nos rêveries devant le feu, de donner à notre rêverie un excès. Par l'imagination excessive nous entrons dans le règne du poétique, et nous lisons dynamiquement les poètes.

Les poètes viennent raviver nos complexes de solitude. Quand le lecteur lit des poèmes sur la mort d'Empédocle, il est le héros solitaire, comme l'est le poète :

Et si l'amour ne me retenait, je voudrais suivre
Dans le gouffre ce héros.

*Und folgen möcht'ich in die Tiefe,
Hielte die Liebe mich nicht, dem Helden*²³.

Le psychanalyste ne s'intéresse guère à ces *complexes de solitude* ou, du moins, s'il en rencontre la trace, il en cherche des interprétations sociales, familiales, domestiques. Si les deux vers de Hölderlin retenaient jamais l'attention d'un psychanalyste, celui-ci dirait au Poète : « Un amour te *retient*, c'est donc que tu veux fuir. Ton aimée t'entoure de bonheur, tu rêves donc à la mort. Tu l'aimes profondément, tu dois donc, Empédo-

cléen que tu es, la hair un peu. Des feux contraires viennent s'embraser. » La plus grande leçon de l'Empédocle philosophe c'est ainsi d'avoir affirmé l'union intime, l'union tenace de l'amour et de la haine. Empédocle est le précurseur de la philosophie de l'ambivalence. Il a inscrit l'amour et la haine dans le mécanisme de l'Univers. Comment cette ambivalence ne serait-elle pas au cœur de l'homme ? Comment ne serait-elle pas dans l'être même de l'élément, dans ce super-élément dynamique qu'est le feu ? Le feu est bon et cruel. C'est vraiment un dieu.

Et nous voici renvoyés au règne des images, dans le dynamisme même des excès d'image. Le complexe d'Empédocle transposé dans le règne poétique nous a nous-mêmes en quelque sorte transposés. Notre solitude de lecture nous est rendue. Nous échappons alors aux enquêtes socialisées du psychanalyste. Nous pouvons vivre la poétique sans liaison avec le vécu subalterne. Comme le dit Geneviève Bianquis : « Qu'importe que ces moments soient fugitifs s'ils sont impérissables »²⁴. Et quand le complexe d'Empédocle s'accomplit en un poème, il nous fait vivre cet instant impérissable de la mort figurée, de la mort dans le Cosmos.

En de telles occasions nous voyons le Poétique dans sa domination du Psychologique. On sera d'autant plus sûr d'être dans le règne du Poétique qu'on éliminera plus résolument le Psychologique, qu'on se guérira de ce que Nietzsche, je crois, appelait la « peste de la biographie ».

23. Hölderlin, *Poèmes*, trad. Geneviève Bianquis, Aubier, 1943, p. 156, 157. Le titre du poème est « Empedokles ».

24. *Loc. cit.*, p. 14.

Ce complexe imaginaire se détend, s'apaise par des œuvres, par une œuvre. Nous sommes bien au centre de notre recherche de l'activité littéraire, en un domaine précis de la Poétique du Feu. Que fût devenue la vie imaginaire vécue par Nietzsche s'il eût réussi à créer son *Empédocle* ?

Nous retrouvons la tentation empédocléenne jusque dans les rages anti-empédocléennes de Zarathoustra. En insultant les flammes d'enfer, on les vénère et toute image anti-empédocléenne refoule mal les splendeurs du destin de l'Etna. Les violences contraires appartiennent, l'une et l'autre, au même règne. Écoutons les injures que Nietzsche vient dire au Volcan, à ce Volcan qui est en mer « non loin des Iles heureuses de Zarathoustra » :

... Sors de ton abîme. Chien-de-feu! crierai-je, et donne-moi la mesure de ton abîme. D'où vient ce que tu vomis ?

Tu t'abreuves copieusement à la mer... Vraiment, pour un chien de l'abîme, tu demandes trop de substance à la surface.

Je ne vois en toi, tout au plus, que le Ventriloque de la Terre...

A lui seul, ce mot de Ventriloque se moque de tous les grondements de la Terre, de tous les fracas terribles du Volcan. Qui se moque ainsi se libère des frayeurs enfantines. Il est homme, sur-homme, au regard des hommes-enfants qui ont peur du Chien de l'abîme.

A tous les démons du Volcan, Nietzsche dit encore :

Vous savez gronder et obscurcir l'air de cendre. Vous êtes les meilleurs des braillards et vous n'avez pas mal appris l'art de faire cuire la boue²⁵.

Que ces imprécations préparent une apostrophe contre les agitateurs révolutionnaires de notre temps ne change rien à l'affaire. Si l'écrivain prétend comparer les troubles d'une société et les cataclysmes d'un monde souterrain, il perd son temps et le temps du lecteur. Seule l'image est réelle, seul le volcan a un dynamisme vrai. La vie réelle de la page nietzschéenne est la vie même des images. Nietzsche est ici en proie aux images excessives, il profère des paroles enflammées. Elles sont, ces paroles courroucées, prononcées, non pas dans une assemblée, mais devant un Etna imaginé par un Empédocle révolté qui croit en parlant fort dire non à la tentation du néant.

Mais, en injuriant le volcan, Nietzsche appartient au volcan. En un autre poème^c, Nietzsche confesse sa propre nature de flamme :

Oui, je sais quelle est mon origine!
Inassouvi comme la flamme,
J'arde et me consume.
Lumière est tout ce que je prends,
Charbon, tout ce que je quitte :
Certes, je suis Flamme.

25. La traduction de ces fragments de Zarathoustra, II, « Les grands événements », est celle d'A. Quinot. Le texte est inclus dans les *Pages mystiques de Frédéric Nietzsche*, extraits traduits et accompagnés d'éclaircissements par A. Quinot, Robert Laffont, 1945, p. 139-140.

c. *Pages mystiques...*, p. 92-93. Ce poème, écrit à Gênes, dans l'hiver 1881-1882, a été publié sous le titre *Ecce Homo* dans le *Gai Savoir*, « Prélude », n° 62 (éd. Kröner, V, p. 30). La traduction d'A. Quinot des trois premiers vers a été modifiée.

Mais non pas simplement flamme d'un foyer flam-
bant. Le Philosophe est Flamme de Volcan :

Feu consumant, telle est ma vie; et plus longtemps
que la victime vivra la fumée sainte de son holocauste.
Au loin, sur la mer, s'envolera son nuage odorant...^d.

Comment ne pas sentir en retentissant à ces poèmes
qu'un destin d'Empédocle restait vivant dans les songes
du philosophe? Une fumée légère, un nuage odorant

d. In *Pages mystiques...*, p. 93. Ce fragment (Kr., t. XII, p. 352, fr. 653),
écrit dans la même période que le poème précédemment cité, n'a pas été
publié dans le *Gai Savoir*.

e. On pourrait s'étonner que G. B. n'ait pas prêté attention, dans le
recueil de Quinot, au poème (p. 151), écrit en 1883 et publié en 1888 dans
les *Dithyrambes* de Dionysos sous le titre « Vouloir suprême » (Letzter
Wille) (Kr., t. VIII, p. 412), poème où le génie abrégiateur de Nietzsche
a condensé dans le dernier vers, en deux mots : « siegend, vernichtend »,
l'essence de Dionysos-Empédocle. La lecture du livre de Quinot a dû être
momentanément interrompue et finalement non reprise. En effet, témoins
de la lecture attentive, figurent de nombreuses croix marginales jusqu'à
la page 144. Les pages restantes n'ont pas été coupées.

Nous transcrivons en entier, dans la traduction d'A. Quinot, ce poème
de Nietzsche :

« Vouloir suprême »

« Mourir
comme je le vis mourir —
l'Ami qui, d'éclairs et de regards
divins, illumina l'ombre de ma jeunesse :
enjoué et profond,
au combat danseur — ;
des guerriers le plus allègre,
des vainqueurs le plus exigeant,
dressé, Destin, sur son destin,
dur, pensif, tourné vers l'avenir — ;
tremblant de vaincre,
exultant de vaincre en mourant — ;
faisant de sa mort décret
— décret de destruction...
Mourir
comme je le vis mourir :
Vainqueur, Destructeur... »

qui domine la mer, tel est l'Empédocle accompli.
Nietzsche ne nous a pas conté l'anecdote. Il a tout mis
dans ses images dominantes. Les images suffisent parce
qu'elles sont grandes. Les images agrandissent l'homme
à la mesure du monde. La Poétique du Feu n'a pas
besoin de récits. Le récit n'est que le fil du collier. On n'y
pense guère quand, joyau par joyau, on est saisi par
l'émerveillement du feu.

VIII

Parfois le feu commençant est déjà actif dans la
chair. L'homme est un bûcher vivant. René Char, à la
première page de son grand livre : *Recherche de la
Base et du Sommet*, dit l'ardeur d'un bûcher inné,
d'une image empédocléenne intime. On peut être brûlé,
dit le poème, « brûlé vif par un feu dont on est l'égal »²⁶.

Un tel Empédocle brûle avant le saut final. Son rêve
de combustion est si grandiose qu'en se donnant au
volcan le philosophe viendra aider le volcan. Il faut
penser : « Si je me précipitais dans les flammes, ma propre
ardeur exciterait le foyer. Nous serions deux à brûler,
deux à être dans la vie splendide du feu. » L'incendiaire
et l'incendie ne font qu'un. Combustible de choix, le
philosophe épure le feu vulgaire du monde, donne au
feu une valeur. Mais déjà les images du feu animent
cette fonction purificatrice. Tous les poètes, tous les

26. René Char, *Recherche de la Base et du Sommet*, suivi de « Pauvreté et
Privilège », Gallimard (coll. « Espoir » dirigée par Albert Camus), 2^e éd., page
liminaire.

rêveurs attisent encore le feu sous la montagne. Ils vivent le volcan, donnent un destin au volcan. Quelque chose manquerait à la poésie du volcan si le drame intime d'Empédocle n'avait pas trouvé son apothéose au sommet de l'Etna.

Sous le signe de René Char qui sent en son être un feu égal au Feu, des flammes qui devancent la Flamme, on doit parler d'un bûcher intime, d'un bûcher désiré, d'un bûcher voulu pour éteindre par le feu les flammes intérieures. Tel est le bûcher d'Héraclès. La tunique de Nessos incendiait chair et os, la peau flambait. Il fallait donner les flammes humaines à la flamme du bûcher. Le bûcher d'Héraclès n'est pas un bûcher de veuves, un bûcher de suivantes, un bûcher qui brûle un passé. La présence de l'image triomphe de toute histoire, de toute légende, de toute culture. La tunique de Nessos qui dévorait la chair d'Héraclès n'est-elle pas une image inoubliable ? Est-elle, cette tunique, un remords qui remord, une brûlure qui rebrûle, qui brûle encore, qui brûle toujours ? Pourquoi une telle image est-elle une image morale qui vaut même lorsqu'on a un pauvre et vague souvenir de la légende ? L'expression « souvenir cuisant » n'est qu'une expression sans analyse, sans images. Du moins introduit-elle l'image, se met-elle à vivre par les images. Tout homme a ainsi son bûcher secret.

Mais rappelons que, toute sa vie, Héraclès – « Gloire de l'air » – fut feu vivant. « Son ancienne nature solaire... couvait sourdement sous sa forme humaine », écrit Paul de Saint-Victor²⁷. Tous ses travaux sont les travaux de

la colère, glorifiaient sa colère, nourrissaient son être des feux de la colère. « On eût dit, continue Paul de Saint-Victor, que les monstres qu'il avait broyés se vengeaient en s'assimilant à son être. Le lion de Némée, dont il s'était fait un manteau, la hure du sanglier d'Erymanthe qui couvrait sa tête semblaient alors s'incarner et revivre furieusement en lui. » Le lion, être solaire, active de ses feux le Héros solaire. Le feu est à la racine des exploits herculéens. Le feu doit être l'être de sa mort.

Son bûcher ne fera qu'achever l'incendie de son volcan de colère. C'est le mot de volcan qui vient sous la plume de Paul de Saint-Victor : « Le volcan de douleur qui fermente en lui fait éruption... Il en sort... des invectives formidables, des appels lancés vers la foudre »²⁸ pour que la foudre achève ses tourments. Paul de Saint-Victor évoque alors « le mythe de l'Hercule solaire dont les douze travaux sont les douze signes du firmament. Une image extraordinaire surgit alors dans l'esprit, celle d'un corps zodiacal constellé de monstres qui grandirait jusqu'au ciel. » Et Paul de Saint-Victor conclut : « Bientôt l'holocauste sera consommé. Du sommet de l'Éta, dans un tourbillon rayonnant, Hercule transfiguré va s'élancer vers l'Olympe, et s'asseoir, tout en feu, au milieu des dieux. » Sans doute toutes ces images sont oratoires. Elles ne décrivent rien¹.

28. *Loc. cit.*, p. 81.

f. Annotation marginale de G. B. : Le bûcher d'Héraclès doit travailler par grandes flambées. Il n'a pas le temps d'être une destruction minutieuse, ajoutant à chaque atome sa juste fumée. La psychologie du feu dévorant de la tunique de Nessos eût été plus nuancée, plus fouillée. Mais je n'ai pas le tempérament philosophique qu'il faudrait pour développer une psychologie de l'atrocité.

27. Paul de Saint-Victor, *Les deux masques*, 1881-1883, t. II, p. 70.

Mais l'image oratoire doit, elle aussi, trouver place dans le domaine du feu. L'image oratoire ne décrit rien, mais elle élève l'esprit jusqu'à l'imaginaire.

Toute une génération de mythologues a travaillé à joindre le destin de l'homme aux événements du ciel⁹. Entre la psychologie des héros et la cosmologie du ciel fut établi un champ de métaphores extrêmes. Les rêveries cosmiques étaient, en quelque manière, incarnées dans des hommes légendaires. En rêvant grand, on grandissait l'homme à la mesure du monde. Un dictionnaire, entrant dans les détails, permettait de passer du sens psychologique au sens mythologique ou inversement. En analysant la légende dans une dialectique du langage humanisant et du langage cosmicisant, on peut comprendre l'humain et le cosmique deux fois, ou plutôt on peut les imaginer deux fois : Le bûcher d'Héraclès est le soleil couchant...

.....



518619

20 MAG. 1988

g. Sont sans doute visées ici les thèses ayant leur origine dans les conceptions de Max Müller.

*Voici, en guise de conclusion naturelle,
une note brève trouvée dans les dossiers concernant le Feu.
Elle nous enseigne que des deux « versants »
de l'œuvre de Gaston Bachelard,
aucun ne saurait être sacrifié à l'autre.*

Le méditant dit au montreur d'images : « Que me caches-tu en me montrant cette image ? Qui montre ne démontre pas. Qui démontre répugne à montrer. »

Plus brillante est l'image, plus troublante est son ambiguïté. Car elle est l'ambiguïté des profondeurs.

Les gens honnêtes veulent que l'image soit superficielle et éphémère. Une eau qui court sur un sable immobile, une eau qui dans son courant reflète un ciel lointain... Mais le ciel et la terre, tous deux, donnent à l'image sa verticalité. Tout ce qui monte recèle les forces de la profondeur.